

UNIVERSITATEA „ȘTEFAN CEL MARE” din SUCEAVA
FACULTATEA DE LITERE ȘI ȘTIINȚE ALE COMUNICĂRII
DEPARTAMENTUL PENTRU ÎNVĂȚĂMÂNT LA DISTANȚĂ
SPECIALIZAREA: Română-Franceză/Germană

Curs de *ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR* pentru Învățământul la Distanță (ID)

Conf. univ. dr. Claudia COSTIN

INTRODUCERE

Cursul de Etnografie și Folclor literar românesc se adresează studenților de la Facultatea de Litere și Științe ale Comunicării, din cadrul Universității „Ștefan cel Mare”, Suceava, specializarea *Limba și literatura română - Limba și literatura modernă (franceză, germană)* forma de învățământ la Distanță (ID).

Domeniul Etnografiei și Folclorului românesc este deosebit de vast și, de aceea, selectarea materialului, a speciilor populare, în general a chestiunilor pe care să le supunem atenției studenților, s-a dovedit destul de dificilă. Ne-am oprit la acele elemente de Etnografie și de folclor pe care le considerăm de maxim interes în activitatea de predare. Etnografia și Folclorul literar, care se circumscriu familiei vaste a științelor etnologice, nu constituie o disciplină rigidă, ce poate fi încadrată în tipare unice. Temele selectate pentru acest curs răspund necesităților de ordin didactic, fiecare problematică în parte fiind tratată ca importanță, informație, comentarii și dimensiuni în mod corespunzător. Din universul amplu al etnografiei românești am considerat că este necesar să ne oprim la câteva aspecte esențiale legate de locuința tradițională (satul și casa) și la extraordinarul dans al Călușarilor, inclus în patrimoniul UNESCO, iar din cadrul categoriilor folclorice am ales poezia obiceiurilor calendaristice, basmul, cântecul epic – în cadrul căruia *Miorița* și *Meșterul Manole* dețin un loc extrem de important, fiind valorificări artistice deosebite ale unor străvechi mituri, creații greu de încadrat într-o clasificare strictă –, apoi snoava și bancurile, acestea din urmă reprezentând fapte de folclor contemporan, specifice mediului urban.

Pentru a veni în întâmpinarea pregătirii studenților în vederea examinării semestriale și pentru a le facilita „calea” uneori anevoioasă a căutării surselor de documentare, am inserat la sfârșitul fiecărei tematici tratate în curs bibliografia corespunzătoare și am formulat teme/aplicații practice tocmai ca să înlesnim mai buna asimilare și înțelegere a chestiunilor pe care le considerăm deosebit de importante. Din aceeași intenție de a genera înțelegerea din interior (așa cum se impune) a faptelor folclorice am introdus în Anexe câteva variante ale baladelor *Miorița* și *Meșterul Manole*, iar pentru realizarea corectă, științifică a aplicațiilor practice am indicat Metodele de culegere a faptelor folclorice și am inserat modele de Chestionare ce vor fi utilizate în anchete, în activitatea studenților pe teren.

Precizăm că unele dintre temele acestui curs cuprind și abordări ale unor aspecte controversate sau care s-au aflat mai puțin în atenția specialiștilor, dar pe care le considerăm importante și care dorim să fie o „provocare” pentru studenți, mai ales pentru aceia care vor dori să desfășoare și activitate de cercetare. Aceasta cu atât mai mult cu cât este știut că în domeniul culturii tradiționale nu operăm cu adevăruri, ci cu ipoteze și sisteme de decodare, de descifrare în spirit modern a faptelor folclorice, a universului de simboluri conținute în acestea.

Prin acest curs destinat studenților de la ID dorim să le ușurăm „neofiților” calea către cunoașterea faptelor de etnografie și folclor, să le trezim interesul pentru culegerea acestora din spațiul geografic în care trăiesc și în care își desfășoară activitatea. În acest scop am considerat necesară inserarea la sfârșitul cursului a unor modele de chestionare.

În acord cu ceea ce Al. Odobescu afirmă în *Istoria arheologiei*, considerăm că „pe catedrele facultăților, formulele tipice trebuie să dispară; profesorul nu mai poate fi acel riguros învățător, condamnat a se ține pururea restrâns în marginile unor anume noțiuni practice, pre cari trebuie neapărat, cu o măiestreață răbdare, să știe a le (în)tipări în mintea și în memoria copilului. Aci, el are în față-i inteligențe în proces de formare, setoase de așteptări critice și apte la orice dezbateri intelectuale, imaginațiuni arzătoare cari cer a străbate regiunile nețârmurite ale științei, cari așteaptă o suflare priincioasă spre a-și deschide aripile și a zbura de sineși în lumi necunoscute.”

I. ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

1. Definire. Domeniu de cercetare

Termenul „etnografie” (gr. *ethnos* + *graphos*) denumește o știință care s-a impus în spațiul european în prima jumătate a secolului al XIX-lea (prin lucrarea lui A. Balbi, *Atlas etnografic al globului*, 1824), când materialul adunat începe să fie sistematizat pe baza unor metode și principii proprii.

Despre lucrări sau capitole cu specific etnografic se poate vorbi încă din Antichitate, la Tacitus, Pausanias și le întâlnim chiar și la istoricii Herodot și Strabon, unde etnografia este văzută ca „anexă a istoriei”¹. Mai târziu, în Evul mediu și în perioada marilor descoperiri geografice, în lumea europeană pătrund tot mai multe informații despre popoarele și civilizația din Asia și Extremul Orient.

Primele cărți cu adevărat caracter etnografic se scriu însă în secolul al XVIII-lea: *Histoire naturelle de l'Homme* de Buffon (Paris, 1749), *De l'Origine des Lois, des Arts et des Sciences, et leurs progrès chez les anciens peuples* de A.Y. Goguet (Paris, 1758), *Prezentarea unei istorii universale* de A.C. Schüzer (1772), în care este folosit cuvântul „etnografic” ș.a.

De la început, deci din secolul al XVIII-lea, a existat incertitudine cu privire la denumirea, domeniul și scopul acestei discipline. Au circulat în arealul european mai mulți termeni, însă, în timp, s-au impus trei: *etnografie*, *etnologie* și *folclor*.

În prima fază, *etnografia* se referea la clasificarea limbilor și a popoarelor în cadrul raselor, utilizând informații oferite de filologia comparată. Din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în domeniul de cercetare etnografică se află nu numai caracterele fizice și de limbă ale popoarelor, ci și credințele, obiceiurile, portul național etc., adică elementele culturale caracteristice, specifice fiecărei națiuni.

În ceea ce privește termenul *etnologie*, acesta începe să fie utilizat din anul 1893, când apare în titlul *Societății Etnologice din Paris* (*Société Ethnologique de Paris*), fiind datorat naturalistului Edward care căuta un nou semnificativ pentru o „știință rațională a popoarelor”, nemulțumit fiind de caracterul descriptiv al etnografiei².

De la sfârșitul veacului al XIX-lea și până în prezent, specialiștii europeni au formulat diverse opinii cu privire la obiectul de studiu al fiecăreia dintre cele două discipline. De exemplu, pentru Arnold van Gennep, etnografia se ocupă cu clasificarea grupurilor umane, având ca suport civilizația lor, iar etnologia, folosind rezultatele cercetărilor antropologice, se ocupă cu studierea înruderirilor între diverse varietăți umane și cu clasificarea acestora.

Cercetătorul francez M.Th. Gollier, în *L'ethnographie et l'expansion civilatrice* (1905), stabilește următoarea deosebire între cele două discipline: „Etnografia propriu-zisă, asemenea tuturor științelor al căror nume se termină cu –grafie, este o știință prin esență concretă și descriptivă, studiind fenomenele umane la un loc determinat și într-o epocă particulară. Etnologia, ca toate științele ce se termină în –logie, este o știință abstractă, studiind relațiile care unesc fenomenele similare în toate timpurile și în toate locurile”³.

¹ Romulus Vuia, *Studii de etnografie și folclor*, vol. I, Editura Minerva, București, 1975, p.3.

² *Ibidem*, p.4

³ Apud *Ibidem*, p.6

Cei mai mulți dintre cercetătorii secolului al XX-lea au privit etnografia și etnologia din perspectiva istorico-culturală, însă au existat și păreri contrare, unii dintre exegeți judecând etnologia ca o ramură a științelor naturale, sau a etnopsihologiei sau a disciplinelor sociale (dintre aceștia merită a fi amintiți Bastian, Ratzel, Lazarus, Herbert, Spencer, Durkheim).

Una dintre cele mai clare și mai complete definiri ale etnologiei considerăm că este cea formulată de către Romulus Vuia în *Studii de etnografie și folclor*, vol.I, 1975. Potrivit opiniei cercetătorului român, „**etnologia este știința care studiază din punct de vedere general și unitar elementele vieții economice, sociale și culturale la toate popoarele. Deoarece cu diferitele ramuri din viața popoarelor și mai ales ale celor civilizate se ocupă în mod special și alte științe, ca istoria culturală, sociologia, științele economice etc., etnologia are ca obiect special al cercetărilor sale studiul comparat al vieții și civilizației popoarelor primitive, semicivilizate și aspectul popular al grupărilor etnice civilizate, deci a popoarelor sau straturilor care și-au păstrat încă individualitatea etnică față de curentul nivelator al civilizației moderne**”⁴.

O judecată corectă și cu mult mai cuprinzătoare, care are în vedere și etnografia și etnologia, este formulată de către Romulus Vulcănescu: „**În secolul al XX-lea, termenul de etnologie, cu toate reticențele, implicațiile, incertitudinile și contradicțiile lui, pătrunde și în literatura română de specialitate, unde acoperă parțial când domeniul etnografiei, când pe cel al folcloristicii, când al științei artei populare. În etapa finală a autonomiei etnologiei în secolul al XX-lea, asistăm la precizarea obiectului etnologiei față de disciplinele etnologice (etnografie, folcloristică și știința artei populare). Precizarea are loc întâi între etnologie și etnografie. Etnologia se detașează acum ca o logie, adică o știință teoretică de fundamentare epistemologică și de sinteză integratoare, care urmărește să descopere și să formuleze principii, relații intra- și interetnice și legi de dezvoltare ale unităților sociale de tip etnic, în timp și spațiu, iar etnografia se menține ca o grafie, adică o știință de constatare a prezenței, frecvenței și difuziunii fenomenelor și faptelor de civilizație și cultură etnică în baza observației, descrierii și clasificării tipologice[...]**

Etnologia consideră etnografia drept o parte constitutivă și inalienabilă a ei, care îndeplinește un rol precis în economia cercetării ei științifice. Etnografia furnizează etnologiei cantitatea necesară de materie primă pentru a fi prelucrată și, implicit, pentru a stabili legile de dezvoltare ale comunităților etnice. Situația este similară pentru folcloristică și știința artei populare, deoarece și aceste două discipline etnologice sunt științe de constatare a prezenței, frecvenței și difuziunii datelor, elementelor și faptelor de civilizație și cultură tradițională populară, ale căror rezultate și materiale servesc și ele elaborărilor sintetice ale etnologiei”⁵.

Dincolo de numeroasele definiri formulate în timp, de accente și terminologii diferite, trebuie menționat că etnografia, etnologia, dar și folclorul sunt de permanentă

⁴ *Ibidem*, p.12

⁵ Romulus Vulcănescu(coordonator), *Introducere în etnologie*, Editura Academiei, București, 1980,p.19

actualitate și ele se circumscriu unei vaste *familii a științelor etnologice*.

Într-un curs mai recent, publicat în 2001, cu titlul *Etnografie și folclor românesc*, Nicolae Constantinescu și Alexandru Dobre propun următoarea clasificare (pe care o considerăm cea mai reprezentativă de până acum) a disciplinelor(și a subramurilor cuprinse în cadrul acestora) care formează familia științelor etnologice:

I. FOLCLORISTICA

1. FOLCLORISTICA LITERARĂ

a) literatura populară

b) folclorul literar

1. FOLCLORISTICA MUZICALĂ

a) muzica populară

b) folclorul muzical

2. FOLCLORISTICA COREGRAFICĂ

a) dansul popular

3. TEATRUL POPULAR

a) -teatrul laic și religios

b) jocurile cu măști

c) teatrul de păpuși

4. ISTORIA FOLCLORULUI

5. ISTORIA FOLCLORISTICII ȘI ETNOGRAFIEI

6. CRITICA FOLCLORISTICĂ ȘI ETNOGRAFICĂ

7. METODA DE CERCETARE ȘI CULEGERE

8. INSTRUMENTELE DE LUCRU

9. LITERATURĂ POPULARĂ-LITERATURĂ DE AUTOR, INDIVIDUALĂ:

a) literatură populară orală

b) literatură populară scrisă

c) "scriitorii" de basme și povești

d) basmul cult

e) lectura etnologică a textului literar

11. FOLCLORUL RURAL-FOLCLORUL URBAN

12. FOLCLORUL RELIGIOS- ETNOLOGIA RELIGIEI

II. ETNOGRAFIA

1. LOCUINȚA

2. AȘEZĂRI ȘI GOSPODĂRII

3. SATUL, VALEA, „ȚARA”

4. OCUPAȚII

5. MEȘTEȘUGURI

6. UNELTELE

7. INDUSTRIA CASNICĂ

8. INSTALAȚIILE TEHNICE

III. OBICEIURILE

1. OBICEIURI FAMILIALE

2. OBICEIURI CALENDARISTICE (cu dată fixă, cu dată mobilă)

IV.RELAȚIILE SOCIALE

- 1. RUDENIA, NEAMUL, OBȘTEA**
- 2. CUTUMA, DREPTUL CUTUMIAR**

V.ARTA POPULARĂ

- 1.PORTUL TRADIȚIONAL**
- 2.ARTELE APLICATE**
- 3.ORNAMENTICA TRADIȚIONALĂ**

VI.ARHITECTURA POPULARĂ

- 1.CONSTRUCȚII ȘI MOMUMENTE RELIGIOASE ȘI CIVILE**

VII.”ȘTIINȚELE” POPULARE

- 1.ASTRONOMIA**
- 2.METEOROLOGIA**
- 3.METROLOGIA**
- 4.CROMATICA**
- 5.BOTANICA, ETNOBOTANICA**
- 6.ZOOLOGIA, ETNOZOOLOGIA**
- 7.MEDICINA POPULARĂ,ETNOMEDICINA**
 - a) magia**
- 8.IGIENA POPULARĂ**
- 9.ALIMENTAȚIA**

VIII. MITOLOGIA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ

- 1.MITUL PRIMITIV**
- 2.MITUL FOLCLORIC**
- 3.MITUL LITERAR**
- 4.FIINȚE, PERSONAJE MITOLOGICE**

IX. ETNOLOGIA

- 1.ETNOLOGIA CA ȘTIINȚĂ A FENOMENULUI ETNOFOLCLORIC**
- 2.PERSPECTIVA ETNOLOGICĂ DE ABORDARE A CULTURII POPULARE**
- 3.RACORDAREA CERCETĂRII ROMÂNEȘTI LA CERINȚELE EUROPENE ȘI NORD-AMERICANE**
- 4.RAMURI:ETNOLOGIA URBANĂ, REGIONALĂ, JURIDICĂ**

X. ANTROPOLOGIA

- 1.ANTROPOLOGIA SOCIALĂ**
- 2.ANTROPOLOGIA CULTURALĂ**
- 3.ANTROPOLOGIA FIZICĂ etc.**

2. Folclorul și cultura populară

a. Folclorul. Concept și evoluție

Cuvântul *folclor*, care denumește obiectul studiat, a început să fie folosit abia din secolul al XIX-lea. Deci, descoperirea semnificativului în raport cu semnificația denumită este foarte târzie, ca și în cazul etnologiei. Până atunci, expresii și cuvinte precum „tradizioni popolari”, „traditions populaires”, „saber popular”, „laografie”, „demopsihologie”, „demologie”, „demopsihologie” etc. defineau ceea ce cuprinde creația populară sau tradițională. Terminologia eterogenă necesita o înlocuire care s-a produs o dată cu publicarea scrisorii arheologului englez William John Thoms, semnată sub pseudonimul Ambrose Merton, în revista „The Atheneum”, numărul din 22 august 1846, prin care solicita schimbarea sintagmei „popular antiquities” („antiquites populaires”) cu termenul „folklore” (< *folk* = popor + *lore* = știință, înțelepciune), mult mai potrivit și mai cuprinzător. Acesta s-a impus treptat și s-a răspândit în țările europene. Popoarele germanice au introdus echivalentul *Volkskunde* (< *Volk* = popor + *Kunde* = știință). În spațiul românesc, Ionescu – Gion a folosit prima oară cuvântul „folclor” în 1882, care apoi s-a răspândit, mai ales prin lucrarea lui Gr. Gr. Tocilescu, *Materialuri folcloristice* (1900).

Fenomenele de cultură populară fiind deosebit de complexe, materialul folcloric deosebit de vast, era firesc ca semnificației termenului să i se acorde diverse accepțiuni. Astfel, cercetătorii englezi (Andrew Lang, Ch. S. Bourne) au considerat folclorul o știință a tradiției populare, ce conține rămășițe („survivals”) ale unei foarte vechi civilizații, conservate și transmise de-a lungul timpului, prin viu grai, din generație în generație. Același punct de vedere l-a avut și folcloristul francez Paul Sébillot (*Le Folk-Lore*, Paris, 1913) care vedea în folclor **„un fel de enciclopedie a tradițiilor... claselor populare sau a națiunilor puțin înaintate în evoluție... examenul supraviețuitorilor care... urcă adeseori până la primele timpuri ale omenirii și s-au conservat mai mult sau mai puțin alterate, până la popoarele cele mai civilizate...”**⁶

Sfera semantică a fost lărgită de folcloriștii germani (printre care Karl Weinhold) care au adăugat investigării literaturii populare, credințelor și obiceiurilor și pe cea a particularităților de grai, a obiectelor casnice, a portului popular etc.

O viziune cu totul nouă a adus, în primele decenii ale secolului al XX-lea, Arnold van Gennep (*Le Folklore*, Paris, 1924), pentru care folclorul nu mai constituia o sumă a rudimentelor, deci o știință a trecutului, ci o știință a prezentului ce studiază faptele vii ale existenței din mediul rural.

În România, înaintea lui van Gennep, Ovid Densusianu (*Folclorul. Cum trebuie înțeles*, 1909) deschide perspectiva de înțelegere științifică a folclorului, văzut ca totalitate a creațiilor prin care se reliefează modul de a gândi, de a simți, de a se manifesta al oamenilor din popor. El distinge în folclor două categorii de „producții”: cele raportate la sfera superioară de gândire și simțire (basme, poezii, legende) și cele legate de existența cotidiană, practică (obiceiuri, credințe, superstiții). O idee cu totul novatoare pe care Densusianu a exprimat-o în 1909 a fost aceea a studierii faptelor

⁶Apud Pavel Ruxăndoiu, *Folclorul literar în contextul culturii populare românești*, Editura „Grai și Suflet-Cultura Națională”, București, 2001, p.46

folclorice atât diacronic, cât și sincron: „Cercetătorul trebuie să cuprindă în câmpul lui de observație și actualitatea și trecutul; mintea lui trebuie să fie veșnic gata să cunoască și ce se întâmplă și ce s-a întâmplat altădată, pentru că nimic nu poate fi pătruns în toate tainele lui dacă e izolat în timp, ca și în spațiu; fapte de azi pot fi mai bine înțelese dacă le cunoaștem și pe cele din timpuri depărtate, după cum trecutul ne apare mai limpede la lumina prezentului. Între ce este și ce a fost, mintea noastră trebuie să întindă mereu punți de lumină – și numai cine înțelege aceasta este adevărat om de știință; ceilalți, care nu văd decât o parte mică din infinitatea de fapte, care iau în samă ori numai prezentul ori numai trecutul – aceia sunt «jumătate-învățați», ca «jumătate-oameni», despre care vorbesc basmele”.⁷

Un rol semnificativ în evoluția și lămurirea conceptului de folclor l-au avut și alți cercetători din Europa. Italianul Pitré, coordonator al renumitei colecții „Biblioteca delle tradizioni popolari”, era de părere că folclorul trebuie să cuprindă deopotrivă creații spirituale și materiale și a impus ideea că tradițiile populare, aparținând prin excelență trecutului, sunt permanent înnoite, adaptate la condițiile existențiale ale prezentului.

Folcloristul spaniol Menéndez Pidal considera folclorul drept un depozitar al documentelor vieții spirituale naționale, o mare parte a lui, reprezentată de poezia populară, trăind prin variante, prin acea îndelungată elaborare care-i conferă rezistența în timp, dar și specificitatea.

Pentru I. A. Candrea, folclorul reprezintă un fenomen viu, spontan, o sumă a interpretărilor „pe care le dă poporul fenomenelor naturii și în genere tuturor celor văzute, auzite și simțite de dânsul, care frământă imaginația-i bogată, care se strecoară în sufletu-i simplist și pe care mintea-i naivă le înregistrează și le răstălmăcește, exteriorizându-le prin grai și cântec, prin datine și obiceiuri, constituie o enciclopedie sui generis... Aceste concepții ale poporului se transmit prin tradiție, din generație în generație și apar azi nu ca niște fosile, ci ca niște organisme vii care și-au păstrat structura primordială...” (*Grai, datini, credințe*, București, 1936).⁸

La fel îl definește Tache Papahagi în *Mic dicționar folcloric* (1947): „Folclorul este imaginea vie, oglinda fidelă a sufletului unui popor, oglindă în care se reflectă întreaga lume însuflețită sau neînsuflețită, reală sau închipuită, în mijlocul și sub influența căreia el trăiește”⁹.

În a doua jumătate a veacului al XX-lea, în definirea și delimitarea conceptului se impune tot mai pregnant criteriul estetic. Astfel, în domeniul folclorului intră creația artistică populară, investigarea culturii populare în genere revenind etnografiei. Creațiile plastice și decorative se circumscriu artei populare. Gh. Vrabie, Ovidiu Bîrlea, I. C.

⁷ Ovid Densusianu, *Flori alese din cântecul poporului. Vieța păstorească în poezia noastră populară. Folclorul, Cum trebuie înțeles. Graiul din Țara Hațegului*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p. 56.

⁸ Apud Barbu Theodorescu, Octav Păun, *Folclor literar românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1964, p. 14.

⁹ Tache Papahagi, *Mic dicționar folcloric. Spicuri folclorice și etnografice comparate*, Editura Minerva, București, 1979.

Chițimia, Ovidiu Papadima, Mihai Pop ș.a. sunt adepți ai acestei orientări.

Din această succintă prezentare doar a câtorva dintre principalele direcții de evoluție a conceptului de folclor, se poate observa diversitatea punctelor de vedere ce au fost exprimate. De aceea, definirea obiectului nostru de studiu a impus, în ultimele 2-3 decenii ale veacului anterior o acceptare „convențională a unui sistem elastic de delimitări și definiri operaționale”¹⁰, pentru a elimina incertitudinea și chiar confuzia.

Definirea convențională implică, în egală măsură, perspectiva diacronică și cea sincronă. Adoptând punctul de vedere al lui Pavel Ruxăndoiu, considerăm că **diacronic** folclorul trebuie definit în cadrul „**unui sistem cultural evoluat, de tip dualist, care dizolvă concomitent forme orale și scrise (în timp ce culturile primitive sunt exclusiv orale)**”¹¹, ce impun metode specifice de studiere. În plan **sincronic** el reprezintă valorile artistice ale culturii populare spirituale. Prin urmare, folclorul reprezintă „**totalitatea creațiilor artistice aparținând culturii spirituale a poporului – deci cultura populară spirituală din perspectivă estetică**”¹².

b. Folclorul literar

Pentru acest concept s-au folosit din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și până în prezent și expresiile: **literatură populară** (Mozes Gaster – *Literatura populară română*, 1883, Ovidiu Papadima – *Literatura populară*, 1968), **literatură orală** (B. P. Hasdeu – *Cărțile poporane ale românilor*, 1879, N. Cartoian – *Cărțile populare în literatura românească*, 1938). Mai rar întâlnim sintagma **literatură tradițională**. De fapt, cele trei determinative: **populară, orală, tradițională** sunt sinonime, iar opțiunea specialiștilor și a culegătorilor de folclor pentru unul dintre ele este determinată de perspectiva din care este definit obiectul. Astfel, literatura orală/tradițională îl definește prin prisma unuia dintre caracterele definitorii (oral, tradițional), iar literatura populară îl definește prin raportul dintre creație și mediul care a realizat-o.

De mai bine de patru decenii s-a impus însă expresia **folclor literar**, utilizată frecvent în studiile de specialitate, în cursurile destinate studenților, dintre care amintim: Barbu Theodorescu și Octav Păun – *Folclor literar românesc*, 1964; Mihai Pop și Pavel Ruxăndoiu – *Folclor literar românesc*, 1968, 1978 și 1990; Pavel Ruxăndoiu – *Folclorul literar în contextul culturii populare românești*, 2001; Constantin Eretescu – *Folclorul literar al românilor. O privire contemporană*, 2004.

În cadrul culturii artistice populare, folclorul literar constituie un capitol amplu, un capitol în care realizările sunt în mișcare permanentă, datorită necesităților de adaptare la cerințele noi ale celor care le-au creat și le-au păstrat. Fără îndoială, acest domeniu nu poate fi înțeles pe deplin fără raportarea la cultura populară, la trăsăturile ei specifice, deci la contextul în care se circumscrie. Ca atare, specialistul, folcloristul trebuie să aibă mereu în vedere și elemente de etnografie, de antropologie, de muzicologie, de mitologie etc. Aceasta înseamnă că faptele folclorice, textele populare necesită o cercetare sincretică, integrală, în care este cuprinsă analiza structurii și a semnificațiilor lor, a valorilor proprii, estetice, care le individualizează, a evoluției

¹⁰ Pavel Ruxăndoiu, *op. cit.*, p. 49.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, p. 50.

temelor și motivelor ținându-se seama nu doar de o singură variantă, ci de cât mai multe variante ale unui text.

c. Cultura populară

Pentru o mai bună înțelegere și aprofundare a conceptului de folclor, integrat culturii artistice populare, este necesară o privire sintetică, minimală asupra conceptului de cultură populară.

Termenul de „cultură”, pe care îl întrebuițăm atât de des în existența noastră cotidiană, cunoaște numeroase definiții formulate din diverse perspective. Conform unei statistici, în anul 1974 erau peste 200 de definiții ale acestui concept. Cea mai simplă definire care poate fi formulată este aceasta: prin cultură înțelegem totalitatea valorilor materiale și nonmateriale (spirituale) pe care umanitatea le-a realizat în urma unei îndelungate experiențe sociale și istorice.

Din datele existente până acum, se pare că prima definire dată conceptului de cultură, pe care o putem considera „canonică”, îi aparține antropologului englez Edward B. Tylor, care în lucrarea *Primitive Culture* (Londra, 1871) o consideră **„un întreg deosebit de complex, ce include cunoașterea, credința, arta, morala, legea, obiceiul și alte capacități și obișnuințe acumulate de om ca un membru al societății.”**¹³

O altă definiție, mult mai cuprinzătoare, este formată de Aflfred L. Kroeber și Clyde Kluckhohn, din al căror punct de vedere **„cultura constă din modele (patterns) explicite și implicite, ale comportării și pentru comportare, însușite și transmise prin simboluri, constituind realizările distincte ale grupurilor umane, inclusiv materializarea lor în produse”**¹⁴.

Deci, cultura, specifică naturii umane, este un proces îndelungat de creație, de învățare și de transmitere codificată (prin simboluri) a informației la nivelul grupurilor umane.

Între societate și cultură există o relație de interdependență, căci pentru funcționarea societății cultura este indispensabilă, iar pentru producerea culturii societatea este o condiție *sine qua non*. Ideea necesității culturii pentru colectivitate, pentru societate, este subliniată de I. M. Lotman, în *Studii de tipologie a culturii*: **„Se poate presupune că, dacă pentru existența biologică a unui individ satisfacerea unor cerințe naturale bine definite se dovedește suficientă, viața unei colectivități, oricare ar fi ea, este imposibilă fără o anumită cultură. Pentru orice colectivitate, cultura nu constituie un adaos facultativ la minimum condițiilor vitale, ci un principiu obligatoriu, fără de care existența ei devine imposibilă”**¹⁵.

Pe de altă parte, cultura este aceea care îi conferă ființei umane adevărata sa ființare și demnitate de „a fi”, deosebindu-se, ca ființă integrată naturii, de celelalte animale. În acest sens, definirea pe care filozoful culturii, Lucian Blaga, o dă acestui concept într-un dialog cu Mircea Eliade, merită a fi menționată: **„Pentru mine, cultura este modul specific de a exista al omului în Univers. Este vorba de o mutațiune**

¹³ Apud Achim Miha, *Antropologia culturală*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 89.

¹⁴ *Ibidem*, pp.89-91.

¹⁵ I. M. Lotman, *Studii de tipologie a culturii*, Editura Univers, București, 1974, p. 16.

ontologică, mutațiune care deosebește pe om de celelalte animale și care e rezultatul eforturilor omului de a-și revela Misterul. Omul singur este creator de cultură și aceasta datorită trăirii sale întru mister și revelare. Omul, încercând să-și reveleze misterul, în ale cărui dimensiuni singur trăiește, creează cultura”¹⁶.

Din punctul de vedere al celor mai mulți antropologi, unitatea de bază a culturii este simbolul, cultura fiind creată prin capacitatea de simbolizare a ființei umane. Așa cum afirmă Ralph Waldo Emerson, „noi suntem simboluri și trăim în interiorul simbolurilor”. Potrivit opiniei lui Leslie A. White, capacitatea de a utiliza simboluri i-a transformat pe strămoșii noștri antroipoizi în oameni și tot datorită acestui fapt au fost create și perpetuate culturile. Comportarea umană în ansamblul ei este dependentă de utilizarea lor și este ea însăși „o comportare simbolică”.

În afara relației axiomatice dintre cultură și societate (niciuna neputând exista și funcționa fără cealaltă), importantă este și relația ce se stabilește între cultură și tradiție.

Se știe că o cultură este produsă într-un anumit cadru temporal și social, fiind transmisă apoi din generație în generație. Astfel, cultura primește în timp atributul tradiționalului. Cultura odată devenită tradițională nu exclude inovarea, care, însă, devine valoare culturală numai dacă o colectivitate o acceptă, alăturându-se treptat valorilor ei tradiționale.

Producerea de valori culturale este fundamentală existenței omului, „ceea ce înseamnă că, în raport cu umanitatea, cultura se constituie ca entitate universală”¹⁷. Însă, crearea faptelor de cultură este determinată de factori particulari de mediu, diferiți de la o regiune la alta, de la un popor la altul. Aceasta implică o evoluție proprie a culturii ce aparține unui anumit mediu geografic, social etc. Deci, cultura se prezintă, mai ales astăzi, sub forme particulare caracterizând națiunile din societatea contemporană.

Prin urmare, se ajunge la **„două mari paradoxuri ale culturii:**

– cultura este stabilă, dar în același timp, dinamică, manifestând schimbări continue și constante;

– cultura, ca achiziție umană, este universală, dar fiecare manifestare locală sau regională a ei poate fi considerată ca unică; ”¹⁸.

Rezultă că prin elaborare, manifestare și prin structura ei, orice valoare culturală și circumscribe caracteristicilor societății care o elaborează. Fiecare cultură, definită prin trăsăturile ei specifice și care poate fi numită „cultură particulară” se încadrează marii culturi a omenirii, care poate fi numită „cultură universală”. Elementele cele mai importante care generează demarcația culturilor particulare sunt mediul (factorul natural), factorul demografic și cel istoric, care, deși nu trebuie absolutizate, lasă o amprentă puternică asupra acestor culturi.

Fiecare dintre culturile particulare, dar și cultura universală privită în ansamblul ei, a parcurs mai multe stadii, nivele, de la cultura primitivă până la cultura postmodernă și consumatoristă din societatea actuală.

¹⁶ Mircea Eliade, *Convorbiri cu Lucian Blaga*, în vol. *Lucian Blaga – cunoaștere și creație*, Editura Cartea Românească, București, 1987, p. 484.

¹⁷ Pavel Ruxăndoiu, *op. cit.*, p. 52.

¹⁸ *Ibidem*, p. 53.

Cultura primitivă este considerată cultura ființelor umane aflate la începutul existenței lor, dar și cultura acelor grupuri, comunități aflate sub aspectul evoluției tehnico-științifice pe o treaptă inferioară, asemănătoare cu a strămoșilor noștri din epoca pietrei până în neolitic. Despre cultura celor din urmă s-a scris suficient de mult, mai ales după descoperirea Americii, indigenii fiind considerați „sălbatici”, „primitivi” de către europenii cuceritori, „civilizați”. Determinativul de „primitivă” i se atribuia culturii aborigenilor din America, Africa, Australia prin compararea cu cultura occidentală. Referitor la acest aspect, în secolul al XVI-lea, în *Eseurile* sale, Montaigne nota: **„Consider că la națiunea aceasta (adică cea braziliană) nu există nimic barbar sau sălbatic, după câte mi s-a relatat, în afară de faptul că barbar înseamnă pentru toată lumea ceva în afara obișnuinței tale. Căci noi nu avem alt termen de comparație pentru adevăr și rațiune decât ceea ce vedem și gândim conform obiceiurilor și părerilor din țara în care trăim și care înseamnă pentru noi religia perfectă, politica perfectă, modalitatea perfectă de folosire a lucrurilor. Îi considerăm pe ei (brazilienii) sălbatici, la fel cum numim sălbatice fructele crescute spontan în natură: de fapt sălbatice ar trebui să le numim pe cele transformate artificial de noi și întoarse de la natura lor primară. Acelea sunt vii și viguroase prin calitățile și proprietățile lor naturale, pe care noi le-am transformat și denaturat după bunul plac al gustului nostru corupt”**¹⁹.

Cultura primitivă este cea care precede **cultura populară**. În timp ce prima aparține unei societăți care nu cunoaște scrisul, cealaltă „se dezvoltă într-o societate dualistă din punct de vedere cultural, care acceptă în paralel cultura orală și cultura scrisă.”²⁰ De fapt, apariția culturii populare este legată de adăugarea diferențelor sociale, de instaurarea clasei de stăpâni de sclavi și cea a sclavilor, a proprietarilor de pământ și a celor care-l lucrau etc.

Ca atare, putem vorbi despre o cultură populară a antichității, a Evului mediu etc. Diferențele au devenit și mai mari o dată cu apariția scrisului și a instituțiilor formale, destinate învățării, când s-a ivit o cultură scrisă, inaccesibilă celor săraci, oamenilor de rând. Astfel, în aceeași societate au coexistat diverse tipuri de cultură: cultura de curte, cultura claselor dominante, alături de cea religioasă și de cea basmelor populare (populară).

Cultura populară se deosebește de celelalte, ea aparținând grupurilor neștiutoare de carte din societăți care cunosc și utilizează scrisul ca mijloc de transmitere și de păstrare a informației. Astfel, caracterul scris devine specific culturii „cărturărești”, „savante”, „aristocratice”, iar caracterul oral celei populare.

Cu privire la termenul „popular” trebuie să precizăm că i s-a atribuit semnificația „care circulă în popor, care se bucură de popularitate în rândul maselor” și că în secolul al XX-lea, paralel cu acesta a circulat și termenul „poporan” prin care se înțelegea „creat de popor”, „care aparține poporului”. În timp, semnificația termenului s-a amplificat, astfel încât, cum susține folcloristul italian Giuseppe Cocchiara, **„prin conceptul de popular trebuie să înțelegem tendința, nevoia și exigența individului**

¹⁹ Apud Giuseppe Cocchiara, *Istoria folcloristicii europene. Europa în căutare de sine*, Editura Saeculum I. O., București, 2004, p. 20.

²⁰ Pavel Ruxăndoiu, *op. cit.*, p. 57.

care trăiește laolaltă cu ceilalți, gândește, pentru a spune așa cu un suflet al său care e și sufletul celorlalți, al micii lumi vaste care îl înconjoară și în care se cuprinde realitatea și istoria sa²¹.

Referitor la cultura populară din spațiul românesc, dar și din celelalte țări sud-est europene, mult timp a circulat ideea că aceasta ar fi specifică țărănimii, deoarece populația mediului rural a fost majoritară în secolele anterioare, iar satul a reprezentat principala unitate socială în această zonă a continentului nostru.

Structurile sătești s-au dovedit de-a lungul timpului deosebit de rezistente, iar schimbările în mediul rural au fost lente, datorită unui „conservatorism” manifestat ca *forma mentis*. Nu întâmplător, în timp, cultura populară a fost identificată cu cea țărănească, iar prejudecata aceasta s-a adăugat în România epocii comuniste. Evident, s-a omis că pe măsură ce au fost create orașele, oamenii din mediul urban și-au creat propria lor cultură populară. Aspectul este mult mai evident în țările puternic industrializate (cele din Europa Occidentală, din SUA), unde satele au dispărut și atunci s-a considerat că acele „comunități mici”, în care membrii lor au mai puține contacte cu cei din exterior, sunt creatoare de cultură populară.

În comunitățile umane mici (sate, orașele) trăsăturile definitorii sunt: „caracterul distinct, dat de limitele ei clare, vizibile pentru cei din afară, dimensiunea mică, omogenitatea, economia de subzistență, producerea în interior a tuturor celor necesare vieții”²². Într-un astfel de mediu social se produce o cultură diferită de cea „academică”, „modernă” chiar, o cultură mult mai simplă, transmisă oral, anonimă, ancorată în tradiție, care are la bază nu o experiență individuală, ci experiențe colective. O astfel de cultură, deși „conformistă” în esență, se dovedește receptivă față de factorul inovator.

Așa cum numeroși specialiști au considerat și consideră, cultura populară reprezintă o „arhivă” de informații despre omul timpurilor istorice, dar aceasta nu o împiedică să se manifeste ca „un organism viu”, aflat în permanentă schimbare și adaptare, în funcție de evoluția societății. Elementele culturii populare, numite altădată „supraviețuiri”, „relicve”, constituie mărturii pentru prezent, din trecut. Până în secolul al XX-lea a dominat această tendință de a se căuta în cultura populară ceea ce aparține exclusiv trecutului, ceea ce este străvechi. Noua direcție deschisă de Ovid Densusianu și apoi de Arnold van Gennep, în folcloristică și etnologie, a îndreptat atenția specialiștilor și asupra faptelor de cultură populară vii, care trebuie văzute în dinamica și în contextul apariției și răspândirii lor.

Direcția nouă de cercetare inițiată la noi de Ovid Densusianu va fi continuată de C. Brăiloiu, D. Caracostea, Mihai Pop, de reprezentanții „Școlii sociologice de la București”, conduse de D. Gusti ș.a. În acest caz, pentru alegerea și interpretarea științifică a folclorului muzical, contribuția etnomuzicologului Constantin Brăiloiu este fundamentală. El propune cercetătorilor să realizeze „investigații intensive și impersonale” din care să fie eliminate „selecția” și „amestecul”. D. Caracostea, la începutul deceniului cinci, scotea în evidență, în studierea faptelor folclorice, toți factorii care concureau la „producerea” lor, căci **„a vedea funcțional plăsmuirile**

²¹ Giuseppe Cocchiara, *op. cit.*, p. 12.

²² Nicolae Constantinescu, Alexandru Dobre, *Etnografie și folclor românesc. Note de curs. Partea I. Familia științelor etnologice*, Editura Fundației România de Măine, București, 2001, p. 52.

populare însemnează a le integra în viața comunității, așa încât, dincolo de orice plăsmuire, să poți intui rostul ei condiționat de: vârstă și sex, situație socială, poziție față de spațiul care modelează optica, față de ritmul anotimpurilor legat de cel al sărbătorilor păstrătoare a vechii viziuni mitice etc. Structurii expresive îi corespunde o configurație socială cu o anumită viziune a lumii”²³.

De-a lungul secolelor, dar mai ales în ultimele decenii, cultura populară din spațiul românesc și-a dovedit și își dovedește rezistența în structura de profunzime, în fața presiunilor exercitate, pe de o parte, de cultura „academică”, „savantă”, iar pe de altă parte, de ideologia promovată în perioada comunistă sau de cultura consumatoristă importată după 1990. Chiar dacă astăzi cultura „oficială” și celelalte tipuri de cultură specifice societății în care trăim (post-modernă, de consum etc.) fac o concurență tot mai puternică acestei culturi tradiționale, culturii populare, aceasta este capabilă să adapteze, să elaboreze elemente novatoare. Așa cum afirmă Nicolae Constantinescu, „la nivelul formelor de expresie verbală, al folclorului sau literaturii populare, se poate vorbi fără nici o teamă de a greși, de un *folclor contemporan*, al societății post-industriale și post-moderne, concretizat, de exemplu, în bancuri sau anecdote citadine ori ale mediilor intelectuale, în povestirile personale sau narațiunile despre întâmplări trăite, în așa-numitele legende contemporane sau urbane, în factorul clasei politice și al evenimentelor scandaloase din mediile artistice etc. După cum, chiar la nivelul manifestărilor ceremoniale, alături de sărbătorile moștenite și practicate în virtutea tradiției strămoșești, există tendința de a se crea noi obiceiuri, noi sărbători, unele de împrumut, altele rodite pe solul celor vechi, practicate ca festivități și festivaluri de largă audiență și devenite, ca atare, populare. Chiar dezvoltarea fără precedent a mijloacelor de comunicare, a tehnologiei transmiterii și stocării informației, departe de a distruge sau marginaliza cultura populară, îi asigură acesteia, pe de o parte, șansa conservării pentru eternitate în CD-ROM-uri indestructibile și oferă sursa unor noi forme de folclor cum ar fi *xerox-lore* sau *cyber-lore*, pe care cei mai avansați din punct de vedere tehnologic decât noi au început deja să-l culeagă și să-l studieze”²⁴.

Deși este legată mai mult de tradiție, de trecut, fără a neglija însă prezentul, cultura populară va continua să rămână o componentă fundamentală în ansamblul marii culturi a umanității, atâta timp cât gustul pentru frumos, pentru autentic și dorința ființei umane de a-și păstra individualitatea, identitatea, nu vor dispărea.

În mileniul al treilea, misiunea culegătorului de folclor și a celui care interpretează științific faptele de cultură populară este majoră, întrucât „**problema definitorie a folclorului nu este de natură filologică, sociologică, psihologică, etnografică etc., ci e o problemă istorică, care le înglobează și le transformă pe toate celelalte.** Nu putem nega prin aceasta importanța pe care o capătă în domeniul folclorului diferitele discipline filologice sau naturaliste pe care folcloristul trebuie să le folosească, unde și când este cazul, în deplină conștiință a faptului că instrumentele de lucru nu pot înlocui cercetarea propriu-zisă. Sarcina

²³ D. Caracostea, *Poezia tradițională română. Balada populară și doina. II*, Editura pentru Literatură, București, 1969, p. 72.

²⁴ Nicolae Constantinescu, Alexandru Dobre, *op. cit.*, pp. 56-57.

folcloristului este de a nu izola acele cercetări, ci de a le pune reciproc în lumină, cu atât mai mult cu cât în domeniul folclorului interferența de fond a diferitelor discipline este cerută de natura însăși a folclorului, adică de conceptul pe care-l numim *popular*”²⁵.

Bibliografie:

- Caracostea, D., *Poezia tradițională română. Balada populară și doina*, vol. II, Editura pentru Literatură, București, 1969.
- Cocchiara, Giuseppe, *Istoria folcloristicii europene. Europa în căutare de sine*, Editura Saeculum I.O., București, 2004.
- Constantinescu, Nicolae; Dobre, Alexandru, *Etnografie și folclor românesc. Note de curs. Partea I. Familia științelor etnologice*, Editura Fundației România de Măine, București, 2001.
- Densusianu, Ovid, *Flori alese din cântecele poporului. Vieața păstorească în poezia noastră populară. Folclorul, cum trebuie înțeles. Graiul din Țara Hațegului*, Editura pentru Literatură, București, 1966.
- Lotman, I. M., *Studii de tipologie a culturii*, Editura Univers, București, 1974.
- Papahagi, Tache, *Mic dicționar folcloric. Spicuri folclorice și etnografice comparate*, Editura Minerva, București, 1979.
- Ruxăndoiu, Pavel, *Folclorul literar în contextul culturii populare românești*, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 2001.
- Theodorescu, Barbu; Păun, Octav, *Folclor literar românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1964.

²⁵ Giuseppe Cocchiara, *op. cit.*, p. 13.

II. EVOLUȚIA ETNOGRAFIEI ȘI FOLCLORULUI ÎN SPAȚIUL ROMÂNESC

Din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și până în prezent s-a creat o veritabilă tradiție a „școlii folcloristice și etnologice românești”, care a studiat literatura și cultura populară în întreaga ei complexitate și evoluție, ca un fenomen unitar, cu largă răspândire în timp și în spațiu. Principalele orientări teoretice și metodologice ce s-au impus în cercetarea folclorului au fost create de Bogdan Petriceicu Hasdeu, Ovid Densusianu, Nicolae Densusianu, Lazăr Șăineanu, Ion-Aurel Candrea, Dimitrie Gusti, Dumitru Caracostea, Constantin Brăiloiu, Petru Caraman, Ovidiu Bîrlea, Gheorghe Vrăbie, Artur Gorovei, Simion Florea Marian, Ion Ghinoiu, Ion Taloș, Andrei Oișteanu, Ivan Evseev ș.a.

Până la Bogdan Petriceicu Hasdeu nu putem vorbi despre studii – în adevărata accepțiune a termenului – consacrate folclorului românesc, ci doar despre însemnări și comentarii ale unor obiceiuri și creații populare. Astfel, despre existența cântecelor populare în spațiul autohton găsim câteva notații încă din secolul al XI-lea în *Legenda maior sancti Gerardi* din *Scriptorum Rerum Hungaricum*, apoi în cronica bizantică a lui Dukas, din secolul al XIV-lea, în Predoslovia la *Istoria Țării Românești* a stolnicului Constantin Cantacuzino, scrisă în secolul al XVII-lea. Însemnări mai detaliate cu privire la portul popular, la secvențele obiceiurilor de nuntă și de înmormântare, orații de nuntă, bocete, jocuri de copii, superstiții, obiceiuri de peste an (paparuda, drăgaica, călușarii, irozii) au fost făcute de Antonio Maria del Chiaro în *Istoria delle moderne rivoluzioni della Valachia*, publicată la Veneția în 1718 (tradusă în românește în 1929).

Un început al cercetării elementelor etnofolclorice putem considera că s-a realizat de către Dimitrie Cantemir prin ampla monografie *Descrierea Moldovei* (1714-1716). Principelui cărturar i se atribuie, de majoritatea specialiștilor în domeniu, calitatea de „părinte al etnografiei, folcloristicii și științei artei populare”.

Meritul său este cu atât mai mare cu cât la data când Cantemir descria și comenta, în studiul său elaborat la cererea Academiei din Berlin, obiceiurile, tradițiile și faptele de literatură populară, uneori în comparație cu elemente similare ale altor națiuni, în spațiul european nu se înregistrează scrieri cu valoare documentară, științifică, de asemenea proporții. Pentru a prezenta Moldova, locuitorii săi, obiceiurile și „năravurile” lor, autorul reține acele aspecte de cultură populară care i s-au părut semnificative pentru demersul său științific. Prin urmare, el *selectează* când scrie despre „datinile de demult, și cele de azi la înscăunarea domnilor Moldovei”, „însmormântarea domnilor”, „vânătorile domnești”, „ceremoniile de logodnă și de nuntă ale moldovenilor” etc. Descriind obiceiurile clasei dominante și ale oamenilor de rând, Cantemir observă fondul comun al acestora, nota comună esențială. Pe etnograf și pe folclorist îl interesează în mod deosebit din carte cele trei capitole dedicate „obiceiurilor”. Sunt incluse date și aprecieri obiective, de pe poziția omului de știință, în legătură cu moravurile moldovenilor, cu atitudinea față de învățătură, cu îmbrăcăminte femeilor, ospitalitatea etc. Într-un paragraf vorbește despre horă, „danț”, jocul călușarilor, acesta din urmă atrăgându-i atenția, pentru că „în bună măsură” este „magic”. În *Descrierea Moldovei* întâlnim prima și unica atestare a jocului călușarilor în această regiune a țării. Totodată, este și cea dintâi constatare a caracterului ceremonial-ritualic al călușului, aspect ce-l deosebește de dansul popular cunoscut prin

funcția sa magică. Jocul călușului este inclus în ciclul obiceiurilor de peste an.

De asemenea, Dimitrie Cantemir inserează observații importante în legătură cu unele superstiții, orații de nuntă (reținute fără mari diferențe față de cele cuprinse în culegerile din secolul al XIX-lea), cu Drăgaica, în care descoperă o reminiscență a cultului zeiței Ceres. În numele invocate de moldoveni la nunți, Lado și Mano, identifică urme ale cultului pentru Venus și Cupidon. Doina o consideră de origine dacică. Nu omite nici Zburătorul, ființă mitică, despre care scrie ironic, tricolicii, farmecele, descântecele.

Monografia cantemiriană reprezintă primul moment însemnat pentru prezentarea și clasificarea faptelor de etnofolclor.

Pentru începutul veacului al XIX-lea merită menționată lucrarea de doctorat *Disertatio inauguralis historico-medica de funeribus plebejo Daco-Romanorum sive hodiernorum Valachorum* (1817) a lui Vasile Pop, care este o operă de folclor comparat, în care sunt descrise secvențele obiceiurilor de înmormântare la poporul român și la greci, romani, slavi, germani.

Al doilea moment important în încercarea de clasificare a materialului folcloric îl constituie Vasile Alecsandri, care pentru dezvoltarea folcloristică a deținut un rol deloc neglijabil. Publicarea colecției *Poezii populare – balade (cântece bătrânești) adunate și îndreptate*, în 1852 și în ediție definitivă în 1866, a avut ecou și o puternică influență în cultura română. Cercetătorului îi atrag atenția și astăzi nu numai textele populare cuprinse în această culegere, ci și notele însoțitoare, alcătuite de Alecsandri.

Se consideră, în mare parte justificat, că această colecție este, de fapt, „primul manual de folclor românesc.”²⁶ În ceea ce privește clasificarea, ea este realizată numai la nivelul textelor poetice din culegere. În schimb, notele abundă în comentarii pertinente, serioase, în legătură cu obiceiuri, credințe, datini, unele prezentându-le detaliat, îndrumând „preocupările în direcția mitologică.”²⁷ De exemplu, despre Rusalii notează că sunt „trei fete de împărat care au ciudă asupra oamenilor fiindcă nu au fost băgate în seamă de dânșii în cursul vieții lor. Ele nasc furtuni ce descoper casele românilor, vârtegiuri ce rădic pânzele nevestelor în vremea ghilitului și le anină pe copaci. Se crede că rusaliile fură și copii de lângă mamele lor și îi duc peste ape și peste codri. De acolo vine vorba: *I-au înflat rusaliile!* (Femeile românce păzesc cu sfințenie ziua de Rusalii și vreme de nouă săptămâni, ele nu culeg nici o buruiiană de leac, crezând că în acest timp buruienile sunt pișcate de rusalii și nu au putere de lecuit. Cum vine însă ziua Sânzienilor, toate româncele aleargă pe câmp la culesul de buruiene, crezând că în acea zi au darul vindecării. Spre a se apăra de mânia rusaliilor este obicei, în agiunul zilei lor, a pune pelin sub capătul patului și a purta a doua zi pelinul la brâu.”²⁸

Deși inoperantă astăzi, clasificarea poeziei populare, pe care Alecsandri o propunea într-o prefață a culegerii sale, a fost un fapt curajos și necesar la data respectivă, influențând evoluția cercetărilor ulterioare. El grupează creațiile poetice în

²⁶ Nicolae Constantinescu, Alexandru Dobre, *Etnografie și folclor românesc. Note de curs*, Partea I, *Familia științelor etnografice*, Editura Fundației România de Măine, București, 2001, p. 94.

²⁷ *Ibidem*, p. 95.

²⁸ Vasile Alecsandri, *Opere*, vol. III, Editura Academiei, București, 1978, p. 217.

trei grupe: 1) cântecele bătrânești sau balade; 2) doine; 3) hore. Pasionatul de folclor merge mai departe și formulează definiții, în esență nu foarte diferite de cele actuale. Astfel, „baladele sunt mici poemuri asupra întâmplărilor istorice și asupra faptelor mărețe”, doinele „cuprind toate cântecele de doruri, de iubire și de jale”, iar horele „sunt cântecele de veselie ale poporului” la care adaugă colindele și Plugușorul, considerate „cântece cu caracter religios”.

Rod al unei îndelungate și dificile activități, colecția lui Alecsandri a avut un rol major în dezvoltarea folcloristicii și a fost cunoscută și în afara României prin cele patru traduceri realizate în franceză, engleză, germană și italiană.

Contemporanul lui Alecsandri, Alexandru Odobescu, cunosător al scrierilor folcloriștilor europeni Montaigne, Faurill, Herder, în spiritul epocii aprecia că „poezia poporană și curat firească are simplități și grații prin care se poate potrivi cu cea mai însemnată frumusețe a poeziei desăvârșite despre artă”. El este printre primii care a considerat cântecele populare drept cele mai importante mijloace pentru cunoașterea limbii și a mentalității unei națiuni și care a evidențiat deosebitele valențe estetice ale *Mioriței*. Totodată, scriitorul opina că în balada amintită s-ar putea vorbi de un ecou al cântecelor din Pind, la moartea unui tânăr nevinovat. Susținător al teoriei care afirma originea mitologică a folclorului, Odobescu o identifică pe mama ciobanului mioritic cu Persefona, zeiță a lumii subpământene, iar câinii care-l însoțesc pe baciul moldovean cu cei ai lui Adonis, zeul iubit de Persefona și Afrodita, care anual murea și învia.

Activitatea sa folcloristică se remarcă și prin îndrumarea culegătorilor textelor populare: V. Alecsandri, G. Dem. Teodorescu, P. Ispirescu.

În secolul al XIX-lea, cel care „a pus în funcțiune un întreg sistem de programe și lucrări”²⁹, a dat o concepție științifică folclorului și i-a stabilit legăturile cu alte discipline (istorie, psihologie, filologie) este Bogdan Petriceicu Hasdeu. Prin el, folcloristica devine o știință, o disciplină de sine stătătoare, fiind promovate cercetarea și culegerea materialului folcloric și etnografic și tot datorită lui se creează în spațiul românesc o adevărată „școală” folcloristică, la care au aderat G. Dem. Teodorescu, Lazăr Șăineanu, Simion Florea Marian, Ionescu Gion, I. C. Fundescu ș.a.

Hasdeu a ridicat primul problema culegerii sistematice a folclorului și, în acest scop, în 1878 a întocmit un chestionar cu 400 de întrebări privind obiceiurile juridice ale românilor. Semnificația atribuită conceptului de folclor este elocventă: **„În acest Chestionar predomină două puncturi de vedere nouă pe cari ni le impunea starea actuală a științei limbei și cari sunt cu totul străine lexicografiei de școala clasică: 1. fonetica poporană, temelia dialectologiei; 2. credințele cele intime ale poporului, obiceiurile și apucăturile sale, suspinele și bucuriile, tot ce se numește astăzi – în lipsă de un alt cuvânt mai meritor – cu vorba engleză *folklore*. Voiam să cunosc pe român așa cum este dânsul în toate ale lui, așa cum l-a plăsmuit o dezvoltare treptată de optsprezece veacuri, așa cum s-a străcurat el prin mii și mii de înrâuriri etnice, topice și culturale.”**³⁰

²⁹ Nicolae Constantinescu, Alexandru Dobre, *op. cit.*, p. 100.

³⁰ Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae. Dicționarul limbei istorice și poporane a românilor*, vol. I, Editura Teora, București, 1998, p. 47.

Tot în *Chestionar*, savantul precizează că informatorii trebuie să fie învățătorii și preoții și că orice culegător este obligat să respecte cu strictețe autenticitatea faptului folcloric cules, să-l reproducă întocmai, fără a interveni prin modificări sau completări.

Mobilitatea văzută „prin trecerea din gură în gură, prin trecerea din țară în țară” și „din epocă în epocă”, permanenta modelare a creației și caracterul colectiv sunt considerate trăsături specifice literaturii populare, care, de altfel, o diferențiază de literatura cultă.

Clasificarea faptelor de folclor, propusă de Hasdeu în prefața la culegerea de basme a lui I. C. Fundescu, *Basme, orașii, păcălituri și ghicitori* (1866) probează că el era un foarte bun cunoscător al acestora. Grupate după mijloacele de exprimare și de manifestare, creațiile populare sunt încadrate genurilor astfel: în genul poetic intră doina, cântecul bătrânesc, hora, colinda, vicleimul, orașia, descântecele; genul aforistic cuprinde proverbele, ghicitorile, frământările de limbă (cimilituri), iar genul narativ include anecdota, basmul și tradiția. De asemenea, literatura folclorică o mai clasifică în creații aparținând *copilăriei* (basme, jocuri de copii, cântece de leagăn), *bărbăției* (strigături, ghicitori, hore, doine, orașii etc.) și *bătrâneții* (balada, descântecul, bocetul, anecdota, legenda etc.).

Această ordonare științifică a creațiilor populare reliefează modernitatea viziunii hasdeene. De notorietate în domeniu sunt și articole, studii ca: *Reminiscențe ale credințelor mitologice la români*, *Vechile așezări române din Lodomiria*, *Cărțile poporane ale românilor în secolul al XVI-lea, în legătură cu literatura poporană cea nescrisă* (1879) sau capitolele *Arabizarea românilor în poezia poporană sud slavică*, *Rezumat despre mitul lui Negru-Vodă*. *Piticii la gurele Dunării*, *Poezia frunzei verzi*, *Etnografia României în Apoloniu din Rodos* din ampla lucrare *Istoria critică a românilor* (1872).

Sub îndrumarea lui Hasdeu și-a dezvoltat activitatea în folcloristică preotul sucevean Simion Florea Marian, devenit, la recomandarea savantului, membru al Academiei Române, în 1881.

Influențat, firește, de ideologia „maestrului” său, în discursul de recepție ținut la Academie, afirma cu îndreptățire, că „o națiune care dorește să aibă o limbă bogată și omogenă, ar trebui mai întâi de toate să adune și să scoată la lumină întreaga sa literatură poporală... căci izvorul cel mai bun spre înavușirea unei limbi este în tot cazul literatura poporală” (*Chromatica poporului român*, 1882).

Simion Florea Marian s-a impus în folcloristică printr-un număr impresionant de studii monografice, „unele monumentale ca proporție, rămase de referință până în ziua de astăzi.”³¹ Relevante sunt *Nunta la români* (1890), *Nașterea la români* (1892), *Înmormântarea la români* (1892), *Sărbătorile la români* (1898-1901, 3 vol.), *Poezii populare din Bucovina* (1869), *Descântece poporane române* (1886), *Tradițiuni poporale române* (1878), *Vrăji, farmece și descântece* (1893), *Mitologie românească*, *Botanica populară*.

Dezideratul acestui prim etnograf – materializat printr-o vastă operă – a fost de a publica faptele de folclor în forma lor adevărată, pentru a se putea alcătui un dicționar al limbii române, o mitologie „cum au mai toate națiunile din jurul nostru”. Cert este că

³¹ Nicolae Constantinescu, Alexandru Dobre, *op. cit.* p. 104.

„orientarea dată de Hasdeu și opera uriașă a lui Marian vor stimula interesul pentru cuprinderea întregului fenomen etnofolcloric românesc.”³² În acest sens, merită menționat aportul deosebit al lui Mozes Gaster, autorul studiului *Literatura populară română* (1883), întâia sinteză de folclor, în care fixează locul poporului român printre celelalte popoare creatoare de cultură ale lumii. În literatura populară orală și scrisă el distinge trei categorii: literatura etică (proverbe, zicători, fabule), literatura religioasă (legende, povești, colinde, descântece, cântece de stea, basme etc.) și cea estetică (romanele populare: *Alexandria*, *Esopia*, *Halima* etc.).

Un alt discipol al lui Hasdeu, folcloristul Lazăr Șăineanu s-a remarcat printr-un studiu de mitologie comparată: *Ielele, dânsurile, frumusețile, șoimanele, măiestrele, milostivele, zânele* (1886) și printr-o amplă exegeză asupra basmului, comparatistă, prima de acest fel din spațiul nostru: *Basmelor române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice* (1895). În această lucrare, Șăineanu încearcă să demonstreze „universalitatea” basmelor ce îndeplinesc „în cerul lor modest, același rol ce-l joacă romanul și novela în societățile culte”. El face observații interesante, chiar dacă nu întru totul corecte, asupra dualismului păgân-creștin, a locului pe care obiceiurile și credințele îl dețin în basme, a influenței cărților populare asupra folclorului.

Existența unor teme, motive, „analogii mitice” întâlnite în basmele unor popoare care nu s-au aflat niciodată în contact, o explică, din perspectivă antropologică, astfel: „Asemenea coincidențe nu pot proveni decât de la un mod general de a vedea și simți lucrurile, de la natura umană, care sub toate climatele rămase esențial aceeași. Identitatea amănuntelor indispensabile se datorește dar unei necesități psihologice: pretutindenea oamenii pe aceeași treaptă de cultură văd prin aceeași prismă unele fenomene, și astfel se explică și unele credințe răspândite pe întreaga suprafață a globului.”³³

Influenței orientale în basme Șăineanu îi acordă o mare însemnătate, dar, totodată, „ceea ce alcătuiește, sub raportul formal, elementul etnologic al basmului, e acea limbă metaforică, acele idiotisme, acele formule variate...”³⁴

Clasificarea propusă de folclorist în *povești fantastice, etico-mitice, religioase și glumețe* evidențiază – ceea ce el a urmărit – tematica redusă a acestei specii folclorice.

În acțiunea de culegere și cercetare a producțiilor populare un rol deosebit l-a avut și Academia Română, care în primele trei decenii ale secolului al XX-lea, la inițiativa lui Ion Bianu, a sprijinit publicarea a peste 40 de volume despre cultura tradițională, în colecția intitulată „*Din viața poporului român*”³⁵, aceasta dovedind încă o dată cât de bogat și de complex este materialul etnografic și folcloric românesc. Dintre studiile tipărite în acea perioadă menționăm: *Jocuri de copii* (1909), *Industria casnică la români* (1910), *Sărbătorile la români* (1910), *Boli și leacuri la oameni, vite și păsări* (1913), *Agricultura la români* (1913) de Tudor Pamfile, *Nunta în județul Vâlcea* (1928) de G. Fira, *Strigoii* (1929) de N. I. Dumitrașcu, *Descântecele românilor*

³² *Ibidem*.

³³ Lazăr Șăineanu, *Basmelor române*, Editura Minerva, București, 1978, p. 17.

³⁴ *Ibidem*, p. 33.

³⁵ Cf. Nicolae Constantinescu, Alexandru Dobre, *op. cit.*, p. 104.

(1931) de Artur Gorovei.

În prima jumătate a veacului trecut, evoluția folcloristicii a fost determinată de opera și activitatea lui Ovid Densusianu, a „școlii” conduse de el, de opera lui Nicolae Iorga și de cea sociologică a lui Dimitrie Gusti, inițiator al monografiilor rurale, de studiile lui D. Caracostea consacrate baladei, de cea a lui Constantin Brăiloiu, creator al muzicologiei populare. Recenzând în 1894 un volum de poezii populare din Transilvania, al lui Bibescu, Ovid Densusianu sublinia carențele mai multor culegeri care lăsau de dorit din punctul de vedere „al exactității cu care sunt reproduse și date la lumină”. Ca și Hasdeu, el solicita reproducerea fidelă, fără modificări, a textelor populare, și, mai ales, transcrierea lor fonetică.

Într-un articol de la începutul activității sale, *Literatura populară din punct de vedere etno-psihologic*, Ovid Densusianu își alcătuiă o metodă proprie de studierea a folclorului, interesat de valorile estetice, de fondul de idei și de sentimente, pentru ca, din acestea, să scoată în relief mentalitatea, starea psihologică a poporului, ceea ce este regional și universal în creații.

În unanimitate, specialiștii consideră drept „un moment de vârf, de cotitură radicală în istoria folcloristicii românești”³⁶ prelegerea *Folclorul – cum trebuie înțeles*, ținută de profesorul Densusianu la 1 noiembrie 1909, la Facultatea de Litere a Universității din București. El solicita culegătorilor să se ocupe nu numai de faptele tradiționale de folclor, ci și de cele actuale, căci „au uitat anume că cineva nu trăiește numai din ce moștenește, ci și din ce se adaugă pe fiecare zi în sufletul lui, și că aceasta este mai ales partea ce merită să fie explorată.”³⁷

Cercetătorul afirmă că literatura populară este într-o continuă transformare, deoarece ea este legată și de actualitate chiar când cuprinde elementele tradiționale. De aici concluzia că folclorul nu dispare, ci se înnoiește în conținut și formă, unele specii și chiar unele genuri modificându-se. Densusianu subliniază că folclor există și în mediul citadin, nu numai în cel rural. De asemenea, cei care studiază literatura populară sunt îndemnați să consemneze și ce anume gândește țăranul, ce viziune are el despre universul înconjurător, întrucât **„folclorul trebuie să ne arate cum se răsfânge în sufletul poporului de jos diferitele manifestații ale vieții, cum simte și gândește el, fie sub influența ideilor, credințelor, superstițiilor moștenite din trecut, fie sub aceea a impresiilor pe care i le deșteaptă împrejurările de fiecare zi.”**³⁸

Contribuția Lui Ovid Densusianu rămâne remarcabilă prin trasarea unei direcții noi în studierea culturii noastre tradiționale.

Colaboratorii direcți, ai lui Densusianu, Tache Papahagi și Ion-Aurel Candrea sunt și ei cunoscuți folcloriști, ambii cu formație enciclopedică. Primul a publicat *Graiul și folclorul Maramureșului* (1925), *Creația poetică populară* (1925), *Din folclorul romanic și cel latin* (1923), *Aromânii – grai, folclor, etnografie* (1932), iar al doilea a creat o operă științifică extrem de bogată și de diversificată, unele dintre lucrările sale fiind de folclor comparat: *Lumea basmelor* (1932), *Privire generală*

³⁶ *Ibidem*, p. 22.

³⁷ Ovid Densusianu, *Vieața păstorească în poezia noastră populară*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p. 43.

³⁸ *Ibidem*, p. 45.

asupra folclorului român în legătură cu al altor popoare (1933-1935), *Folclor medical comparat* (1938), *Poreclele la români* etc.

Desprins de „școala” lui Ovid Densusianu, D. Caracostea s-a preocupat de balada populară românească, în special de *Miorița* pe care o consideră, după limbă, „a două mare instituție de artă a poporului român” și, ca atare, îi atribuie locul primordial în literatura „poporană” ce trebuie „privită ca cea mai veche și răspândită literatură română.”

Prin Densusianu și ceilalți cercetători din prima jumătate a veacului trecut folcloristica din spațiul autohton atingea treapta maturității sale. Dacă renumitul filolog preciza în spirit modern, european s-ar putea spune, cadrul și fondul creației populare și stabilea o metodă viabilă de studiu, contemporanul său, istoricul Nicolae Iorga integra folclorul nostru în spațiul carpato-balcanic și în lumea romanică, îl studia în devenirea sa istorică și îl făcea cunoscut în exteriorul României, prin cursuri ținute la universitățile din Paris, Roma, Statele Unite ale Americii.

Prin urmare, până în 1950 se crease o puternică tradiție în culegerea și analizarea faptelor de folclor, deci se pusese bazele folcloristicii, care în mai puțin de un secol a cunoscut o spectaculoasă evoluție, cu nimic mai prejos decât cea europeană.

Alături de exegeții menționați, care au pus temeiul unor școli științifice, cu o metodologie proprie, trebuie amintiți și alții nu mai puțin merituosi în interpretarea fenomenului folcloric: Atanasie Marian Marienescu – *Poezii populare din Transilvania, Cultul păgân și creștin. Sărbătorile și datinile romane vechi*, Teodor T. Burada – *O călătorie în Dobrogea* (culegere monografică), Nicolae Densusianu – *Dacia preistorică*, Gr. Crețu – *Folclor din Oltenia și Muntenia*, Teohari Antonescu – *Cultul cabirilor în Dacia*, Grigore Tocilescu – *Materialuri folcloristice*, I. Otescu – *Credințele țaranului român despre cer și stele*, Artur Gorovei – *Credințe și superstiții*, Gh. F. Ciaușanu – *Superstițiile poporului român în asemănare cu ale altor popoare vechi și noi*, Teodor Speranția – *Anecdote populare*, Iuliu Zane – *Proverbele românilor* (10 volume), Nicolae Petrescu – *Primitivii. Organizare. Instituții. Credințe. Mentalitate* (1944), Marcel Olinescu – *Mitologie românească* (1944), Petru Caraman – *Colindatul la români, slavi și la alte popoare* (publicată în Polonia, în anul 1933), *Descolindatul în orientul și sud-estul Europei* (finalizată în 1939, dar tipărită mult mai târziu, în 1997), Ovidiu Papadima – *O viziune românească a lumii* (1941).

În a doua jumătate a secolului al XX-lea, s-au remarcat cercetători care, detașați de ideologia comunistă, au continuat programul de studiu, de ordonare, de clasificare și reclasificare a vastului corpus de fapte folclorice, unele dintre acestea (basmе, colinde) insuficient studiate. Numărul redus de antologii în limbile de circulație internațională și de cataloage tipologice ale speciilor folclorice din literatura orală a unor popoare învecinate nu au permis, decât într-o mică măsură, evaluarea comparativă.

Cu toate neajunsurile interesul deosebit pentru fenomenul etno-folcloric, privit în integritatea și complexitatea sa, al unor specialiști, a consolidat școala de cercetare a culturii românești tradiționale, în cadrul căreia și-au adus o remarcabilă contribuție: Ovidiu Papadima – *Literatura populară română*, Ovidiu Bîrlea – *Folclorul românesc, Istoria folcloristicii românești, Poetică folclorică, Mică enciclopedie a poveștilor românești*, Adrian Fochi – *Miorița. Tipologie, geneză, texte, Estetica oralității*, Gh. Vrabie – *Balada populară română, Structura poetică a basmului, Proza populară*

românească. *Studiu stilistic*, Al. Amzulescu – *Balade populare românești*, I. C. Chițimia – *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, Nicolae Roșianu – *Stereotipia basmului*, Maxima populară rusă și corespondențele românești, *Folclor și folcloristică*, Mihai Pop – *Folclor românesc*, Pavel Ruxăndoiu – *Proverb și context*, *Folclorul literar în contextul culturii populare românești*, Ion Taloș – *Meșterul Manole. Contribuție la studiul unei teme de folclor european*, *Gândirea magico-religioasă la români. Dicționar*, Romulus Vulcănescu – *Mitologie română*, Coloana cerului, G. Călinescu – *Estetica basmului*, Ion Ghinoiu – *Sărbători și obiceiuri românești*, *Panteonul românesc. Dicționar*, *Lumea de aici. Lumea de dincolo*, *Zile și Mituri. Calendarul țăranului român*, Andrei Oișteanu – *Motive și semnificații mito-simbolice*, *Ordine și haos. Mit și magie în cultura tradițională românească*, Petru Ursache – *Etnoestetica, Studii etnologice*.

Acest lung șir al numelor unor exegeți ai etnografiei și folclorului și al câtorva dintre studiile fundamentale în domeniu, unele dintre ele fiind „deschizătoare de drumuri”, prin direcții, metode și perspective moderne, relevă preocuparea permanentă (inclusiv la începutul mileniului III) pentru textele și manifestările folclorice, nesecate rezervoare de informații, revelatoare pentru modul propriu al poporului de „ființare”, gândire și simțire.

Bibliografie:

- Alecsandri, Vasile – *Opere*, vol. III, *Poezii populare*, text stabilit de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, studiu introductiv, note și comentarii, variante de Gheorghe Vrabie, Editura Academiei, București, 1978.
- Constantinescu, Nicolae; Dobre, Alexandru – *Etnografie și folclor românesc. Note de curs*, Partea I, *Familia științelor etnologice*, Editura Fundației România de Măine, București, 2001.
- Densusianu, Ovid – *Vieața păstorească în poezia noastră populară*, ediție îngrijită și prefată de Marin Bucur, Editura pentru Literatură, București, 1966.
- Petriceicu-Hasdeu, Bogdan – *Etymologicum Magnum Romaniae. Dicționarul limbei istorice și poporane a românilor*, ediție îngrijită și studiu introductiv de Grigore Brâncuș, Editura Teora, București, 1998.
- Pop, Mihai; Ruxăndoiu, Pavel – *Folclor literar românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1990.
- Ruxăndoiu, Pavel – *Folclorul literar în contextul culturii populare românești*, Editura „Grai și Suflet – Cultura Națională”, București, 2001.
- Șăineanu, Lazăr – *Basmele române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*, ediție îngrijită de Ruxandra Niculescu, prefată de Ovidiu Bîrlea, Editura Minerva, București, 1978.

III. LOCUIREA TRADIȚIONALĂ

a) Aspecte generale

O chestiune importantă care ajută la înțelegerea condiției umane este aceea a relației dintre natură și cultură, ce se consumă nu în afara ființei umane, ci mai ales înăuntrul ei.

Generator de cultură, dar generat de natură, omul este produsul simbiozei dintre o ființă naturală și una culturală.

Diferiți antropologi și filozofi ai culturii, printre care Leo Frobenius(*Paideuma*), Oswald Spengler, Lucian Blaga(*Trilogia culturii*), au încercat să definească relația de interdependență dintre cultura unei colectivități și spațiul natural pe care aceasta și-l amenajează și îl locuiește. Pe de altă parte, etnologi și istorici ai religiilor(P.Saintyves, Arnold van Gennep, Mircea Eliade, Romulus Vulcănescu, Ernest Bernea) au pus în evidență normele mitice și rituale potrivit cărora erau întemeiate și organizate așezările tradiționale.

Pentru mentalitatea arhaică și chiar tradițională, construirea unei case sau întemeierea unei așezări reprezintă reiterări simbolice ale creației lumii, căci, așa cum afirmă Mircea Eliade, **„orice nouă așezare omenească este, într-un anumit sens, o reconstrucție a lumii”**. La fel ca în miturile cosmogonice, în care creația începe dintr-un centru al lumii, întemeierea unei localități sau a unei locuințe începe tot dintr-un centru („buric al pământului”- care era vatra satului sau a casei), un topos prestabilit în mod magico-ritual.

În mai multe legende cosmogonice românești, „centrul” de unde începe și în jurul căruia se rezonează macrocosmosul este punctul unde se înfige unealta zeului, a demiurgului: „*Dumnezeu umblând pe ape, a înfipt toiagul și s-a făcut pământ*”; „*Dumnezeu și-a aruncat balta în apa cea mare. Și ce să vezi, din balta cresc un arbore mare*”, în jurul căruia a făcut lumea.

Similar se petrec lucrurile în cazul întemeierii unui microcosmos. Satul, casa, biserica erau ridicate pe locul punctului consacrat unde a căzut săgeata(secura) aruncată sau unde a fost înfipt parul.

b) Satul „axis mundi”

Referindu-se la satul românesc ca „axis mundi”, ca centru spiritual, sufleteș al vieții țaranului, Lucian Blaga afirmă că **„satul nu este situat într-o geografie pur materială și în rețeaua determinantelor mecanice ale spațiului, ca orașul; pentru propria sa conștiință, satul este situat în centrul lumii și se prelungește în mit. Satul se integrează într-un destin cosmic, într-un mers de viață totalitar dincolo de al cărei orizont nu mai există nimic. Aceasta este conștiința latentă a satului despre sine însuși.”**³⁹

Teritorial, satul reprezintă un complex format din terenul pe care se construiește (=vatra) și terenul productiv (=moșia).

Alegerea locului pentru sat se făcea prin tragere cu arcul(gestul acesta mitico-simbolic amintind de vânătoarea rituală) sau prin aruncarea unui par(a unei băte).

³⁹ Lucian Blaga, *Elogiul satului românesc*, în *Izvoade*, Editura Humanitas, București, 2002, p.11.

Momentul-cheie al întemeierii satului și apoi al casei îl constituia bătutul țăruiului, al parului, care devenea „axis mundi”, unind Cerul patern cu Pământul matern. Tradiția întemeiată prin bătutul parului era încă vie în conștiința românilor în urmă cu câteva decenii. În acest sens, merită menționată declarația făcută de către un învățător-preot din județul Buzău în anul 1976: „Când se întemeia un sat, cel dintâi om bătea un par în pământ, pe care îl considera ca fundament sau temelie. În jurul parului se construiau casele și așa lua ființă un nou sat. Dacă satul are poziție bună, toți îl binecuvântează, dacă are poziție rea toți îl blestemă”.

Întemeierea constituie fără îndoială o practică de natură magică, deoarece prin bătutul parului se consideră că se realizează transferul vieții întemeietorului pentru însuflețirea creației („Cine bate parul nu mai trăiește mult”-spune o credință populară). În unele sate, parul a fost înlocuit cu crucea creștină („În mijlocul terenului pe care s-a făcut satul s-a ridicat o cruce”). Nu este deloc lipsit de importanță faptul că, potrivit cutumei și unei puternice credințe populare, bărbatul care căuta și decidea locul de amplasare a viitoareii așezări sau a viitoareii locuințe trebuia să fie un om sănătos, cu copii și fără defecte fizice. Niciodată locul nu se stabilea întâmplător, fiind decis de acte magice (de exemplu, animale domestice erau lăsate libere în spațiul ales și dacă nu aveau manifestări ciudate însemna că locul era benefic; un rol important în mentalul colectiv îl aveau și visele premonitorii).

Până la mijlocul secolului al XX-lea, în jurul satului se trăgea brazda satului (brazda țarinii) care, de fapt, reprezenta terenul productiv al comunității respective. Era foarte important ca terenul ocupat să fie suficient de mare pentru satisfacerea nevoilor de hrană, ținându-se seama și de numărul și de puterea de muncă a locuitorilor comunității. Adesea, mărimea terenului productiv (moșiei) era egală cu suprafața pe care o putea înconjura un om într-o zi sau într-o zi și o noapte, călare sau pe jos. Un exemplu care ni se pare interesant, este cel care se referă la o practică magică de stabilire a terenului productiv în felul următor: în centrul satului se bătea toaca de lemn, suprafața fiind extinsă până acolo unde nu mai era auzită.

Hotarele, din momentul în care erau stabilite, aveau valoare absolută, demarcând satul de tot ceea ce se afla în afara lui. Țăranii credeau că hotarul era circulat de spirite malefice (strigoi, iele, ciuma, moartea) și, de aceea, acolo nimănui nu îi era îngăduit să doarmă și nici să construiască vreun adăpost. Potrivit mentalității românului, numai spațiul din interiorul hotarului putea asigura liniște. În acest sens, ceea ce afirmă Andrei Oișteanu este relevant: **„În hotar omul merge liniștit, merge ca pe locul lui; n-are de ce se teme. Hotarul e așa ca o îngrădire ce cuprinde satu-ntreg. «Hotarul nost e satul nost», cu precizarea că «Cine a trecut hotarul nu mai e la el acasă. Dincolo e altceva și nu știi ce; poate-i o lume bună. Eu știu că de trec hotarul nu mă mai simt bine; am așa o teamă»”**⁴⁰

Deci, hotarul a fost secole de-a rândul pentru mentalul românesc un reper material, locul cert de demarcație a „înăuntrului” de „afară”, și, în același timp un reper cu valențe simbolice.

⁴⁰ Andrei Oișteanu, *Utopia satului*, în *Mythos și Logos*, Editura Nemira, București, 1997, pp.159-160

Pentru ca limitele hotarului să fie bine știute de cei foarte tineri, bătrânii practica un alt ritual magic, și anume: într-o anumită zi din an luau un băiat de 7-8 ani, dădeau ocol hotarului mergând din semn în semn și, la un moment dat, îi administrau copilului o bătaie zdravănă, pentru un „motiv” pe care atunci îl afla: să țină minte cât va trăi până unde se întinde proprietatea lor și să depună mărturie, dacă s-ar fi ivit vreun prilej de ceartă sau de judecată.

Toate aceste aspecte și gesturi magico-ritualice legate de întemeierea satului tradițional românesc relevă o *forma mentis* specifică asupra spațiului existenței țăranului nostru, spațiu conceput ca „axis mundi”, ca principal element moral și axiologic al lumii. Este vorba, de fapt, despre ceea ce Lucian Blaga în Discursul de Recepție în Academia Română, rostit în anul 1937, **Elogiul satului românesc**, numea „cosmocentrism” al satului românesc, care **nu trebuie înțeles ca o grotescă trăsătură de megalomanie colectivă, ci ca o particularitate ce derivă dintr-o supremă rodnică naivitate. Fiecare sat își are sub acest unghi mândria sa, care-l împinge spre o diferențiere de celelalte sate învecinate sau mai depărtate.**⁴¹ De aici, putem deduce acest „cosmocentrism” poate fi privit el însuși „**ca un posibil izvor pentru individualismul românesc**”⁴², dar și ca o dimensiune simbolică a permanenței și a imuabilului, pentru că, în viziunea țăranului român, reperele, coordonatele ontologice stabilite clar prin cutumă nu puteau fi modificate, înnoite decât dacă noile elemente corespundeau tiparului său mental, structurii sale interioare.

De-a lungul veacurilor, în fața vicisitudinilor de tot felul, satul românesc, metaforic numit de Lucian Blaga „*satul-idee*”, și-a păstrat atributul autenticității, credința, arta, creațiile spirituale, tocmai pentru că, crezându-se situat în „inima unei lumi”, și-a fost suficient sieși. El nu a avut nevoie decât „**de pământul și de sufletul său- și de un pic de ajutor de Sus pentru a-și suporta cu răbdare destinul. Această naivă suficientă a făcut bunăoară ca satul românesc să nu se lase impresionat, tulburat sau antrenat de marile procese ale <<istoriei>>**”⁴³.

c) Casa tradițională

Pentru români, casa reprezintă centrul spiritual al vieții umane, locul în care profanul se întâlnește cu sacrul și în jurul căruia gravitează marea parte a universului mirific de fapte descrise de mitografi.

Cu privire la motivația, la necesitatea pe care omul a simțit-o de a-și construi un adăpost, o casă, gândirea mitică a țăranului român a formulat următoarea explicație: *Dumnezeu (Fârtatul), după ce a creat lumea, nu s-a gândit să-i creeze ființei umane un adăpost, deoarece cerul era foarte aproape de pământ, iar astrele (soarele, luna, stelele) umblau printre oameni și îi încălzeau. Însă, când divinitatea s-a supărat pe oameni și a ridicat cerul și astrele foarte sus, departe de pământ, oamenii au început să resimtă nevoia de adăpost împotriva intemperiilor. La început s-au adăpostit în păduri, în peșteri, dar treptat, pe măsură ce s-au înmulțit au simțit nevoia de a se adăposti artificial. Atunci, Dumnezeu care s-a ocupat mereu de creația sa, în bunătatea-i*

⁴¹ Lucian Blaga, *op. Cit.*, p.16.

⁴² Cristian Tiberiu Popescu, *Istoria mentalității românești*, Editura Universal DALSI, 2000, p.86

⁴³ Lucian Blaga, *op.cit.*, pp.17-18.

recunoscută le-a sugerat să-și construiască adăposturi subterane (colibe) și apoi supraterestre (case).

În satul tradițional românesc, casa reflecta particularități de construcție ce îi confereau un profil arhitectonic specific, imprimat de ocupații, de gradul de spiritualitate etnoistorică și, mai ales, de un deosebit simț artistic.

Menționăm că o casă se clădea numai după ce se desfășurau riturile specifice de construcție. În trecutul îndepărtat, pentru consolidarea în ansamblu a casei, se zidea de viu un om, în Evul mediu se pune la temelia construcției măsura umbrei furate a unei ființe umane, mai târziu s-au introdus în ziduri înscrisuri apotropaice cu valoare de talismane, iar în ultimele două secole se sacrifică o pasăre de curte. Acest din urmă ritual se practică și în zilele noastre.

În satele noastre, până la începutul secolului al XX-lea, specifice erau casele din bârne de lemn (de obicei de brad), rotunde ori cioplite în muchii și „prinse în unghiuri pe sistemele numite coadă de pește sau cheotori”⁴⁴ sau din chirpici și foarte rar se întâlneau case din cărămidă, din piatră.

La început acoperișul era din paie (îndeosebi în zona moșilor), iar apoi a fost făcut din șindrilă și din draniță. În regiunile de munte, acoperișurile erau foarte înalte în raport cu pereții, deoarece asigura o întreținere mai bună în fața ploilor și zăpezilor abundente.⁴⁵

Casa tradițională românească era construită pe orizontală, pe suprafața pământului, și nu pe verticală ca în spațiul mediteranean (de exemplu). Planul de construcție diferea, în general, de la o zonă a țării la alta. Totuși, o notă comună a caselor poate fi remarcată, și anume distribuirea încăperilor. Țăranul nostru avea în vedere în primul rând o odaie mare (i se spunea „casa mare”), destinată musafirilor (oaspeților), o odaie în care se păstrau obiectele de strictă necesitate, unde se afla și vatra sau soba cu plită, și camera (celarul) pentru depozitarea alimentelor.

Modul în care se construiau casele reliefează un *modus vivendi* specific, un tipar mental care evidențiază spiritul deschis, felul primitor de a fi al românilor și simțul estetic. Lucian Blaga, scriind un eseu despre casele din Ardeal, intitulat **Case românești**, inserat în volumul **Zări și etape**, face câteva observații notabile despre specificul caselor românilor și diferențele dintre acestea și casele sașilor. Astfel, „**casele săsești stau una lângă alta, formând un singur mare zid către stradă, severe, cu ferestre înalte, care nu îngăduie priviri din afară, purtând convențional pe frontispiciu câte o maximă biblică; comuna săsească e o colectivitate rațională de oameni închiși, fiecare afișând pe frunte imperativul categoric. Casele românești sunt mai libere laolaltă, ele se izolează prin grădini, au pridvoare împrejur și ferestruici așa de joase, că poți vedea totul înăuntru, casele formează grupuri asimetrice, ca țăranii când se duc în dezordine la o înmormântare sau la o nuntă: comuna românească e o colectivitate instinctivă de oameni deschiși, iubitori de pitorescul vieții.**”⁴⁶

⁴⁴ Ernest Bernea, *Civilizația română sătească*, Editura Vremea, București, 2006, p.140.

⁴⁵ Cf. *Ibidem*.

⁴⁶ Lucian Blaga, *Case românești*, în *Zări și etape*, Editura Minerva, București, 1990, pp.254-255.

Pentru țăran, casa nu a reprezentat doar un obiect, ceva pur material care aparținea unei ordini economice, ci, cum opinează Ernest Bernea, era și „o **problemă de ordin spiritual și social**”, „o **expresie a orizontului său de viață, o expresie a nevoilor sale interioare, de orientare spirituală**”.⁴⁷

Nu întâmplător, pe fruntarul casei erau sculptate palme deschise ridicate, șarpele casei, însemne astrale (soare, lună), iar în dreapta și în stânga intrării capete de cai stilizate, ce simbolizau spiritele solare protectoare ale locuinței, aceste elemente simbolice neavând vreun caracter utilitar, material, ci doar unul estetic, spiritual.

Prispa (cerdacul) care, în general, înconjura construcția, reprezenta un element arhitectonic de protecție exterioară a pereților împotriva intemperiilor, însă era și un spațiu cu valență mitică, de tranziție între exterior și interior, între curte și casă și invers. În acest loc se desfășurau câteva activități mitico-magice (la naștere, nuntă, înmormântare), pe prispă erau primiți colindătorii la sărbătorile de iarnă și, câteodată, femeile aruncau de pe prispă, noaptea, farmece și vrăji în direcția unde se afla destinatarul.

Un alt loc important al casei îl constituiau *pragurile*, cu rol major în riturile de trecere (de exemplu, la nuntă, mirii erau întâmpinați pe prag de către socri și nași. Trebuie precizat că, la construcția casei, sub prag se îngropau bani pentru a atrage, prin magie simpatetică, bogăția în locuința respectivă.

Fereastra avea o semnificație deosebită în riturile de împiedicare a unei predestinări. Este vorba de vânzarea unui copil abia născut, după mai multe nașteri anterioare soldate cu moartea copiilor respectivi. Pe o fereastră a casei, ultimul copil născut era vândut de către mamă și cumpărat de o rudă apropiată sau de un străin și după câteva ore era răscumpărat de mamă cu bani de la cumpărător. Răscumpărarea avea loc pe prispa casei și atunci se schimba numele copilului.

Tot pe o fereastră (de obicei laterală) se practica răpitul fetelor în situația în care părinții nu erau de acord cu căsătoria, considerându-se că astfel se pierdea urma răpitorului.

La ferestrele din față se cântau colindele în ajunul Crăciunului, urătorii lovind ușor cu bețele (colindite) în geamuri.

O importanță majoră în activitățile cotidiene, dar și în practicile mitico-magice au avut *vatra* și *hornul (coșul)*.

Vatra simboliza contactul divin al Pământului cu Cerul. Pe vatră se pregătea hrana, tot acolo femeia naștea primul copil, ca să aducă noroc, pe vatră se făceau descântece, vrăji de dragoste, se ghicea viitorul.

Vatra, cu o evidentă valoare feminizantă, din cauza formei sale, asigura protecție magică oamenilor, mai ales femeilor. Ea a reprezentat cel mai important spațiu sacru al casei tradiționale, gineceul divin. Era, în același timp, și un spațiu al siguranței, întrucât sub vatră se păstrau banii într-o ulcică de lut, ca să nu fie furați de răuvoitori.

În jurul acestui element central, unde se produceau lumina, căldura și hrana, se organiza casa propriu-zisă.

Coșul (hornul) reprezenta una dintre intrările locuinței, deschisă permanent și se credea că prin această „deschidere” magică circulau vrăjitoarele, demonii, zburătorii, în

⁴⁷ Ernest Bernea, *op.cit.*, p.143.

timpul activității lor nocturne. Țăranii considerau că prin horn ieșea sufletul celui care deceda pe vatră.

Toate aceste elemente compuneau casa țăranului român, care la rândul ei făcea parte din gospodărie, alături de curte și anexe. Gospodăria avea de obicei formă rotundă și aparținea ordinii economice rurale.

Potrivit credinței românilor, gospodăria, deci spațiul locuit de om, era protejată magic de gard și de poartă. Conform tradiției, nimeni nu avea voie să treacă pragul porții sau să intre în casa rămasă deschisă, dacă cel care locuia acolo nu era acasă. De aceea, erau lăsate anumite semne (un ciomag, un topor) pe pragul casei sau sprijinite de ușă, prin care străinii erau avertizați asupra absenței membrilor familiei. Dacă semnele respective de interdicție erau desconsiderate și cineva pătrundea totuși în casă fără permisiune, faptul era considerat profanare a locuinței. În situația când intrușii, „profanatorii” erau prinși, își primeau pedeapsa (prin lovirea cu ciomagul sau cu toporul) de la proprietar, iar acesta nu putea fi sancționat în nici un fel. Casa considerată profanată era imediat purificată prin fumigații cu rășină de brad. De asemenea, purificarea casei se făcea cu o ocazie specială, și anume de Anul Nou. Acest rit ancestral de purificare a fost preluat de ortodoxism în Evul mediu.

Potrivit mentalității tradiționale, orice eveniment semnificativ din existența omului (naștere, nuntă, moarte) trebuia să se desfășoare în casă, acasă, pentru că altfel era considerat atipic, nefiresc.

Cert este că întotdeauna țăranul român a legat casa de familia sa, de tradițiile moștenite de la străbuni și de credință. Interesantă ni se pare una dintre credințele noastre populare, consemnată de Elena Niculiță-Voronca, care augmentează imaginea mitico-magică asupra locuirii tradiționale românești și legitimează un mod specific de a gândi și de a simți: „Cu o poveste bine spusă și frumos încheiată se înconjură casa de trei ori, ca o pavază, de nu poate nici un rău străbate”.

Bibliografie:

- Bernea, Ernest- *Civilizația română sătească*, Editura Vremea, București, 2006.
Blaga, Lucian- *Zări și etape*, Editura Minerva, București, 1990.
Blaga, Lucian- *Izvoade*, Editura Humanitas, București, 2002.
Oișteanu, Andrei- *Mythos și Logos*, Editura Nemira, București, 1997.
Popescu, Cristian Tiberiu- *Istoria mentalității românești*, Editura Universal DALSI, 2000.

TEMĂ

În vederea elaborării unui referat de maximum 5 pagini (tehoredactate, în format A4, cu caractere de 14), de care vom ține seama la acordarea notei finale, recomandăm, îndeosebi celor care locuiesc sau își desfășoară activitatea în mediul rural, următoarea temă:

Realizați descrierea unei case tradiționale din satul în care locuiți/aveți rude/desfășurați o activitate, încercând să aflați cât mai multe informații despre:

- timpul construirii locuinței respective;
- cine a construit-o;
- materialul/materialele folosit/folosite;
- organizarea casei: număr de încăperi, distribuirea lor, mobilier;
- descrierea prispei, a ferestrelor, a acoperișului;
- descrierea gospodăriei în întregul ei (anexe, curte);
- ce obiceiuri se practicau în gospodăria respectivă?

La sfârșitul referatului vor fi inserate fotografiile reprezentative ale casei descrise.

IV. DE LA GESTUL MITICO-RITUALIC LA SPECTACOL POPULAR

a) *Călușarii*

Prin creațiile literare pe care le-a făurit, prin jocurile și obiceiurile pe care le-a moștenit și le-a adaptat în funcție de evoluția societății sau pe care le-a inventat, românul lasă impresia că înțelege „schemele” mitologice doar dacă le transpune în universul său cotidian, concret.

Mai mult, românul pare a fi mai mult interesat de detaliu decât de traiectoria mesajului transmis.

În memoria populară, eroii colectivi mitico-magici au ocupat întotdeauna un loc semnificativ. În momente esențiale, mentalitatea oamenilor din popor a impus raportarea la personajul colectiv, în special la *strămoși*. Între români și strămoșii lor a existat și există încă o legătură esențială și, de aceea, oamenii s-au străduit să o mențină nealterată. Este aici un reper al mentalității românești care-l consideră pe individ o entitate determinată pe linia genetică ce trimitea la strămoșii care au asigurat reperele ancestrale ale neamului (chiar dacă despre acțiunile acestora nu există nici referință).

O tipologie a eroilor colectivi mitico-magici poate fi reconstituită prin cunoscutul dans ritual românesc al *Călușarilor*, devenit un termen de referință constant pentru cultura noastră populară, iar impactul acestuia asupra mentalității românilor nu poate fi negat.

Obiceiul, cunoscut și sub denumirea de *Căluș*, răspândit odinioară în aproape toată România, iar astăzi doar în sudul Olteniei și Munteniei (Olt, Teleorman, Dolj, Argeș, Ilfov, Ialomița), reprezintă, cum opinează Mihai Pop, „cea mai importantă manifestare folclorică în care, în cadrul obiceiurilor, dansul ca mod de expresie are un rol preponderent”⁴⁸.

Informații prețioase cu privire la desfășurarea obiceiului întâlnim în diverse studii, începând din secolul al XVIII-lea și până în prezent, la Dimitrie Cantemir (*Descriptio Moldaviae*, 1714), F.I. Sulzer (1781, Viena), Lazăr Șăineanu (*Studii de Folclor*, 1896, București), Tudor Pamfile (*Sărbătorile de vară la români*, 1910, București), T.T. Burada (*Istoria Teatrului în Moldova*, 1915, Iași), Romulus Vuia (*Originea jocului călușarilor*, 1934), Horia Barbu Oprișan (*Călușarii*, 1969, București), Mircea Eliade (*Notes of the Călușarii*, 1973, S.U.A.), Mihai Pop (*Călușul*, 1975, Revista de Etnografie și Folclor, București).

Pentru cercetători a fost și este încă foarte greu de stabilit originea acestui joc, care, cu siguranță, este o reminescentă a unui foarte vechi cult. Este posibil ca jocul să își afle originea în *Coli – Salii romani* (ambele aparțineau aceluiași grup de obiceiuri, al dansurilor cu arme, al cărui scop era de a alunga demonii ce afectau sănătatea oamenilor). Denumirea provine de la figura de *cal* (*căluș*), care era considerat un demon al sănătății și al fecundității. Prin caracterul său vindecător, jocul *Călușarilor* din România diferă de obiceiurile similare întâlnite în sudul Macedoniei, în Bulgaria. Acest fapt constituie nota sa distinctivă și cea mai caracteristică. O dovadă a faptului că obiceiul nu este străin de un cult solar o reprezintă respectarea cu strictețe a celor două momente ale zilei – răsăritul și apusul –, căci ei nu dansează înainte de răsărit și nici după apusul soarelui. În Banat, *Călușarii* interpretează un dans al soarelui la răsărit și

⁴⁸ Mihai Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, Editura Univers, București, 1999, p.109.

alt dans al soarelui la apus. De aici reiese **caracterul mitic-solar** al acestui obicei.

În jocul, probabil preistoric al Călușarilor, s-au contopit prin suprapunerea unor sărbători celebrate la date diferite, două reprezentări mitologice, și anume una legată de venerarea *Ielelor* (Rusaliilor, Vântoaselor) și alta de *cultul calului*. *Călușarii* (*Călușul*) reprezintă un ceremonial de mare spectacol, în care *zeul cabalin* (*Mutul Călușului*), protector al cailor și al verii, petrece împreună cu ceata Călușarilor în săptămâna Rusaliilor. Dansul cuprinde practici și formule magice, acte rituale executate de o ceată formată numai din bărbați și care este strict ierarhizată: mut, vătaf, ajutor de vătar, stegar și călușari de rând.

Rolul cel mai important îl deține cel care este numit *Mutul*, deoarece îi este interzis să vorbească în zilele când se desfășoară obiceiul. Cauza muțeniei sale este mai mult de natură psihologică. El poartă o mască și probabil că, potrivit unei cutume, figurile mascate adoptau tăcerea spre a nu se trăda și spre a augmenta nota misterioasă care îi caracteriza pe Călușari. Maska lui este grotescă, făcută din piele sau din cârpe, iar costumul este confecționat uneori din două culori, amintind de arlechinul jocurilor de carnaval. Ca recuzită, *mutul* purta tot timpul agățat de curea un obiect de formă falică, sugerând astfel că este reprezentantul demonului fecundității. Lui i se recunoaște și rolul de persoană protectoare a călușarilor, apărându-i împotriva ielelor cu lovituri de bici.

Starea euforică și coeziunea mistică între călușari, legați printr-un jurământ de credință, sunt obținute prin executarea, până la epuizare fizică și psihică a dansurilor considerate sacre, executate pe melodii cântate de lăutari, aceștia nefăcând parte din grup (ceată). Astfel, dansurile călușarilor au același efect ca bețiile rituale de la Anul Nou (Revelionul) și amintesc totodată de dansurile orgiastice ale bacantelor din timpul sărbătorilor dionisiace.

O primă descriere detaliată a acestui joc ritualic o întâlnim în monografia savantului Dimitrie Cantemir, intitulată *Descriptio Moldaviae*, cap. XVIII: Călușarii „se adună o dată pe an, îmbrăcați în haine femeiești, poartă pe cap o cunună împletită din frunze de pelin și smălțată cu fel de fel de flori, își prefac glasul ca femeile, ca să nu poată fi recunoscuți, și-și acoperă fața cu o pânză albă. În mâini poartă toți săbii goale cu care ar străpunge pe orice om din mulțime ar îndrăzni să le smulgă acoperământul feței. Acest drept li l-a dat un străvechi obicei și în așa măsură încât pentru asta nici nu pot fi trași în judecată pentru moarte de om [...] Astfel, timp de zece zile, între sărbătoarea Înălțării Domnului și Rusalii, nu-și găsesc pic de odihnă, ci străbat jucând și alergând toate orașele și satele. În vremea asta nu dorm decât sub acoperământul unei biserici”⁴⁹.

Astfel se desfășura dansul ritualic la începutul secolului al XVIII-lea, când l-a consemnat Cantemir, care evidențiază caracterul lui de obicei folosit pentru vindecarea unor stări maladive. Precizarea sa cu privire la absolvirea de judecată pentru călușarii care ucideau pentru a asigura secretul jocului și respectarea cu strictețe a ritualului este importantă pentru înțelegerea mentalității românești în legătură cu spectrul magicului. Astfel, constatăm că românul nu este interesat de sondarea magicului, a ocultului, de descoperirea unor noi modalități de pătrundere în tainele existenței, el manifestă numai un deosebit respect pentru acesta. Românul acceptă că există persoane inițiate (în cazul

⁴⁹ Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Editura Academiei, București, 1973, cap. XVIII.

de față ceata Călușarilor) și acestora le acordă atât respectul cât și totala încredere, considerând că inițiații sunt singurii responsabili pentru toate acțiunile lor.

Începând cu a doua jumătate a secolului al XX-lea, datorită cercetărilor efectuate de specialiști în satele din sudul României (Oltenia, Călărași ș.a.) unde obiceiul se practică și acum, spre deosebire de celelalte zone ale țării, s-a putut constata că practicile superstițioase și actele magice au fost eliminate, Călușul devenind „un mare joc de virtuozi” (Mihai Pop).

La baza practicării obiceiului care cuprinde numeroase elemente de spectacular, obicei care și în zilele noastre generează semne de interogație pentru neofiți, dar și pentru specialiști, se află ceata Ea se constituia prin prestarea unui jurământ, care era secret ca și regulile de comportament ale membrilor săi.

Ceata Călușului are o rânduială foarte riguroasă, cuprinzând, de obicei, numai bărbați între 20 și 60 de ani. Altădată, ceata era formată din 7, 9, 11 sau 13 bărbați pe o perioadă de 3, 5, 7 sau 9 ani (în zilele noastre cifrele nu se mai respectă cu aceeași strictețe). Ei se îmbracă în costum național (care era înainte costumul țărănesc de sărbătoare). În general, capul și-l acoperă cu o pălărie cu boruri largi, frumos împodobită cu mărgelile multicolore și panglici. Au mijlocul încins cu bete și pe piept au de asemenea bete prinse în diagonală. La picioare, sub genunchi și la glezne au canafuri și zurgălăi (clopoței). Călușarii se încălță în timpul desfășurării obiceiului cu opinci prevăzute cu piteni (plăci de metal fixate lateral pe partea exterioară) care sună în timpul dansului, reliefând, împreună cu clopoțeii (zurgălăii), ritmul melodiei și al jocului.

Au întotdeauna cu ei un steag alb. Acesta reprezintă cel mai important element al obiceiului și este realizat cu un anumit ceremonial, înainte de depunerea jurământului. Steagul este făcut astfel: Călușarii aleg o prăjină cu o lungime de peste trei metri, în vârful căreia leagă o năframă sau un prosop țesut în casă, fire de usturoi și de pelin, deoarece, potrivit credinței populare ele au proprietăți de vindecare. Pe întreaga durată a practicării obiceiului, steagul este ținut de către primul călușar din grup și nu este permis ca el să fie lăsat să cadă, întrucât se consideră că se poate întâmpla ceva nefast dacă el va cădea.

Așa cum am menționat mai înainte, acea persoană din grup care este numită „mutul” nu are voie să rostească nici un cuvânt cât timp durează dansul și între picioare poartă un falus din lemn, supradimensionat. Falusul simbolizează în acest caz ideea de fecunditate, de fertilitate, dar și o „ambiguă agresivitate sau injurie la adresa ielelor”⁵⁰. La brâu Călușarii își agață usturoi și pelin și în mână țin o sabie din lemn și un arc, iar mai nou un băț. Rolul acestor instrumente obligatorii în recuzita obiceiului era de apărare împotriva spiritelor malefice, cu predilecție a ielelor.

Călușarii rămâneau împreună 10 zile. Perioada respectivă reprezenta pentru ei, dar și pentru colectivitatea căreia îi aparțineau, ieșirea din cotidian și pătrunderea în ritual, trecerea dintr-o dimensiune obișnuită în cea mitico-magică, în care se impunea cu strictețe respectarea unor interdicții, deoarece se credea că încălcarea lor generează din partea ielelor acțiuni pedepsitoare. Ca atare, acesta era răstimpul când comunitatea

⁵⁰ Mihai Pop, *Călușul (Lectura unui text)*, în *Folclor românesc*, vol.II, Editura Grai și Suflet-Cultura Națională, București, 1998, p.273.

conferea toate atributele ei de apărare cetei de Călușari.

Ceata se constituia după următorul ritual: se adunau în locuri izolate (adesea la încrucișări de drumuri) pentru a fi feriți de privirea indiscretă a oricărui intrus, înfigeau în pământ steagul alb. În apropierea acestuia stătea „mutul” culcat pe pământ și fiecare dansator sărea peste el și peste bastoanele (bețele) călușarilor așezate în două rânduri. Apoi, fiecare călușar jură pe steag că va respecta întru totul ordinele vătafului, că timp de 3 ani nu va divulga nimănui secretele lor și că pe întreaga durată a desfășurării obiceiului nu va atinge trupul niciunei femei. Dacă jurământul nu va fi ținut, va înnebuni pentru toată viața. Iată câteva formule ale jurământului Călușarilor:

„Jur cu zău, pe sufletele moșilor mei, pe caii și vitele mele, să respect Călușul și legea lui până la dezlegarea steagului” (Argeș).

„Ne legăm să fim uniți, să sărim unul pentru altul, să ne ajutăm, să nu ne rupem de Căluș, să nu dorim banii și să nu ne atingem de femei cât suntem în Căluș. Așa să ne ajute Dumnezeu!”. (Teleorman)

„În numele lui Dumnezeu, Sântulețul, ne legăm, jurând credința către steag, că vom juca în dreptate, fără supărare și fără murmur”. (Muscel)

Se poate observa că textul ori jurământul diferă de la o zonă la alta. Trebuie precizat că acesta era în fiecare an înnoit, mai ales dacă în grup era primit un nou membru. Este posibil ca din această cauză el să fi fost divulgat și, de asemenea, este posibil ca tocmai divulgarea aceasta să oculteze un text secret sacru. Către această idee ne îndreaptă și o formă vrăjitoarească mai veche a jurământului, semnalată în Oltenia de către cercetătorul austriac R. Wolfram, în 1934. Potrivit relatării sale, ritualul era următorul: Cu două săptămâni înainte de sărbătoarea Rusaliilor, după alegerea vătafului, călușarii se duceau la o vrăjitoare bătrână. Ea le dădea o năframă neagră ce aparținuse unei femei rele, care murise de puțină vreme. Într-un colț al năframei lega un câțel de usturoi descântat (se spune că după descântat usturoiul are un miros foarte puternic).

Năframa se fixa la bățul călușarilor ca un steag care apoi era fluturat deasupra capetelor acestora. Cel asupra căruia conducătorul grupului oprea steagul cu mai multă insistență, începea să danseze într-un ritm din ce în ce mai alert, până cădea la pământ, amețit, în transă. În dimineața zilei următoare, dansatorii mergeau din nou la vrăjitoare și începeau să joace, iar în timpul dansului strigau „Hălai șa și iar așa”. Vrăjitoarea se învârtea cu steagul în mână în jurul cercului format de călușari și rostea descântece. În momentul când dansul ajungea la punctul culminant, vrăjitoarea flutura steagul deasupra capetelor lor, pentru a-i verifica puterea. Dacă acel călușar peste capul căruia oprea steagul cădea în stare de leșin, puterea miraculoasă a acestuia era asigurată. Doborârea reprezenta dovada că descântecul / descântecele și-a(u) făcut efectul, iar steagul a primit o putere magică. Atunci femeia le dădea călușarilor steagul, spunându-le: „Duceți-vă în pace”, iar ei răspundeau: „Fără teamă și cu mult noroc”⁵¹.

Această formă complexă de jurământ nu a mai fost ulterior întâlnită de vreunul dintre folcloriștii / etnografii români, acest aspect dovedind, pe de o parte, că ritualul s-a simplificat tot mai mult, iar pe de altă parte, că nici trecerea timpului și nici pătrunderea elementelor civilizatoare nu au conferit „tainelor” Călușarilor un caracter exoteric.

⁵¹ Apud Mihai Pop, *Considerații etnografice și medicale asupra călușului oltenesc*, în *op.cit.*, p.79.

După depunerea jurământului (care confirmă că ceata este pregătită să apere satul, colectivitatea de „agresiunea” ielelor), grupul Călușarilor se prezintă în dimineața zilei de Rusalii în fața comunității. [Oamenii din popor credeau că în zilele de sărbătoare forțele răufăcătoare sunt mai active, iar prezența Călușarilor asigură o apărare promptă.] Ei merg din casă în casă, dansează și colindă (rostesc urări de bine). Colindatul, ca și cel de Anul Nou, avea la bază principiul că fiecare gospodărie reprezintă un întreg și răspundea pentru bunăstarea comunității respective. A nu primi ceata de Căluș însemna o excludere din colectivitate și renunțarea la apărare în cazul unei situații critice. Putea însemna și o pactizare cu reprezentările mitologice răufăcătoare (în acest caz ielele). De asemenea, dacă grupul de dansatori nu ar fi colindat o casă, aceasta ar fi însemnat o abatere gravă de la datoria (sacră) de apărare a comunității.

Un rol important pe care colectivitatea l-a atribuit sute de ani Călușarilor era acela de vindecător. Funcția benefică, vindecătoare, curativă a cetei de Călușari a fost cea mai importantă dintre funcțiile (de inițiere, de apărare a comunității) deținute de acest complex și străvechi obicei, care de-a lungul vremurilor a fost înconjurat de o aură de mister.

Diagnosticarea unui bolnav se făcea prin muzică, un lăutar cântând, pe rând, anumite melodii ale diverselor „jocuri” ce alcătuiesc dansul Călușarilor (Calul, Chișerul, Sarea și lâna, Rața, Bățul, Cătrănița, Floricica). Se consideră că fiecare spirit răufăcător sau boală se întruchipează într-o anumită melodie. De aceea, pentru a fi diagnosticată, bolnavului i se cântau toate melodiile repertoriului medical, până când el dădea un semn prin care lăsa să se înțeleagă că e atins în mod deosebit de melodia respectivă. [Precizăm că în camera bolnavului intrau numai vâtaful și unul dintre lăutari.] Prin executarea jocului căruia îi aparținea melodia ce a produs reacția se spune că persoana cuprinsă de maladie se vindeca. Însă, dacă o persoană bolnavă nu reacționa deloc la niciuna dintre melodii călușarii renunțau, își declinau competența. Trebuie menționat că niciodată Călușarii nu au vindecat oameni bolnavi de epilepsie sau de alte boli nervoase.

Vindecarea se realiza întotdeauna printr-un joc cu doborâre. Aceasta se făcea în două moduri: prin spargerea unei ulcele care conținea apă vrăjitoarească sau prin atingerea cu năframa steagului, ambelor atribuindu-li-se valențe magice.

Pentru doborârea prin spargerea ulcele se cunoaște următorul scenariu: vâtaful așeza în mijlocul cercului format din călușari o ulcică cu apă, frunze de pelin și usturoi. Lăutarii începeau să cânte și Călușarii începeau dansul. Vâtaful îl alegea cu privirea pe cel care urma să îndeplinească rolul victimei, se apropia de el, îl privea insistent (încercare de hipnoză), jucând mereu în fața sau în jurul lui și gesticulând pentru a-l impresiona. Ritmul melodiei devenea tot mai alert, la fel și cel al jocului. În timpul acesta, cel ales era stropit cu apă din ulcică și începea și el să joace dezordonat, dând vădite semne de amețală. Când jocul ajungea la paroxism, vâtaful îl stropea cu usturoi mestecat în gură, lovea cu bățul în ulcică, până când aceasta se spărgea, iar apa „vrăjită” îl stropea pe călușar și acesta cădea, dându-se peste cap. Un țăran care făcuse parte din ceată mărturisea că „un călușar cade pentru că așa are el jurământul și are

vătaful secretul lui”⁵².

Pentru doborârea cu steagul, revelatoare este descrierea făcută înainte de primul război mondial de N.I.Dumitrașcu (văzută de el în localitatea Bârca) și inserată de folcloristul Tudor Pamfile în studiul *Sărbătorile de vară la români*: „Când jocul este mai în toi și fiind timpul apropiat de a-l doborî, lăutarii cântă tot mai repede și mai cu aprindere. Vătaful ia steagul și toată lumea își ațintește privirea spre el. El ține steagul cam la o palmă deasupra capului călușarului care urmează să cadă. Ceilalți joacă mereu și nici nu se uită la ceea ce face vătaful. Pe cel cu pricina îl vezi din ce în ce mai abătut, galben, neliniștit, se roșește, nu se gândește la nimic, nu aude, nu vede, se întărește din ce în ce în joc, pe când ceilalți se pierd încetul cu încetul până ce aproape stau. Vătaful dă puțin câte puțin acea cârpă cu căpățâna de usturoi de capul călușarului. Acela tot mai înverșunat joacă și vătaful tot mai aproape dă steagul, până ce îi așterne cârpa pe cap. Atunci încă mai mult se întărește în joc și joacă tot mai repede, apa curgând de pe el și deodată se rostogolește și cade jos de-a binelea”⁵³. Merită să menționăm că, în urma cercetărilor efectuate pe teren, Mihai Pop a ajuns la concluzia că, în cele mai multe cazuri, doborârea călușarului nu dura mai mult de 3 minute. Adăugăm că, atunci când călușarul era doborât, bolnavul era obligat să se ridice și să fugă. Un vătaf le-a mărturisit unor folcloriști români că „bolnavul se scula de frică”. Din cele prezentate, putem constata că vătaful deținea rolul major în ritualul „doborârii”. Conducătorul cetei, care, cu siguranță, era și cel mai inițiat dintre toți, cunoștea tehnicile hipnozei, pe care le aplica asupra celor vulnerabili, mai ușor influențabili. Călușarul care era ales pentru a fi doborât avea rolul de mediator între viață și moarte, între uman și non-uman. Se sugera prin gestul ritualic o formă de sacrificiu, prin care, de altfel, se obținea victoria asupra spiritelor nefaste, a ielelor.

Prin urmare, în acest ritual de vindecare, sugestia a deținut un rol important, încât, deși se afirma că, în general, călușarii puteau să-i vindece pe cei aflați în stare maladivă, totuși se vorbea despre numeroase cazuri în care cel „vindecat” se îmbolnăvise din nou. Acest aspect ne determină să considerăm că nu este vorba de vindecare propriu-zisă, precum, în cadrul medicinei populare, cea realizată, de către persoane specializate, prin descântece, ci mai degrabă de un ritual de restabilire a echilibrului, altfel spus de recuperare a oamenilor satului care fuseseră „pociți” de iele.

Încheierea desfășurării obiceiului s-a făcut până în a doua jumătate a veacului trecut tot în mod ritualic. Astfel, în ultima zi, ceata Călușului mergea din nou în fiecare gospodărie din sat, unde făcea o horă în care intrau și cei ce erau prezenți. Seara avea loc desfacerea cetei, într-un spațiu situat în afara comunității, un loc ferit de privirile indiscrete ale curioșilor, pentru că nici la desfășurarea acestei secvențe nu avea voie să participe altcineva din exteriorul grupului. Călușarii rupeau prăjina în vârful căreia fusese agățat steagul și distrugeau însemnele specifice (steagul și insigna- în unele locuri, unde nu era confecționat un simbol explicit al falusului, o bucată de lemn de 30 de cm, curbată la vârf, era acoperită cu piele de iepure), după care fiecare dintre ei pleca singur în altă direcție. Odată cu terminarea timpului ritualic se anulau interdicțiile, viața comunității reîntra în normal, fiind asigurată că a scăpat de agresiunea ielelor.

⁵² *Ibidem*, p.83.

⁵³ Tudor Pamfile, *Sărbătorile de vară la români*, Academia Română, Socec, București, 1910, p.72.

Acest complex obicei tradițional și-a pierdut, în timp, fundamentarea superstițioasă, a eliminat elementele magice, procedeele vrăjitoarești, fiind astăzi cunoscut în aproape întreaga lume ca un grandios spectacol popular. Întregul obicei și-a pierdut caracterul ezoteric. Gesturile de astăzi ale călușarilor nu mai țin de vrăjitorie, ci de spectacular. Din a doua jumătate a secolului al XX-lea, chiar și spectatorii au remarcat că membrii grupului de călușari se prefac atunci când „dau ochii peste cap”, potrivit unei convenții pe care o stabilesc între ei. Se pare că, odată cu depunerea jurământului, se decide ordinea doborârii călușarilor și fiecare se angajează să simuleze căderea în momentul dinainte stabilit.

Cercetătorii au constatat că îndeosebi în perioada comunistă, deci începând cu 1950, s-a produs o „dezagregare” a conținutului mitico-magic al obiceiului, căci nu s-au mai respectat cifrele simbolice, fatidice în constituirea cetei, secvența ritualică de desfacere a acesteia, interdicțiile din zilele respective, nu toată lumea satului îi primea pe Călușari, iar unii dintre ei chiar lipseau zile întregi de la joc, fiind plecați la lucru.

Scopul actual al dansului este acela de a emoționa artistic și, în chip firesc, ceea ce aparținea ocultismului a rămas sub aripa timpului.

În obiceiul de altădată trebuie să descoperim sensurile, o anumită dimensiune a mentalității și, deci, a spiritualității românești.

Fără îndoială, prin impresionantul, unicul în felul său joc al *Călușarilor*, noi, românii, putem reface, privind către trecut, legătura tainică – chiar dacă astăzi a devenit atât de fragilă – cu ceea ce există dincolo de perceptibil, cu lumea miturilor.

Bibliografie:

- Bîrlea, Ovidiu, *Eseu despre dansul popular românesc*, Editura Cartea Românească, București, 1982
Cantemir, Dimitrie, *Descrierea Moldovei*, editura Academiei, București, 1973
Evseev, Ivan, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1999
Ghinoiu, Ion, *Sărbători și obiceiuri românești*, Editura Elion, București, 2002
Pamfile, Tudor, *Sărbătorile de vară la români. Studiu etnografic*, Academia Română, Socec, București, 1910
Pop, Mihai, *Folclor românesc*, vol.II, Editura Grai și Suflet-Cultura Națională, București, 1998
Pop, Mihai, *Obiceiuri tradiționale românești*, Editura Univers, București, 1999
Vuia, Romulus, *Studii de etnografie și folclor*, vol.II, Editura Minerva, București, 1981
Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, Editura Academiei, București, 1985

V. CARACTERELE SPECIFICE CREAȚIEI POPULARE

Cultura populară în general, deci și literatura populară, se caracterizează prin câteva trăsături distincte, determinate într-o foarte mare măsură de mediul cultural în care au fost create faptele de folclor și din care acestea s-au transmis de-a lungul timpului. Potrivit cercetărilor efectuate mai ales în secolul al XX-lea, majoritatea exegeților opinează că trăsăturile definitorii ale folclorului sunt în număr de cinci, și anume: oralitatea, caracterul colectiv, caracterul tradițional, anonimatul și sincretismul.

1. Caracterul oral

Este știut faptul că literatura populară are o lungă durată în timp și o răspândire amplă în spațiu, motiv pentru care Adrian Fochi era de părere că oralității, în raport cu celelalte caractere, trebuie să i se acorde un statut primordial⁵⁴. Opinia ni se pare exagerată, întrucât oralitatea este trăsătura distinctivă a folclorului „numai la nivelul literaturii și al sistemului de credințe, superstiții și prescripții, transmise prin viu grai și numai în condițiile dezvoltării dualiste”, cum afirmă Pavel Ruxăndoiu⁵⁵. La aceasta se adaugă faptul că oralitatea nu este un atribut specific doar creației populare, ci și unor arte precum muzica și dansul.

Necesitatea transmiterii elementelor de cultură, mai ales a celei populare, într-un timp îndelungat, prin viu grai, se explică prin inexistența, la cele mai multe dintre popoarele lumii antice, a unor sisteme grafice. Primele scrieri ale umanității, care au putut fi descifrate, aparțin sumero-babilonienilor, de la care ne-au rămas poemul cosmogonic *Enuma Elis* și *Epopoea lui Ghilgameș*, „primul epos al omenirii”⁵⁶, ambele datând din mileniul al III-lea î.e.n. În scris s-au păstrat și două basme egiptene, din mileniul al II-lea î.e.n. Apariția și răspândirea elementelor culturale scrise nu a determinat însă, imediat, adoptarea noii forme de manifestare și de transmitere a valorilor spirituale, întrucât nu toți indivizii au avut posibilitatea să utilizeze scrierea, cunoașterea acesteia ajutând mai ales la îmbogățirea celor care formau clasa dominantă. Astfel, de la un moment dat, în cadrul aceluiași popor au coexistat cultura scrisă a cărmuitorilor și cultura orală a celor oprimați, considerată primitivă, prelogică. Abia în secolul al XIX-lea, prin afirmarea ideii de naționalitate, în Europa răsăriteană cultura orală începe să fie considerată expresia specifică a spiritualității unui popor și fundament pentru crearea culturii majore a fiecărei națiuni.

Cu toate că între cele două forme de transmitere a culturii se pot stabili elemente comune, specialiștii au fost și sunt atrași de ceea ce le deosebește, în primul

⁵⁴ Cf. Adrian Fochi, *Estetica oralității*, Editura Minerva, București, 1980. Cercetătorul opinează că oralitatea este însușirea esențială a folclorului, care „face ca arta folclorului să se deosebească fundamental de toate celelalte arte, dobândind un statut estetic aparte, în cadrul esteticii generale” (p. 7). O dată cu răspândirea „teoriei oralității”, elaborate de Milman Parry și promovate de Albert Bates Lord, folcloriștii au constatat, în a doua jumătate a secolului al XX-lea, că, acordându-se acestei trăsături atenția cuvenită, se pot explica „mai adecvat toate celelalte probleme pe care le ridică cercetarea modernă a folclorului” (*Ibidem*).

⁵⁵ Pavel Ruxăndoiu, *Folclorul literar în contextual culturii populare românești*, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 2001, p. 100.

⁵⁶ Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984, p. 100.

rând de caracterul oral și de cel scris ce o definește pe fiecare. În acest sens, David Buchan, în lucrarea *The Ballad and the Folk* (1972), stabilește două tipuri de literatură – *the literature of print* și *the literature of tradition* – care se diferențiază în special prin mijloacele de transmitere.

În ceea ce privește modalitățile de transmitere, în folcloristică au fost emise opinii divergente, dar care, de fapt, constituie formele sub care se pot răspândi creațiile populare. Este vorba de teoria tradițională, preluată de la romantici, potrivit căreia creațiile folclorice se transmit de la un centru de iradiere sub forma undelor concentrice și de teoria lui C.W. von Sydow care susținea că propagarea se realizează în mod radier, adică de la un interpret la altul, ambii dotați cu o memorie excepțională, al doilea putând fi situat la o distanță apreciabilă față de primul. Prima concepție este valabilă pentru răspândirea cântecelor populare mai noi, în care sunt reliefate aspecte ale societății contemporane, iar cea de-a doua pentru transmiterea creațiilor mai ample, mai complicate, necesitând o memorie specializată în domeniu.

De cele mai multe ori, păstrarea faptelor de folclor s-a realizat prin memorizare și un exemplu ce merită semnalat în acest sens îl reprezintă Petru Crețea Solcanu, principalul informator brăilean al lui G. Dem. Teodorescu, care știa pe de rost mai multe versuri populare decât sunt cuprinse în epopeile homerice.

O consecință firească a oralității o constituie instabilitatea, variabilitatea operelor populare. Fiecare interpretare a generat un text nou, pentru că fiecare transmițător/ interpret a simțit nevoia să-i confere o nuanță nouă, „care să creeze impresia de noutate.”⁵⁷ Variabilitatea l-a determinat întotdeauna pe interpretul creației folclorice să fie mult mai atent față de aceasta, să manifeste o atitudine creatoare, operând chiar „modificări mai adânci care să canalizeze conținutul ei spre altă interpretare, nu rareori opusă celei tradiționale.”⁵⁸ Astfel se explică de ce numeroase variante conțin schimbări de formă și, adesea, de conținut față de textul considerat prototip. Din acest punct de vedere, definiția formulată de folcloristul american Albert Bates Lord, cântecului epic este plauzibilă: „Cântecul e un conglomerat de elemente mai mult sau mai puțin libere împreunate pentru un timp, capabil să-și desfacă elementele sale într-un nou conglomerat, destul de asemănător, dar nu cu exact aceeași configurație.”⁵⁹

Trebuie precizat că libertatea cântărețului/ interpretului de a interveni asupra unei creații populare nu poate fi totală. Sunt situații în care însuși contextul impune constrângeri, în anumite specii folclorice coeficientul de creativitate fiind mai mic, după cum susține cercetătorul american Gregory Gizelis. O altă cauză o constituie sistemul de credințe, ritualuri și superstiții, în general o *forma mentis* a comunității căreia cântărețul îi aparține. De asemenea, important este dacă un fapt istoric este reprodus individual sau în grup, întrucât în a doua situație învățarea textului, a melodiei și execuția, se subordonează unor reguli stricte, caracteristice. Acest aspect este reliefat de Adrian Fochi care utilizează drept exemplificare colindele. Deoarece acestea sunt căutate în grup și în ocazii mai rare, ele rămân „deplin fixate în expresie” și „suferă mai

⁵⁷ Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, vol. I, Editura Minerva, București, 1981, p. 39.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 40.

⁵⁹ Apud Adrian Fochi, *op. cit.*, p. 47.

puține prilejuri de întinerire a textului.”⁶⁰

Prin fiecare interpretare, creația este actualizată, actul performării fiind de fiecare dată unic, el neputând fi identic cu unul anterior și nici cu altul ulterior. Prin actualizare s-au creat variantele unei opere care, datorită oralității, este mobilă. Spre deosebire de literatura cultă, unde variantele elaborate de un scriitor sunt etapele parcurse până la forma finală, perfectă a textului, în literatura populară variantele reprezintă, așa cum opinează Adrian Fochi, „înfățișările concrete, singurele înfățișări, de altfel, ale unui subiect”⁶¹, fiecare dintre variante păstrându-și independența, față de toate celelalte. Aspectul este firesc întrucât varianta primește nota caracteristică a personalității celui ce o interpretează într-un anumit moment numit al „performanței concrete.”⁶²

Prin compararea mai multor variante ale aceluiași fapt folcloric se poate observa efortul conștient al interpretului de a realiza un progres față de variantele anterioare. Acestuia îi sunt oferite prin tradiție modelul creației și un cod pe care le poate utiliza în funcție de memoria și de talentul său. Inovația pe care el o aduce primește atributul valoric numai dacă ea corespunde gustului colectivității care o acceptă și o asimilează. În condițiile oralității, asimilarea și stabilizarea inovației, care este un „plus valoric” realizat de interpret generează permanenta „șlefuire” a creațiilor populare. Afirmatia pe care Al. Odobescu o făcea în anul 1887, în primul volum al *Scrierilor literare și istorice*, este valabilă și astăzi: „Soarta cântecului poporan nu este aceea a cuvântului scris. Liber fiu al poporului, încredințat zburdălniciei memoriei, el aleargă din om în om, din secol în secol; fiecare îi adaugă un semn de la sine, o vorbă, un vers, un episod și, adesea, modificat de pe vremuri, abia-i mai cunoști originea și starea primitivă, după ce a trecut sub așa multe prefaceri.”

Oralitatea reprezintă însușirea cea mai importantă a folclorului și, cum pertinent afirma Radu Niculescu, „condiția prealabilă a tuturor celorlalte proprietăți ale fenomenului.”⁶³

2. Caracterul colectiv

Situată într-o poziție antinomică față de creația cultă, care prin excelență este individuală, creația folclorică se caracterizează prin „factura sa *colectivă*”⁶⁴, fiind expresia spirituală a unei colectivități. Aceasta nu diminuează rolul individului talentat, care creează conform cutumei, utilizând un material lexical și un model structural tradiționale, create anterior de nenumărați interpreți.

O perioadă de timp a circulat ideea falsă formulată de scriitorii romantici, că un fapt folcloric ar fi creația unui întreg popor „care ar acționa ca o singură individualitate creatoare”.⁶⁵ Studiile de folclor din secolul al XX-lea au reliefat însă individualitatea actului creator al literaturii orale, deoarece textele populare sunt elaborate de indivizii

⁶⁰ *Ibidem*, p. 48.

⁶¹ *Ibidem*, p. 49.

⁶² *Ibidem*, p. 357.

⁶³ Radu Niculescu, *Actualitatea problematicei oralității folclorice*, în „Revista de etnografie și folclor”, nr. 15, 1970, p. 243.

⁶⁴ Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁵ *Ibidem*.

talentați, nu de națiunea întreagă. Cu toate acestea, creației populare i se atribuie caracterul colectiv chiar de la elaborarea sa, întrucât „codul” cu ajutorul căruia este realizată ține de tradiție și de colectivitate. Modelele utilizate, fie că aparțin liricii sau epicii populare, sunt colective. În afară de acest aspect, trebuie, de asemenea, precizat că un creator popular nu exprimă propriile sale aspirații și sentimente, ci ale comunității căreia îi aparține, el fiind doar reprezentantul acesteia, un mesager spiritual, pentru că este înzestrat cu un talent deosebit. Antropologul englez R. R. Marett sublinia, în studiul intitulat *Anthropology*, aportul individului în îmbogățirea etnicității tradiționale cu valorile perene ale creativității.

Ideea unui suflet colectiv a apărut încă din secolul al XVIII-lea, când Herder afirma că poezia, pentru a exista cu adevărat, trebuie să fie populară, ea reprezentând expresia totală a ființei umane care este deopotrivă **eu**, dar și **Popor**.

Prin urmare, se poate vorbi în folclor de creație individuală numai în stadiul incipient al acesteia, deoarece o dată ce este absorbită de colectivitate își pierde personalitatea inițială. Individul talentat creează opera care este apoi asimilată de colectivitatea în cadrul căreia se păstrează prin circulație și este supusă reînnoirii până atinge perfecțiunea formei. Acest fapt este foarte bine reliefat de către John Meier, cercetător din secolul al XX-lea al folclorului german, care în studiul *Das Deutsche Volkslied* (1935-1936) notează: „...când noi reușim să descoperim versiunea originală a unui cântec popular, ne dăm seama că am descoperit nu «cântecul popular», ci «cântecul individual» din care provine acela. La sfârșitul cântecelor din secolele XV și XVI se întâlnesc adesea referiri la autorii acestora («un tânăr și curajos cavalerist, fiul unui țăran avut, un tânăr soldat genist, doi viteji lăncieri, unul tânăr și altul bătrân»); sunt în general ficțiuni lipsite de teme. Mai întotdeauna acești presupuși autori nu au făcut altceva decât să «cânte din nou» cântecul a cărui paternitate le este atribuită.”⁶⁶

Prin urmare, temele se transformă neîncetat în cântece, care din creații individuale devin creații colective: „Astfel de fiecare dată când este reluat un cântec – afirmă același folclorist –, el capătă elemente noi, și din acest motiv unul și același cântec, la fel ca și o aceeași frază din lingvistică, nu va fi căutat sau vorbit, oricât de scurt ar fi intervalul, în aceeași manieră, chiar dacă nu există intenția de a-l schimba. O stare sufletească, entuziasmul sau oboseala, influențele unei tovărășii vesele și componența ei (oamenii singuri, sau fete și băieți tineri, sau doar fete), locul însuși unde este căutat (casă particulară sau cârciumă): totul influențează textul, forma melodică și ritmul cântecului, modul de executare...”⁶⁷

Răspândirea unei teme folclorice într-un spațiu mai amplu și circulația ei de-a lungul timpului îi imprimă un caracter colectiv mai pronunțat. Caracterul colectiv este strâns legat de tradiție întrucât faptele folclorice fiind supuse permanent modelării, inserarea de noi elemente nu este acceptată dacă acestea nu corespund normelor cutumei. Păstrătoarea tradiției este colectivitatea care participă la manifestările folclorice și determină o anumită atitudine din partea creatorului/ interpretului. Acesta asimilează și transmite elementele tradiționale în funcție de faptul folcloric pentru care

⁶⁶ Apud Giuseppe Cocchiara, *Istoria folcloristicii europene. Europa în căutare de sine*, Editura Saeculum I.O., București, 2004, p. 412.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 412-413.

manifestă înclinație artistică și pentru care se specializează. Astfel, naratorul de basme, de snoave, se deosebește de interpretul baladei, al doinei, de bocitoare etc. Deci, se poate vorbi și în domeniul folclorului, nu numai al literaturii culte, de o specializare într-un anumit gen și chiar într-o anumită specie. Ca atare, nu întreaga colectivitate este creatoare, ci unii „dintre reprezentanții ei, care în timp contribuie la «desăvârșirea» operelor populare”. Fiecare interpret se perfecționează în faptul folcloric preferat, îl modelează cu mijloace de expresie specifice și îl transmite într-o formă nouă. Astfel au apărut variantele prin care se diferențiază stilistic nu atât creatorii între ei, cât, mai ales, colectivitățile din diverse regiuni și epoci. O dată acceptate și asimilate de către acestea, elementele novatoare se circumscriu tradiției și devin valori spirituale. Definit în cadrul relației dintre individ și colectivitate, caracterul colectiv afectează nu numai circulația creațiilor populare, ci și modelarea, înnoirea lor la nivelul mijloacelor de expresie, al structurii și al conținutului. De aceea, actanții basmului fantastic, ai snoavei, ai legendei „nu sunt singularizați, irepetabili, ci reprezintă un set limitat de trăsături care pot să apară în combinații variate; o tipologie a lor nu poate fi caracterologică, ci funcțională în raport cu diferitele variante de structuri narative.”⁶⁸ De asemenea, în balade, portretul haiducului, al voinicului din epoca medievală este creionat cu ajutorul formulelor stereotipe. Ne explicăm de ce nici arhicunoscutul portret al ciobanului moldovean din *Miorița* nu este unic, singular, el fiind realizat de creatorul popular prin coroborarea unor expresii comune, ușor de utilizat în diferite contexte: „Fețișoara lui,/ Spuma laptelui;/ Mustețioara lui,/ Spicul grâului;/ Perișorul lui,/ Peana corbului;/ Ochișorii lui,/ Mura câmpului?” sau „Mustecioara lui,/ Spicul grâului,/ Când se pârguiește./ Lumea-l îndrăgește;/ Sprâncenele lui,/ Pana corbului./ Pană neboită,/ Nesulemenită;/ Ochișorii lui,/ Mura câmpului,/ Coaptă la răzoare,/ Ferită de soare,/ Coaptă la pământ,/ Ferită de vânt” (din varianta intitulată *Maică bătrână*, culeasă din Dobrogea de T. T. Burada⁶⁹).

O caracteristică a literaturii orale, care o diferențiază de cea cultă, o reprezintă existența unor tipare ce se manifestă în universul imaginar și cel expresiv. Spre deosebire de opera ce aparține literaturii scrise, în care personajele și mijloacele de expresivitate sunt puternic individualizate, pentru a-i conferi originalitate, creația folclorică păstrează elemente și structuri specifice unei colectivități, originalitatea nemanifestându-se „la nivel individual sau de grup limitat.”⁷⁰ De data aceasta nu se poate vorbi decât de „o originalitate etnică, ca variante structurale și expresive la niveluri zonale.”⁷¹

Caracterul colectiv, aflat în strânsă legătură cu tradiția, are un rol major în conturarea mentalității, a spiritualității unui popor, relevate în creațiile artistice.

3. Caracterul tradițional

Fără a diminua valențele estetice ale operelor folclorice, tradiția alături de celelalte trăsături distinctive definește modalitatea de existență a acestora în spațiu și în timp. Chiar dacă și în cazul literaturii culte putem afirma că există o tradiție, aceasta nu

⁶⁸ Pavel Ruxăndoiu, *op. cit.*, p. 121.

⁶⁹ *** *Miorița. Meșterul Manole. Balade populare românești*, Antologie, glosar, bibliografie selectivă și referințe critice alcătuite de Constantin Mohanu, Editura Minerva, București, 1998, pp. 161-162.

⁷⁰ Pavel Ruxăndoiu, *op. cit.*, p. 121.

⁷¹ *Ibidem*.

se manifestă atât de pregnant, atât de puternic ca în cazul „literaturii tradiționale”, pe care o particularizează.

Folcloristul rus Iuri Sokolov, care a manifestat un deosebit interes pentru diversele probleme care se dezbăteau în Europa, în prima jumătate a secolului al XX-lea, cu privire la metodica folclorului, recunoaște puterea tradiției: „Aici intervine elementul *tradiție*, considerat de unii cercetători drept principala trăsătură ce deosebește folclorul de literatură. Repetăm că deosebirea dintre cele două domenii este mai mult cantitativă decât calitativă. Dezvoltarea literaturii nu poate fi concepută fără tradiție și, dacă puterea tradiției e mai mare în folclor, aceasta se datorează faptului că producția poetică, nefixată în scris, a trebuit, printr-o practică de secole, să elaboreze mijloace mnemotehnice care i-au asigurat transmiterea orală. Studiul minuțios al poeziei populare va arăta în ce măsură contribuie procedurile de stil și compoziție, stabilite printr-o lungă tradiție, să păstreze textele în memoria cercetătorilor și, pe de altă parte, să le permită acestora să le modifice și să improvizeze altele noi... Folclorul nu se poate reduce doar la tradiție, e ca și când am vedea în el doar obișnuință, conservatorism, stagnare.”⁷²

Prin urmare, la baza faptelor folclorice se află nu doar tradiția, ci și elementul novator. Relația dintre tradiție și inovație diferențiază cultura populară de cea cultă, aceasta din urmă fiind dominată într-o mai mare măsură de faptele novatoare, în timp ce prima păstrează în structura sa mai mult elementele tradiționale, cărora le coroborează acele valori noi pe care colectivitatea le consideră corespunzătoare modului său propriu de a fi și de a simți. Individualitatea creatoare a interpretului nu se supune în totalitate tradiționalului, convenționalului. Creației populare i se imprimă o anumită notă caracteristică a personalității, a gustului estetic, a talentului acestuia, sesizabilă în diferitele variante ale textului respectiv. Însă, nu toți interpreții populari dețin aceeași capacitate creatoare. De aceea, unii dintre ei sunt ancorați mai puternic în tradiție decât alții pentru care mai importante sunt elementele novatoare.

În folclor, inovațiile sunt determinate de evoluția socială a colectivității. Cu cât o comunitate este mai receptivă la înnoire, considerată factor al progresului, cu atât ea va renunța mai repede la tradiție. Ca atare, față de factorul tradițional și de cel novator, atitudinea colectivităților se manifestă diferit. Ovidiu Bîrlea nota că „tradiția se conservă mai îndelung la periferia culturii naționale, ariile laterale fiind mai conservatoare, mai «înapoiate», inovațiile petrecându-se în zonele centrale.”⁷³ Deci, nivelul de evoluție a conștiinței sociale este decisiv în realizarea relației dintre vechi și nou atât în actele creatorilor/ interpreților populari cât și în atitudinea celor care formează colectivitatea.

În studiul *Folclorul literar în contextul culturii populare românești*, Pavel Ruxăndoiu opinează că „relația dintre tradiție și inovație se manifestă la nivelul comportamentului folcloric (atitudinea diferențiată în interiorul comunităților umane față de vechi și nou), la nivelul proceselor folclorice (creație, interpretare, conservare, circulație), dar și la nivelul faptelor literare și al textului folcloric ca atare (categorii,

⁷² Apud Giuseppe Cocchiara, *op. cit.*, p. 420.

⁷³ Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 26.

teme și variantele lor, structura internă a variantelor etc.).”⁷⁴ Potrivit cercetărilor efectuate de către specialiști în variate medii folclorice, s-a constatat că atitudinea diferă de la un individ la altul în funcție de gradul de cultură, de vârstă (tinerii fiind mai receptivi la nou decât vârstnicii) și chiar de sex (femeile sunt, de obicei, mai tradiționaliste decât bărbații). Și în cadrul colectivităților mai largi comportamentul este diferit. De aceea, în unele sate și chiar zone, domină elementele tradiționale, în timp ce în altele, mai ales în cele situate în apropierea orașelor, se impun elementele novatoare.

Procesul de inovație a faptelor folclorice a impus în ultimele două secole coexistența vechiului și noului. Astfel, alături de secvențe ritualice, tradiționale, în cadrul nunții au apărut și altele moderne, alături de creații foarte vechi (basmul fantastic, doina) există și creații mai noi (snoava, romanța, bancurile) și chiar la nivelul aceleiași creații populare pot fi întâlnite „variante mai fidele tradiției și variante mai bogate în elemente noi de conținut și structură.”⁷⁵

În secolul anterior, cercetătorii folclorului, atât din spațiul românesc, cât și din cel european, au sesizat că și „puterea de persistență”⁷⁶ se dovedește variabilă de la o specie la alta, unele specii fiind mai ușor supuse înnoirilor, în colectivitățile unde existența socială este mai evoluată, în timp ce altele sunt mai rezistente rămânând tributare tradiției. În această ultimă categorie se încadrează, de exemplu, cântecele specifice ritualului de înmormântare, pentru că, după cum opinează Ovidiu Bîrlea, „având la bază substraturi rituale, se arată mai tenace în memoria populară: teama de nerespectarea gestului ritual ancestral acționează ca o frână puternică”⁷⁷ și descântecul care sunt rostite „cu o conștiință a reproducerii exacte mai vie”⁷⁸ de către persoanele inițiate într-o asemenea „terapeutică preistorică.”⁷⁹ Spre deosebire de aceste specii care s-au dovedit rezistente în timp, altele au manifestat o „distanțare” determinată de evoluția mentalității, a vieții și a conștiinței sociale a maselor populare. Cercetătorul Lutz Röhrich semnala faptul că la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea în unele țări europene, se schimbaseră atât basmele cât și profesiunea naratorilor⁸⁰. Basmele, în special cele fantastice, care erau culese cu mai bine de un veac în urmă, în timpul șezătorilor, de la țărani, în secolul anterior, mai ales după primul război mondial, au început să fie adunate din mediul citadin de la diferiți meseriași. Acest aspect caracterizează și spațiul românesc, basmele fiind considerate „narațiuni fictive” destinate copiilor și nu celor maturi. „Fenomenul s-a întâmplat cu precădere după primul război mondial, – consemnează Ovidiu Bîrlea – când țărani deveniți soldați mai mulți ani au suferit și o primenire în orizontul lor spiritual. Îndeosebi în Bucovina au fost întâlniți bătrâni care, deși până la acest război fuseseră povestitori reputați de basme, au încetat automat de a le mai povesti îndată după întoarcerea

⁷⁴ Pavel Ruxăndoiu, *op. cit.*, p. 106.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 107.

⁷⁶ Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 28.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Apud Mihai Pop, *Folclor românesc*, vol. II, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 1998, p. 139.

acasă.”⁸¹ Astăzi, în satele românești nu mai există povestitori de basme fantastice. Textele adunate le citim din antologii. Preferința omului modern și a celui contemporan pentru povestiri senzaționale, snoave, anecdote și chiar pentru bancuri în mediul citadin, în locul basmelor fantastice de altădată a fost determinată de o „mutație” la nivelul mentalității, generată, la rândul ei, de evoluția societății. Schimbările, înnoirile în folclor sunt, însă, posibile datorită caracterului oral al creației populare. Inovațiile introduse alături de elementul tradițional generează o nouă înțelegere a faptelor folclorice, noi funcții ale acestora și, uneori, modificări majore în structura și forma lor. În mod firesc, între tradiție și inovație se ivesc adesea contradicții inevitabile, căci „în procesul de înnoire, vechiul nu dispare și noul nu apare dintr-o dată. Creațiile vechi ce se transformă trăiesc un timp cu cele noi ce se impun treptat. Datorită faptului că în folclor tendința păstrării și tendința înnoirii acționează concomitent, contradicțiile între ele sunt inerente. Tendinței de a păstra tradiție i se opune tendința permanentă a creatorilor de folclor ce se găsesc pe pozițiile înaintate ale dezvoltării sociale, de a crea bunuri noi, de a schimba pe cele existente în așa fel încât să răspundă mersului înainte al lumii. Acumularea treptată de noi elemente de conținut și formă duce la precizarea rosturilor, funcțiilor noi, la afirmarea calității noi nu numai în creațiile izolate, ci și în ansamblul vieții folclorice.”⁸²

De-a lungul timpului, în diferite epoci ale evoluției, unele dintre faptele de folclor au cunoscut o schimbare a semnificației, valoarea lor tradițională nemaifiind aceeași cu cea actuală. De exemplu, **călușul**, un foarte vechi obicei, prezentat de Dimitrie Cantemir în *Descrierea Moldovei*, care până în veacul trecut a păstrat reminiscențe ale unui rit de inițiere și de fertilitate, este actualmente cunoscut doar ca spectacol, ca dans popular. Semnificațiile magice de demult ale obiceiului au dispărut, iar „în mișcarea artistică de amatori, **călușul** a devenit un dans de virtuozitate. Dintre elementele vechii realizări sincretice, dansul a câștigat preponderența. Desprinse de dans, melodiile de căluș constituie piesa de concert pentru orchestrele populare.”⁸³

O specie folclorică des întâlnită în spațiul românesc cu secole în urmă supraviețuiește încă prin schimbarea funcției. Este vorba despre **doină**, păstrată în zona Maramureșului în cadrul ceremonialului de nuntă, pe melodia ei cântându-i-se miresei în timp ce este gătită, „cântecul de despărțire de ceata de fete și de casa părintească.”⁸⁴

Alte specii, cum sunt descântecele, este posibil ca treptat să dispară întrucât nu mai corespund concepției moderne a omului despre existență și lume, în timp ce cântecele epice cu temă eroică și legendară au dispărut din secolul trecut, o dată cu ultimii lor interpreți.

În timpul unei anchete efectuate în anul 1961, în satul Lupșa din Mehedinți, Mihai Pop constata că în acea zonă „al cărei folclor tradițional era caracterizat prin cântece ceremoniale funebre și prin doină, numai femeile bătrâne mai cunoșteau cântecele ceremoniale funebre, deși bocetul mai persista ca un loc comun.”⁸⁵

⁸¹ Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 28.

⁸² Mihai Pop, *op. cit.*, vol. I, p. 67.

⁸³ *Ibidem*, p. 68.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 241.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 240.

Aceste aspecte probează că, în unele situații, forța inovatoare devine mai puternică decât cea păstrătoare a tradiției. Există însă și fapte de folclor care își dovedesc rezistența în timp, prin ele omul contemporan redescoperindu-și dimensiunea sa mitică. În întreaga țară se păstrează obiceiurile de Crăciun și de Anul Nou, cu repertoriul de colinde, jocurile cu măști, *Plugușorul*, încărcate de spectacular și de valențe mitico-poetice.

De asemenea se mai păstrează unele obiceiuri legate de muncile agricole, de sărbătorile și zilele importante ale anului, unele obiceiuri păstorești (în Maramureș), unele dintre secvențele obiceiului legat de nuntă și, nealterate în manifestările lor esențiale, obiceiurile de înmormântare.

În ceea ce privește cântecul popular, acesta a devenit din a doua jumătate a secolului al XX-lea, o dată cu răspândirea mijloacelor mass-media și în mediul rural, un cântec de consum. Spre deosebire de cântecul tradițional, individualizat, neacompaniat, cu melodie lentă, trăgănată, cel interpretat în zilele noastre are melodii ritmate, interpretii fiind acompaniați de orchestră sau taraf lăutăresc. Din păcate, datorită principiului pieței au fost supraliciteți bunuri de consum care „mimează” folclorul, promovarea valorilor artistice fiind situată într-un con de umbră. Dincolo de acest aspect, trebuie însă menționat aportul deosebit al unor interpreți ai cântecului popular românesc, care și la nivelul folclorului de consum s-au dovedit cunoscători ai „codului” tradițional, pe care l-au folosit în mod creator: Maria Tănase, Dumitru Fărcașu, Maria Dragomiroiu, Ileana Sărăroiu, Sofia Vicoveanca ș.a.

Fenomenul amintit mai sus a fost generat cu decenii în urmă, de exodul masiv al tinerilor de la sat către mediul citadin, mai ales după 1950, unde reprezentanți ai aceleiași comunități se întâlneau și își căutau cântecele specifice zonei de unde proveneau, pe care le completeau mereu cu elemente eterogene. Treptat, integrarea lor în cultura de tip urban a determinat renunțarea la repertoriul folcloric și asimilarea formelor de cultură citadine.

Speciile folclorice care intră în desuetudine se pierd și, odată fenomenul produs, este ireversibil, pentru că, spre deosebire de cultura „majoră”, ce admite discontinuitățile, în folclor tradiția pierdută nu mai poate fi recuperată. Fenomenul este firesc, căci, așa cum remarca Jean-Jacques Rousseau, tradițiile populare (el le numea naționale) sunt valoroase în măsura în care sunt profund simțite, iar dacă dispar trebuie lăsate să dispară întrucât nu mai corespund acelei *stări de necesitate* determinante pentru o formă socială și o formă istorică de gândire.

Speciile folclorice cu cea mai mare răspândire în spațiul românesc sunt în zilele noastre *strigătura*, *muzica instrumentală*, *dansul* și *cântecul liric*, deoarece ele se pliază pe noul *modus vivendi* al omului contemporan. Noile cântece lirice, apărute în a doua jumătate a secolului al XX-lea, răspândite prin mijloacele moderne de comunicare, au un ritm dinamic, versuri ușor de reținut și o mare putere de a pătrunde în sufletele oamenilor din diverse categorii sociale. Pătrunzând în regiuni unde elementul tradițional s-a dovedit și se dovedește încă deosebit de rezistent, ele au primit noi variante, uneori deosebite de cele originale. Se poate întâmpla însă ca „pătrunderea cântecelor noi în ținuturi cu straturi tradiționale să provoace aici, pe baza materialului local, crearea de noi cântece, să fie germenii unui nou stil în folclorul locurilor

respective.”⁸⁶ Pe structura mesajului tradițional se creează un nou mesaj, fără ca acesta să-l elimine pe cel vechi. Dimpotrivă, ele se îmbină. Astfel, raportul dintre tradiție și inovație se reflectă în corelarea structurii diacronice cu structura sincronică. În plan sincron se prelungesc și se păstrează valori culturale populare din diferite etape de evoluție. La nivelul unei specii folclorice, elemente de structură și de expresie a căror vechime ar fi foarte dificil de stabilit (uneori chiar imposibil) coexistă cu elemente mai noi. De exemplu, basmul *Fata popii a cu stem* din colecția lui Dumitru Stănescu, *Basme culese din gura poporului* (1892), se dezvoltă pe un subiect care „marchează o etapă nouă în evoluția prozei fantastice.”⁸⁷ Tema, frecvent întâlnită în basme, o constituie incestul. De data aceasta, nu un împărat o iubește pe fiica sa și dorește să o ia de soție, ci un preot. Pentru a evita nelegiuirea, fata fuge de acasă și ajunge la niște muncitori (nu ca în celelalte basme, direct la curtea unui împărat), care fac din lemn un chip omenesc și în acesta ea se ascunde. Modul în care *noii* agenți narativi o ajută pe eroină este nemaîntâlnit în basme. Fata ajunge la curtea împărătească, se căsătorește cu fiul împăratului, naște doi copii, dar preotul îi omoară și dânsa este izgonită. Se ascunde în pielea unui măgar și se trezește într-un palat unde lucrurile vorbeau. În cele din urmă ea își dovedește nevinovăția. În structura acestei creații populare constatăm că pe lângă elemente tradiționale, povestitorul a introdus altele noi, inspirate din realitățile societății în care basmul circula. Chiar și în prezentarea imaginilor tipice prozei fantastice, limbajul este nou. Așa cum afirmă Gheorghe Vrabie, textul își pierde „caracterul lui de montaj cinematic” și „ajunge într-o fază a unei expunerii narative de roman senzational, de nuvelă criminalistică romanțioasă.”⁸⁸ Prin urmare, mentalitatea modernă a naratorului de la sfârșitul secolului al XIX-lea a înnoit compoziția tradițională a unei specii aparținând literaturii populare cu elemente din societatea contemporană lui.

Exemplul ne ajută să înțelegem funcționarea relației între planul diacronic și cel sincron, care a favorizat conservarea valorilor culturale tradiționale în societatea modernă, valori ce definesc personalitatea și spiritualitatea unui popor în etapele evoluției sale istorice.

Conservarea unor fapte de folclor în contexte care nu mai ofereau funcționalitatea lor, a fost posibilă prin respectul omului din popor pentru tradiție (*așa am apucat*), la care se adaugă motivația de natură estetică (*așa e frumos*) și cea de natură etică (*așa e bine*).

În contextul actual al evoluției rapide a societății și al integrării României în Uniunea Europeană, în acest moment când știința și tehnica au atins aproape punctul maxim al dezvoltării, în situația în care în unele dintre țările miticului continent, multe fapte tradiționale de folclor s-au pierdut, o interogație se ivește inevitabil: în spațiul românesc, valorile culturii populare conservate până acum se vor putea menține sau vor dispărea treptat, pentru că următoarele generații le-ar putea considera anacronice?

Deoarece un răspuns categoric nu poate fi, deocamdată, formulat, se impune să ne păstrăm simțul optimist și, la fel ca Rousseau altădată, să privim spre tradiție ca spre un element uman supus permanent înnoirilor, perfectibilității, dar care nu încetează să-

⁸⁶ Mihai Pop, *op. cit.*, vol. I, p. 69.

⁸⁷ Gheorghe Vrabie, *Proza populară românească*, Editura Albatros, București, 1986, p. 175.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 176.

și păstreze dimensiunile pe coordonata ontologică.

4. Caracterul anonim

Alături de oralitate, anonimatul constituie una dintre trăsăturile distinctive ale creației folclorice. Întrucât creatorul/ interpretul popular relevă sentimente și idei ale reprezentanților unei întregi comunități și nu ale sale, personale, numele lui nu prezintă importanță. Creația în sine este aceea care primează în mentalitatea colectivității păstrătoare a valorilor culturale populare.

Anonimatul s-a impus „pe măsură ce s-a instituit și accentuat însăși diferența dintre cultura orală și cea scrisă.”⁸⁹ Această trăsătură a folclorului este o consecință firească a oralității și a caracterului colectiv. Conștiința individuală se întrepătrunde în mod immanent cu cea colectivă. Întrucât creația și receptarea faptului folcloric sunt concomitente, individul talentat beneficiază în actul creației (el creează în timpul execuției) de sugestiile din partea publicului, pe care le inserează în creație. Deci este vorba de o „operă” colectivă și, chiar dacă unii manifestă o preferință deosebită pentru aceasta, ea e privită ca un bun spiritual al tuturor. De a ceea individului nu i se poate atribui paternitatea unui fapt folcloric.

Chiar dacă s-a întâmplat ca numele autorului să însoțească produsul folcloric, după un timp relativ scurt și o dată depășită zona în care era cunoscut, s-a pierdut sau a coborât într-un termen generic. Ovidiu Bîrlea menționează că a circulat în Muntenia, în perioada interbelică, o melodie de joc remarcabilă, intitulată după numele celui care a compus-o, un talentat lăutar, *hora Calului*. În scurt timp, a devenit *hora lui Calu* și apoi *hora calului*, denumirea fiind ilară⁹⁰.

Au existat și situații când țărani talentați și-au notat în caietele personale textele create de ei, menționându-și numele, dar acesta nu s-a păstrat în circuitul oral, în afara colectivității respective. Manifestarea de a atribui paternitate unei opere populare are caracter strict oral.

În ampla circulație în timp și spațiu, faptele folclorice rămân anonime.

5. Caracterul sincretic

La elaborarea creațiilor populare participă indivizi talentați fără a fi diferit specializați. Ca atare, la nivelul folclorului, sincretismul se manifestă ca un fenomen organic, complex, implicând existența simultană a mai multor forme de artă.

Este necesar să precizăm că sincretismul nu reprezintă o caracteristică exclusiv folclorică, întrucât îl regăsim și la nivelul culturii cărturărești „majore”, filmul, teatrul, opera fiind prin excelență sincretice.

În desfășurarea majorității faptelor ritualice de folclor, alături de vers, melodie și dans uneori, se apelează la gesturi magice care le conferă un veritabil caracter spectacular (*Plugușorul*, colindele, descântecele).

În procesul de creație a doinelor, a baladelor, în general a cântecului popular, un rol esențial îl deține melodia. Ea „contribuie efectiv, viu și plăsmuitor, la structurarea

⁸⁹ Pavel Ruxăndoiu, *op. cit.*, p. 122.

⁹⁰ Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 36.

textului și la valorificarea estetică a lui.”⁹¹ Între vers și muzică se creează corespondențe care „le pun în anumite relații, inteligibile pentru public, și care exprimă, cât mai adecvat, intenționalitățile artistice ale cântărețului.”⁹² Datorită sincretismului, mesajul diferă de la o categorie folclorică la alta, diferențele fiind generate de necesitatea sincronizării limbajelor utilizate. De exemplu, în cântecele populare accentul unor termeni este altul decât cel uzual, pentru că este impus de sincronizarea cu accentul melodic. Aceeași motivație implică adesea introducerea în eres a unor cuvinte cu sau fără semnificație la nivelul lexical („măi”, „hăi”).

Basmele au fost și ele creații sincretice, deoarece în povestitul popular, naratorul apela și la mijloace de expresie metalingvistice (mimică, gest).

În cercetarea folclorului, multă vreme specialiștii au acordat prea puțină atenție melodiei, relației intrinseci între aceasta și text. În acest sens, cu pertinentță, unul dintre principalii reprezentanți ai filologiei moderne, Michele Barbi, care s-a ocupat de alcătuirea unei culegeri monumentale de cântece populare toscane, afirmă în volumul *poezia populară italiană* (1939) următoarele: „Studiul și valorificarea poeziei populare au fost mult păgubite prin considerarea mereu a poeziei populare separat de melodie. Nu există poezie populară propriu-zisă fără cânt și însăși problema pur filologică, precum structura strofelor, nu se rezolvă adesea fără a ține seama de partea muzicală. Studiul muzicii prezintă dificultăți deosebite. Proasta condiție în care se găsește acest domeniu al studiilor noastre este deplânsă de doi învățați care s-au ocupat în ultima vreme de muzica populară: Giulio Fara cu *Suflet muzical al Italiei* și Francesco Balilla Pratella cu *Eseu despre strigături, cântece, coruri și dansuri ale poporului italian*.”⁹³

Aceeași idee, mult mai profund nuanțată, este susținută și de unul dintre folcloriștii români, Adrian Fochi, care consideră că ar fi necesar „ca și muzicologii să cerceteze cu aceeași preocupare formulele muzicale ale cântecului nostru epic, spre a determina ce corespondențe se stabilesc între ele și planul corespunzător al textului. Numai în acest mod vom cunoaște mai amănunțit ce se petrece cu adevărat în cuprinsul unui cântec, în procesul creației sale.”⁹⁴ Cele mai multe studii au abordat problema sincretismului în cântecul popular dinspre text spre melodie și, de aceea, adaugă folcloristul, ar fi necesar ca demersul să fie făcut și invers, dinspre melodie către text, deoarece „s-ar putea astfel decela până și ecourile cele mai îndepărtate ale unui plan în celălalt și s-ar putea face parte dreaptă participării acestora la procesul de creație.”⁹⁵ Ideea formulată de Adrian Fochi, pe care o susținem, este aceea că „melodia nu este formă, iar textul conținut; fiecare din acești doi factori este și conținut și formă în același timp, unul pentru celălalt și fiecare pentru sine, iar cântecul se naște din împletirea lor neîntâmplătoare.”⁹⁶

La crearea, performarea, transmiterea și dăinuirea peste veacuri a literaturii populare, în general a folclorului, contribuie totul: textul (cel mai adesea versificat), melodia, elementele prozodice. Un element se completează cu celălalt, toate formând

⁹¹ Adrian Fochi, *op. cit.*, p. 359.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Apud Guiseppe Cocchiara, *op. cit.*, p. 405.

⁹⁴ Adrian Fochi, *op. cit.*, p. 360.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

un întreg în care neconcordanțele, discontinuitățile nu mai pot exista. Faptele folclorice se încadrează aceluși „complex expresiv” (D. Caracostea) ale cărui părți se află într-o permanentă și obligatorie interdependență.

Bibliografie:

Bîrlea, Ovidiu, *Folclorul românesc*, vol. I, Editura Minerva, București, 1981.

Cocchiara, Giuseppe, *Istoria folcloristicii europene. Europa în căutare de sine*, Editura Saeculum I.O., București, 2004.

Fochi, Adrian, *Estetica oralității*, Editura Minerva, București, 1981.

Pop, Mihai, *Folclor românesc*, vol. II, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 1998.

Ruxăndoiu, Pavel, *Folclorul literar în contextul culturii populare românești*, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 2001.

TEME ÎN VEDEREA PREGĂTIRII PENTRU DEZBATERE ÎN CADRUL ÎNTÂLNIRII TUTORIALE

1. Argumentați importanța oralității în transmiterea și păstrarea creațiilor populare.
2. Care este astăzi raportul dintre tradiție și modernitate, în spațiul etnofolcloric românesc, în mediul rural? Dar în mediul urban? Cum se prezintă acest raport în lumea europeană?
3. Argumentați că existența a numeroase variante ale unei creații populare (de exemplu Miorița-**peste 1000 de variante**, Meșterul Manole-**peste 165 de variante**) este o consecință indubitabilă a caracterului colectiv al faptelor de folclor.
4. Cum se explică anonimatul creațiilor populare, cunoscut fiind faptul că nu o întreagă colectivitate, ci anumiți indivizi foarte talentați au contribuit la crearea și performarea acestora?
5. Explicați în ce constă sincretismul? Argumentați că inclusiv basmele au fost creații sincretice. Astăzi basmele își mai păstrează caracterul sincretic?

VI. CLASIFICAREA „FAPTELOR” DE FOLCLOR. CRITERII DE DELIMITARE

O etapă deosebit de importantă și deloc facilă a cercetării o constituie încercarea de delimitare din vastul material al culturii populare a categoriilor/ „faptelor” ce alcătuiesc folclorul literar. Prin acest demers exegetul nu face altceva decât să surprindă ordinea interioară a ansamblului unei creații și să stabilească dominantele ei.

Încă de la începutul culegerii, ordonării și studierii „producțiilor” populare, adică din secolul al XIX-lea, problemele de clasificare s-au dovedit mult mai dificile decât în literatura cultă, datorită uriașului rezervor informațional. Spre deosebire de literatura scrisă, care permite analizarea atât din perspectivă istorică, diacronică, cât și sincronică, literatura populară nu poate fi abordată de către specialist decât sincron. Astfel, se studiază relații între elemente coexistente și subordonate aceleiași structuri culturale și mentalității unei perioade, unei epoci. Totuși, pentru că folclorul este legat de tradiție, aceasta în mare parte aparținând epocilor foarte vechi, cercetarea diacronică poate fi abordată, după cum afirmă Pavel Ruxăndoiu, „la diferite niveluri: la nivelul unei întregi categorii (repertoriu de teme); la nivelul unei teme, al unui motiv; la nivelul unei singure creații (prin variante); la nivelul unei variante concrete; la nivelul mijloacelor de expresie.”⁹⁷ Însă, studierea din această perspectivă este anevoioasă și adesea nu se ajunge la rezultatul dorit, deoarece „multe identificări rămân la stadiul de ipoteză.”⁹⁸ Folclorul se află în permanentă evoluție, înnoire, performare, determinată nu de individ, ci de colectivitate. De aceea, singurul care ne permite o cercetare diacronică este folclorul contemporan.

Delimitarea „faptelor” de folclor s-a realizat mult timp prin aplicarea teoriei genurilor și speciilor literare, teorie elaborată în concordanță cu literatura cultă. De exemplu, Bogdan Petriceicu Hasdeu, în prefața la colecția de basme a lui I.C. Fundescu, *Basme, orații, păcălituri și ghicitori* (1866), grupa textele folclorice în *genul poetic* (balade, doine, vicleimul, hora, orația, descântecele), *genul aforistic* (proverbe, ghicitori, cimilituri / frământări de limbă) și *genul narativ* (basme, anecdote, tradiții). Însă, Hasdeu, dându-și seama de carențele acestei delimitări, a mai propus a clasificare a folclorului pe vârste, stabilind producții, aparținând *copilăriei* (jocuri de copii, basme, cântece de leagăn), *bărbăției* (strigături, doine, hore, ghicitori, orații etc.) și *bătrâneții* (balade, descântece, anecdote, legende, bocete etc.). Această ordonare a fost preluată în mare parte de către G. Dem. Teodorescu, care în prefața volumului *Poezii populare române* (1885) opinează că nu poate fi admisă clasificarea artificială în cele trei genuri mari (liric, epic și dramatic) și împarte folclorul literar în opere care aparțin *copilăriei*, *juneții* și *adolescenței* (colinde, ghicitori, cântece de lume etc.) și cele care aparțin *maturității* și *bătrâneții* (descântece, balade, versuri din basme etc.).

Modelul clasic de circumscriere pe genuri îl regăsim și în studii, manuale, cursuri universitare de folclor din secolul al XX-lea. De pildă, în *Folclor literar românesc* (1964), Barbu Theodorescu și Octav Păun includ în *genul liric* doina, cântecul haiducesc, cântecul istoric, de cătănie, cel al înstrăinării, de leagăn, strigăturile,

⁹⁷ Pavel Ruxăndoiu, *Folclorul literar în contextul culturii populare românești*, Editura „Grai și Suflor – Cultura Națională”, București, 2001, p. 177.

⁹⁸ *Ibidem*.

cântecele și jocurile de copii etc., în *genul epic în versuri* balada, în *genul epic în proză* basmul, legenda și snoava și separat proverbele și ghicitorile (cap. *Proverbe și ghicitori*), drama, religioasă, obiceiurile Anului Nou, jocul păpușilor, descântecele, obiceiurile de peste an și cele din ciclul vieții (cap. *Folclorul obiceiurilor*).

Cert este că indiferent din ce unghi a fost abordată această problematică – pe genuri și specii, teme și motive –, aproape toate clasificările, chiar dacă unele novatoare la data când au fost propuse, s-au dovedit în timp inoperante, nesatisfăcătoare. În acord cu opinia folcloristului Pavel Ruxăndoiu considerăm că „în concepția modernă, clasificarea folclorului literar – și a folclorului în genere – nu trebuie înțeleasă în sensul introducerii unei ordini din afară, care să răspundă unor cerințe de natură strict metodologică, ci al identificării ordinii interne a faptelor subsumate însăși realității folclorice și descifrării criteriilor care stau la baza acestei ordini.”⁹⁹ Prin urmare, clasificarea materialului folcloric impune o delimitare a marilor categorii și apoi a fiecărei categorii în parte, privită din interior.

Este cunoscut faptul că de-a lungul timpului colectivitățile tradiționale au manifestat – și încă manifestă – o „atitudine diferențiată” față de creațiile populare care erau actualizate în anumite momente dintr-un an calendaristic sau în situații specifice. De exemplu, colindele despre nașterea lui Iisus, sorcova, plugușorul erau și sunt interpretate numai cu ocazia sărbătorilor de iarnă; basmele, snoavele, poveștile erau spuse de obicei la șezători, la clăci; descântecele se rostesc pentru vindecarea unei persoane, pentru a atrage dragostea cuiva – deci numai în anumite ocazii, orațiile și cântecul de iertăciune se interpretează numai la nunți; bocetele, cântecul zorilor sunt strict legate de înmormântare; în zilele noastre, bancurile sunt spuse, în general, în anumite ocazii (la petreceri, la întruniri, la aniversări). Tuturor faptelor folclorice colectivitatea le atribuie funcții specifice. Deci, un prim criteriu important de abordare îl reprezintă *funcționalitatea*. Funcția este diferită pentru fiecare categorie în parte. De pildă, dorința omului de a atinge un ideal și de a trăi într-o lume ideală reprezintă funcția basmului fantastic, în timp ce funcția satirică, moralizatoare aparține snoavei, funcția social-educativă cântecului epic, cea cognitivă aparține legendei etc.

Însă, funcția nu poate fi privită singular, întrucât ea determină *structura* producțiilor populare, aceasta constituind al doilea criteriu de delimitare. Fiecare funcție creează o anumită structură, „care îi asigură eficiența.”¹⁰⁰ Deducem că o categorie folclorică având o funcție specifică în mod obligatoriu are și o structură adecvată funcției. Structura circumscrie subiectele, temele, motivele și modalitățile de realizare artistică. Acestea se află într-o relație de interdependență, se caracterizează prin mobilitate, dar creatorul/ interpretul nu își poate permite să improvizeze decât în limitele impuse de cultură.

Încercarea de a surprinde diacronic evoluția valorilor folclorice se circumscrie funcționalității, deoarece, cum observă Pavel Ruxăndoiu, „geneza și evoluția unui fapt de folclor sunt determinate funcțional.”¹⁰¹ Apariția și apoi evoluția creațiilor populare sunt determinate de dezvoltarea pe care societatea o cunoaște la un moment dat, de

⁹⁹ *Ibidem*, p. 179.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 182.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 185.

schimbarea mentalității colectivității. De exemplu, așa cum afirmă folcloristul mai sus menționat, bocetul a apărut „încă pe primele trepte ale culturii primitive”¹⁰² ca formă de manifestare a respectului față de cel decedat și a durerii sufletești, moartea fiind concepută ca un lung somn, „deci ca o despărțire definitivă.”¹⁰³ Când omul a evoluat și a început să gândească „mitic”, să vadă în moarte un „prag” de trecere către o altă formă de existență în „lumea cealaltă”, au apărut cântecele ceremoniale de înmormântare, „cu funcții mult mai complexe față de bocet.”¹⁰⁴ Mai târziu, pe o altă treaptă de dezvoltare, când gândirea „mitică” s-a estompat, bocetul și-a recăpătat „autoritatea”, primind noi valențe. De asemenea, evoluția de la mentalitatea „mitică” la cea „eroică”, specifică feudalismului a generat apariția cântecului epico-eroic care l-a înlocuit pe cel epico-mitologic. Din aceste exemple se poate observa că a existat permanent un proces de transformare, de înnoire a faptelor de folclor.

Având în vedere criteriul funcțional, structura complexă și modalitatea în care sunt realizate creațiile folclorice (în proză, în versuri etc.) și clasificările propuse până acum de remarcabili exegeți ai domeniului – Gh. Vrabie, Ovidiu Bîrlea, Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, Constantin Eretescu s.a. – considerăm că o delimitare a acestora în categorii și subcategorii se poate face astfel:

1. *poezia de ritual și ceremonial*
 - a. *poezia obiceiurilor calendaristice (cu dată mobilă și cu dată fixă)*
 - b. *poezia obiceiurilor ce marchează momentele semnificative din existența omului (nașterea, nunta, înmormântarea)*
 - c. *descântecele*
2. *proza populară: basmul, legenda, snoava, povestirea, anecdota*
3. *cântecul epic: cântecul epic-eroic, cântecul epic-mitologic, cântecul epic haiducesc, balada nuvelistică*
4. *cântecul liric: doina, cântecul de leagăn, strigăturile*
5. *categoria creațiilor aforistice sau de cugetare: proverbe, zicători, ghicitori*
6. *bancul*

Întrucât în folcloristică folosim termeni specifici precum obicei, datină, ceremonial, rit/ritual, nu întotdeauna întrebuințați corespunzător, mai ales în mass-media, în societatea postmodernă în care s-a instalat prejudecata că faptele de folclor nu mai prezintă interes, pentru că sunt anacronice, ni se pare absolut necesar ca cititorul mai puțin inițiat în acest domeniu să fie lămurit, „dumirit”, cu privire la semnificația lor.

În *Dicționarul explicativ al limbii române*, cuvântul *datină* este definit ca „obicei sau deprindere, consfințită în timp și devenită tradițională pentru o colectivitate de oameni.”¹⁰⁵ Sinonim cu „datină” este termenul *obicei*, deși între cele două cuvinte poate fi sesizată o ușoară deosebire de nuanță, „mai mult stilistică.”¹⁰⁶ Astfel, după cum observă Mihai Pop, „datină pare a fi termenul general popular pentru tot ce se practică

¹⁰² *Ibidem.*

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ *Ibidem.*

¹⁰⁵ Cf. *DEX*, ediția a II-a, Editura Univers Enciclopedic, București, 1996.

¹⁰⁶ Mihai Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, Editura Univers, București, 1999, p. 33.

după anumite reguli de demult”¹⁰⁷, având „un colorit arhaic” în limba literară, în timp ce termenul *obicei* „este curent în uzul general al limbii literare și a devenit termen tehnic în studiile de specialitate.”¹⁰⁸ Totalitatea manifestărilor folclorice desfășurate la o anumită dată cu prilejul unui eveniment semnificativ (naștere, nuntă, înmormântare etc.) constituie *obiceiul*. La rândul lui, acesta este alcătuit din secvențe „de acte solemne, îndătinute, cu conotații primordiale de bună-cuviință”¹⁰⁹, numite *ceremonialuri /ceremonii*.

Apropiat ca semnificație de „ceremonial” este termenul „ritual” prin care se desemnează o secvență de obiceiuri, organizată riguros.

Ritul poate fi definit drept un „element al obiceiurilor, în care intervin reprezentările mitologice care se plasează deci la nivelul sacrului, în virtutea credințelor vechi ale mediilor folclorice.”¹¹⁰ Generat, probabil, de dorința ființei umane de a îndeplini la nivel pragmatic anumite necesități, ritul a apărut într-o fază a umanității, pe care James Frazer o numește „a magiei pure și nealterate”, când omul încerca să dirijeze forțele naturii, crezând că acestea sunt dominate de o forță proprie, neatribuită unei alte puteri exterioare lor.

Obiceiul se caracterizează, în general, prin caracterul colectiv manifestat prin obligativitatea lui în cadrul comunității și prin repetarea la aceeași dată sau în aceleași împrejurări. Există și situații în care, nefiind implicată colectivitatea și nefiind legat de tradiție, obiceiul se manifestă ca act individual (de exemplu, descântecul, vrăjile sunt practicate numai de unele persoane, inițiate, și în taină, ferindu-se de privirile curioșilor).

Obiceiurile s-au constituit într-o perioadă istorică determinată, unele dintre ele dispărând, altele suferind schimbări în timp, datorită, evoluției societății, a mentalității ființei umane creatoare.

Există obiceiuri cu o arie largă de răspândire, fiind întâlnite în aproape întreg spațiul românesc și obiceiuri specifice unei/ unor zone. Ele sunt expresia cea mai relevantă a viziunii oamenilor din popor asupra existenței, a unui complex socio-cultural și economic în care ei trăiau.

Multe dintre obiceiurile tradiționale și-au pierdut de-a lungul vremurilor sensurile lor primare, valențele mitico-magice, devenind din secolul al XX-lea veritabile spectacole ce evidențiază procesul continuu de estetizare a faptelor de folclor.

Bibliografie:

- xxx, *Dicționar explicativ al limbii române(DEX)*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1996.
Pop, Mihai, *Obiceiuri tradiționale românești*, Editura Univers, București, 1999.
Ruxăndoiu, Pavel, *Folclorul literar în contextul culturii populare românești*, Editura „Grai și Suflet-Cultura Națională”, București, 2001.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ibidem*, pp. 33-34.

VII. POEZIA DE RITUAL ȘI CEREMONIAL

a. Poezia obiceiurilor calendaristice cu dată mobilă

Dintre obiceiurile tradiționale practicate de români pe parcursul unui an calendaristic, unele nu sunt legate de date stabilite, fixe, ci de anumite necesități, privitoare la muncile agricole. Cele mai cunoscute sunt: refrenele, cucii, alimori, legarea grânelor, paparuda, plugarul, caloianul, cununa, nedeia ș.a.

Pentru că nu intră în atenția noastră toate aceste obiceiuri, ne vom opri numai asupra acelor care au și o „componentă literară”: *paparuda*, *caloianul*, *cununa*.

Paparuda, cunoscută și sub denumirea de papaluga, păpălugă, peperuie, matahulă, băbăruță, babarugă, dodoloaie etc., este un obicei de invocare a ploii în timpul secetei, paparuda fiind identificată cu „o zeiță pluviometrică.”¹¹¹

Prima consemnare a obiceiului o întâlnim în monografia *Descrierea Moldovei* de Dimitrie Cantemir: „Vara, când seceta amenință semănăturile, țăranii din Moldova îmbracă o fetiță care nu a împlinit zece ani cu o cămașă făcută din foi de arbori și alte ierburi; băieții și fetele de aceeași vârstă se țin după ea și ocolesc toată vecinătatea jucând și căutând, iar când le întâmpină o bătrână, aceasta trebuie să o stropească cu apă rece. Cântecele este cam așa: «Papalugă, coboară din cer, deschide porțile, dă drumul ploilor ca să crească grânele, grâul, meiul etc.».”¹¹²

Zeitatea căreia i se adresează, de obicei, ceata feminină, diriguitoare a ploilor, avându-l corespondent în spațiul indian pe zeul Rudra, „a fost atestată în întreg spațiul geografic în care arheologii au scos la iveală urmele civilizației trace.”¹¹³

Secvențele rituale ale ceremonialului de invocare a divinității în scopul dezlegării ploilor sunt următoarele:

- constituirea cetei Paparudei din fetițe/fete nemăritate, fiind considerate caste, pure; alegerea Paparudei (uneori putea fi un flăcău/băiat, o femeie gravidă; în Hunedoara se alegea un băiat căruia i se spunea „bloj”);

- confecționarea costumului din frunze de brusture, boz sau de alte plante; îmbrăcarea Paparudei cu costumația vegetală;

- pornirea alaiului pe ulițele satului, căutând, dansând și bătând din palme; udarea cu apă a întregului alai de către oamenii din fiecare gospodărie, având „menirea de a ajuta rodirea prin provocarea ploii”¹¹⁴; primirea darurilor (bani, alimente); în unele zone, Paparuda îi stropește cu apă pe cei întâlniți, apoi, imitând ploaia, ea se scutură de apă;

- obiceiul de încheie cu retragerea cetei în locul unde Paparuda a fost îmbrăcată (lângă o fântână, pe marginea unui râu, pârau etc.); persoana care a îndeplinit rolul zeiței se dezbracă de costumația vegetală, apoi o aruncă în apă; urmează „scalda” rituală a grupului și împărțirea darurilor primite.

Este posibil ca obiceiul, cândva, în anumite locuri, să fi fost legat de o anumită zi a anului: prima sau a treia marți de după Paște; joia a treia după Paște, a doua joi de

¹¹¹ Ion Ghinoiu, *Sărbători și obiceiuri românești*, Editura Elion, București, 2002, p. 247.

¹¹² Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Editura Academiei, București, 1973.

¹¹³ Ion Ghinoiu, *op. cit.*, p. 247.

¹¹⁴ Mihai Pop, *op. cit.*, p. 121.

după Rusalii¹¹⁵.

De exemplu, în Dobrogea, la Măcin, obiceiul se practica în a treia joi sau în a treia duminică după Paște¹¹⁶.

De obicei, textele sunt scurte și se caracterizează printr-o relativă stabilitate. Prin formule poetice este invocată ploaia și, uneori, textul reliefează și valoarea apotropaică a acesteia, efectul dorit de colectivitate:

„Paparudă, rudă, Vino de te udă, Ca să cază ploile Cu gălețile, Să dea porumburile	Cât gardurile Și să crească spicele Cât vrăbiile, Să pornească pătulele, Paparudele!” ¹¹⁷
--	--

Există și variante în care sunt enumerate darurile pe care le primesc cei din alaiul Paparudei, cum este, de exemplu, o variantă din Târnave:

„Papalugă, lugă, Stai în sus și udă Și scornește ploile Și rodește holdele. Ne suim la ceriu, Să deschidem ceriu, Să ploaie ploite, Să crească holdițe, Să le secerăm, Să le măcinăm. Să facem colaci	Să dăm la săraci, Să facem păpușă, Să dăm la mătușă, Să facem covrigi, Să dăm la voinici. Și-o găleată nouă, Și-o mână de ouă, S-un stuc de ureche, Ș-un stuc de slănină, Ș-un blid de făină.” ¹¹⁸
---	--

Obiceiul este cunoscut în întreg spațiul sud-est european, cu un scenariu și o denumire asemănătoare și având aceeași funcție. Când recoltele se află în pericol datorită secetei, potrivit constatărilor lui Ion Ghinoiu, Paparuda se practică și astăzi în sudul și estul României¹¹⁹.

Caloianul. Tot din vremuri foarte îndepărtate există, ca și paparuda, un alt rit de invocare a ploii, cunoscut sub denumirea de caloianul, scaloianul, ienele, tatăl soarelui, sântilie, Maica Domnului, zâna, scaloiana, mama secetei, muma ploii etc. Astăzi obiceiul este considerat dispărut, dar până acum 4-5 decenii se practica „în diferite stadii de evoluții, pretutindeni în România”¹²⁰.

¹¹⁵ Cf. S. Fl. Marian, *Sărbătorile la români*, vol. II, Editura Fundației Culturale Române, București, 1994, p. 328.

¹¹⁶ Cf. Mihai Pop, *op. cit.*, p. 120.

¹¹⁷ Cf. S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 331.

¹¹⁸ Cf. Mihai Pop, *op. cit.*, p. 122.

¹¹⁹ Ion Ghinoiu, *op. cit.*, p. 251.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 253.

Caloianul este o păpușă confecționată din cârpe, lut, paie sau din crenguțe acoperite cu cârpe. „Acesta este – notează Ion Ghinoiu în *Sărbători și obiceiuri românești* – o efigie a Marii zeițe neolitice ale cărei atribuții au fost preluate de zeii specializați să aducă ploaia (Moașa Ploii, Mama Caloiana, maica Călătoare, Maica Domnului, Zâna Scaloiana), să oprească ploaia (Seceta, Mama Secetei, Tatăl Soarelui, Sfântul Soare, Sântilie) sau de soli trimiși la divinitatea adorată să dezlege sau să lege ploile (Caloianul, Scaloianul). Moartea și renașterea anuală a naturii, aducerea sau oprirea ploilor se face, conform modelului universal, prin diferite rituri funerare preistorice...”¹²¹

Întregul scenariu al obiceiului are la bază secvențele ritualice ale ceremonialului de înmormântare și se desfășura astfel:

- se constituia o ceată din copii sau fete nemăritate (mai rar o femeie căsătorită, de obicei însărcinată) care confecționează păpușa ce putea atinge 50 de centimetri;
- scaloianul era așezat apoi pe o scândură sau într-o cutie de lemn în formă de sicriu; un copil juca rolul preotului, altul al dascălului etc.; înmormântarea avea loc într-un loc secret (pe malul unei ape, la răspântia drumurilor, în lanurile de grâu etc.);
- păpușa împodobită cu flori și cu lumânări aprinse era lăsată să plutească pe apă; în locurile unde nu există o apă curgătoare sau stătătoare, caloianul era dus la o fântână, stropit cu apă și îngropat lângă aceasta;
- după îndeplinirea ceremonialului funerar, se făcea pomană, care se încheia, în unele sate, cu hora Caloianului, la care puteau participa și ceilalți membri ai colectivității.

În acest sens, Mihai Pop, în studiul *Obiceiuri tradiționale românești*, prezintă următoarea descriere a ceremonialului, așa cum a fost făcută de către o informatoare: „Ne-am apucat de sâmbătă seara, ca duminică să-l aruncăm în apă și o nașă a mea a făcut douăsprezece pâinișoare, o cumnată a nașii mele ne-a făcut douăzeci de colaci. O vecină ne-a făcut o colivă, ca la un om când moare. Mama ne-a făcut mâncare, ca să mâncăm, când venim de la mort. Și ne-a dat candela și am ars la căpătâiul Ienului. Tatăl meu și cu vărul lui ne-au făcut coșcigul și crucea. Toată lumea ne-a ajutat cu ceva și a venit să-l vadă. Nici la mort natural nu ar fi venit să-l vadă, că era atunci mare secetă și toată lumea s-a bucurat ce am făcut noi copiii. O nașă a mea a făcut un băiat popă și i-a atârnat un șervet mare de gât, frumos și pe urmă i-a citit popa de mort, cum se face la un mort mare. Și după asta am luat pe la ora patru mortu și l-am plimbat prin sat într-un cărucior. Toată lumea ieșea și ne privea cu bucurie și noi, fetele și băieții, ne iordăneam cu gălețile cu apă până la gârlă. Am trecut peste două ape și la a treia l-am aruncat. L-am plâns tot drumul. Pe urmă am mers acasă și am găsit trei mese mari întinse și pline cu pâine și cu mâncare, care gătise mama mea. Și femeile care făcuse colacii ne serveau la masă. Ne-am cinstit cu țuică, cu vin la el. Toată lumea din sat ne-a adus câte ceva. Eu aveam treisprezece ani. Era secetă mare. Peste patru zile a plouat. Trei zile a fost secetă mare și a patra zi a început să plouă.”¹²²

Ca și în cazul Paparudei, în obiceiul caloianului ceremonialul era îndeplinit de copii, întrucât, potrivit mentalității cu reminiscențe mitice, prin inocența, puritatea lor se

¹²¹ *Ibidem*, p. 251.

¹²² Mihai Pop, *op. cit.*, p. 124.

putea garanta obținerea rezultatului așteptat, îndeplinirea dorinței colectivității.

Prin intermediul lor, Caloianul devenea mesagerul către divinitatea care trebuia să dezlege ploile. Textul cântat în timpul procesiunii era axat pe opoziția dintre realitate și dorința oamenilor și pe corespondența dintre stările sufletești umane și natură. Dintre numeroasele variante ale cântecului, inserate în culegerile și studiile de folclor, redăm una din studiul lui Simion Florea Marian, *Sărbătorile la români*:

„Caloiene, Iene, Caloiene, Iene, Du-te-n cer și cere! Să deschidă porțile, Să sloboadă ploile, Să curgă ca gârlele, Zilele și nopțile, Ca să crească grânele.	Caloiene, Iene, Caloiene, Iene, Cum ne curg lacrimile, Să curgă și ploile, Zilele și nopțile, Să umple șanțurile, Să crească legumile Și toate ierburile.	Caloiene, Iene, Caloiene, Iene, Du-te-n cer la Dumnezeu, Ca să plouă tot mereu, Zilele și nopțile, Să dea drumul roadelor, Rodoalelor, noroadelor, Ca să fie îmbelșugată, Țara toată, lumea toată!” ¹²³
--	--	--

Atunci când erau confecționate două păpuși perechi, deci erau pregătiți doi mesageri, Caloian și Caloiana sau Mama Ploii și Tatăl Soarelui, fiecare avea un mesaj: „*Ea* să aducă, *El* să oprească ploile pe pământ.”¹²⁴

Din informațiile adunate de către cercetători în secolul trecut, în activitatea de teren, reiese, cum subliniază Mihai Pop, că, deși principalii „actori” în desfășurarea ceremonialului erau copiii, ceilalți membri ai colectivității „vegheau cu grijă la transmiterea obiceiului de la o generație la alta”¹²⁵, deci era privit cu seriozitate și i se acordă maximă atenție, tocmai pentru că era un element component al complexului de obiceiuri și credințe prin care ființa umană reliefa un mod de a gândi și de a se exprima pe sine.

Cununa (grâului). Ca și *plugarul*, obicei ce era practicat la începutul muncilor agricole (când se arau și se semăneau câmpurile), și *cununa* (*buzduganul, peana, crucea, barba popii, barba lui Dumnezeu*), obicei legat de strângerea grâului, nu avea dată fixă. Obiceiul acesta, răspândit mai ales în Transilvania, este foarte vechi și, la desfășurarea lui, era antrenată întreaga colectivitate rurală care mergea la secerat. Închinat fertilității, culesul plantelor (în acest caz al grâului) era un adevărat ritual și avea drept scop întraajutorarea în muncă (clacă), deci îndeplinea o funcție socială. Obiceiul se desfășura după un anumit ritual. Când grâul era copt și gata de cules, se organizau clăci de seceriș, la care participau, de obicei, tineri, fete și flăcăi. Îmbrăcați în haine de sărbătoare, ei se adunau în zorii zilei respective la casa săteanului pentru care lucrau și, însoțiți de lăutari, plecau pe câmp.

De cele mai multe ori, secerișul se termina în aceeași zi. Cu mai mult timp în urmă, când se folosea secera, fetele tăiau spicele, iar flăcăii legau snopii și făceau clăile. După ce a apărut coasa, rolul s-a schimbat, sarcina secerișului revenind flăcăilor, iar

¹²³ S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 324.

¹²⁴ Ion Ghinoiu, *op. cit.*, p. 253.

¹²⁵ Mihai Pop, *op. cit.*, p. 127.

legatul snopilor fetelor. Ion I. Ionică, autorul unui studiu consacrat acestei obicei, intitulat *Dealul Mohului. Ceremonia agrară a cununii în Țara Oltului* (1943), notează că la Aberdeen, o localitate din Irlanda, atunci când grâul era tăiat cu seceră, o fată purta ultimul snop și când era tăiat cu coasa, ultimul snop era purtat de un băiat.

După ce tinerii secerători terminau de cules grâul, fetele împleteau fie o cruce („buzdugan”), fie o cunună din cele mai frumoase spice (în funcție de zonă), pentru a nu se lua „puterea roditoare” a holdei.

În satele din preajma Făgărașului, buzduganul era dat unui băiat care îl ducea până la casa gospodarului. În Țara Moșilor, cununa era purtată de o tânără, „mireasă”, iar fetele cântau „cântecul cununii”. Din momentul intrării în sat și până ajungeau la destinație, sătenii ieșeau la poartă și udau buzduganul sau cununa. În momentul în care ajungeau acasă, cei care formau alaiul înconjurau masa de trei ori, apoi ofereau stăpânului/stăpânei gospodăriei împletitura din spice. Urma o petrecere la care luau parte toți secerătorii. Obiectul format din spice era păstrat până în următorul an, când boabele erau amestecate cu cele ținute în sacii cu sămânță, cu scopul magic de a fertiliza viitoarea recoltă. În unele locuri, grâul din cunună/buzdugan era utilizat ca leac pentru descântece. În ținutul Maramureșului se puneă în cununița de căsătorie.

Cântecul cununii cunoaște „două timpuri distincte cu numeroase subtipuri, toate prezentând îmbinări felurite ale câtorva motive tipice acestui prilej festiv.”¹²⁶ Unul dintre aceste tipuri, poate cel mai vechi, este cunoscut sub numele *Dealul Mohului*, care se remarcă prin deosebite imagini poetico-mitice, înfățișând disputa între „Sora soarelui” și „Sora vântului”, probabil reminiscenței ale unor zeități ale naturii, ale fertilității. Acest cântec cu o melodie „deosebit de solemnă și pătrunzătoare”¹²⁷ era specific sudului Transilvaniei. Într-o variantă din ținutul Făgărașului, finalul este conceput sub forma unui avertisment adresat celui care nu îi răsplătește corespunzător pe secerători:

„Dealul Mohului,	Lumea încălzește.
Lunca grâului,	Iar a vântului
Umbra snopului.	Din grai își grăia:
Cine se umbrește?	Eu oi fi mai mare,
Sora soarelui.	Că frate-meu-i vânt,
Și cu-a vântului.	El, când se pornește,
Ele se d-umbreau	Lumea răcorește,
Și se socoteau	Că el de n-ar fi,
Care-o fi mai mare.	Oamenii-ar muri.
Iar a soarelui	Oamenii la plug,
Din grai își grăia:	Vitele la jug.
Eu oi fi mai mare,	Stăpâne, stăpâne,
Că frate-meu-i soare,	Gată cina bine,
El, când se ivește,	Grea oaste îți vine,
Pe masă de pânză	Snopul, feldera,

¹²⁶ Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, vol. I, Editura Minerva, București, 1981, p. 410.

¹²⁷ *Ibidem*.

C-un burduf de brânză	Mănunchiu, copu.
Și la fund e frunză;	Iar de nu mi-i da,
Pe masă de in	Dumnezeu va da
C-o veadră de vin,	Corbu negru
La fund îi pelin.	Să-ți ia stogu-ntregu;
Nouă de ni-i da,	Va da cioara neagră
Dumnezeu va da	Să-și ia claia-ntreagă.” ¹²⁸
Claia, găleata,	

Într-un alt tip, întâlnit în zona Năsăudului, apropiat de *Plugușor*, sunt reliefate eforturile secerătorilor, aducerea cununii la casa gospodarului; este inserat și îndemnul adresat de fete flăcăilor de a uda cununa spicelor și „gazdei” de a-și pregăti spațiul de depozitare a recoltei:

„Dimineată ne-am sculat,	Dacă prind a se mări,
Pe obraz că ne-am spălat,	Ele prind a se rări.
Secera-n mân-am luat	Ieșiți, ficioni, cu apa,
Și la hold-am alergat,	Și ne udați cununa!
Mândră hold-am secerat;	Ieșâți, ficioni, cu râu
Holdă ca părețile,	Ca să ne udați grâu!
Săcerat-o fetele.	Mătură-ți, gazdă, podu,
De la vârvu arșâți	Mătură-l de grâu de vară,
Vine fruntia cununii.	C-amu-s vine din iaz vară;
Di la vârvu muntelui	Mătură-l de grâu de toamnă,
Vine fruntea grâului.	Că-ț aducem din ias toamnă,
Și-așa-i rându fetilor	Îți aducem grâu frumos
Ca și rându merilor:	Ca și fața lu Hristos,
Până-s mere mărunțele,	Să fii, gazdă veselos!” ¹²⁹
Șed pă crânji înșirățele,	

Nu este întâmplător faptul că oamenii din popor au consacrat grâului, simbol al hranei „ce asigură imortalitatea”¹³⁰, un obicei atât de complex, sincretic. Simbol al morții și al învierii, simbol vegetal sacru, grâul a fost prezent în acele obiceiuri calendaristice, în care constituia „un mijloc de stimulare a fertilității, dar și principalul scop al actelor de magie agrară.”¹³¹ Nu doar împletirea din spice a cununii/buzduganului, ci și lăsarea pe câmp a unei mici porțiuni cu grâu nesecarat, numit „barba lui Dumnezeu” sunt gesturi mitico-magice, reflectând o *forma mentis* puternic legată de „spiritul” naturii, de devenirea universală.

¹²⁸ *Ibidem*, pp. 411-412.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 415.

¹³⁰ Ivan Evseev, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Editura Amacord, Timișoara, 1999, p. 187.

¹³¹ *Ibidem*, p. 188.

b. Poezia obiceiurilor calendaristice cu dată fixă

Cele mai multe dintre obiceiurile poporului român se desfășoară la o dată fixă (de exemplu, *Drăgaica*, în ziua de 24 iunie, *Armindenii* la 1 mai) sau într-un interval de timp bine determinat (*Călușul*, în săptămâna Rusaliilor, colindatul, din ajunul Crăciunului până la Anul Nou sau chiar până la Bobotează).

Dintre obiceiurile cu dată fixă, cele practicate în timpul sărbătorilor de iarnă, adică din 24 decembrie până în 7 ianuarie, într-un „timp sacru”, formează o categorie deosebit de cuprinzătoare de manifestări spirituale. În forma tradițională, repertoriul obiceiurilor de Anul Nou include: colindele, urarea cu Plugușorul, urarea cu sorcova, Vasilca, jocurile cu măști, Cerbul, Capra sau Malanca, jocurile de păpuși, cântecele de stea, Căiuții sau Călușerii, teatrul popular cu tematică haiducească și cel cu tematică religioasă (Irozii, Vicleimul). Dintre acestea, în atenția noastră se află colindele, Plugușorul și Sorcova.

Colindele sunt texte poetice cu deosebite valențe estetice, a căror semnificație o constituie transmiterea mesajului de bun augur destinatarilor. Termenul *colinde* provine din latinescul *Calendae* (Calendele lui Ianuarie era o sărbătoare romană dedicată zeului Ianus, zeu cu două fețe, una spre trecut și alta spre viitor, zeu vestitor al noului an), care probabil are la bază verbul *calare* (= a vesti)¹³².

Originea lor trebuie căutată în vremurile de demult, când, în general, un moment ce marca un început avea o încărcătură simbolică deosebită. În antichitate, debutul unui nou an era asociat cu cel al primăverii, deci al reînvierii naturii. Babilonienii celebrau trecerea într-un an nou la echinocșii, la început toamnei, apoi primăvara. Romanii sărbătoreau aceasta la 1 martie. Este posibil ca la daci să fi fost la fel, zilele Babei Dochia fiind o reminiscență a unui asemenea moment. Se știe că în anul 153 î.Hr. la Roma s-a stabilit oficial ca data de 1 ianuarie să marcheze începutul anului calendaristic, pentru că atunci erau numiți noii consuli. Data aceasta însă a oscilat până în anul 46 î.Hr., când Iulius Caesar a introdus calendarul utilizat și astăzi, 1 ianuarie fiind hotărâtă, definitiv, ca zi în care noii demnitari intrau în funcție și depuneau jurământul. Cu acel prilej se sacrificau doi tauri albi, se organizau mese festive, serbări populare.

După căderea Imperiului Roman de Apus, ziua înnoirii anului a fost rediscutată, Biserica Creștină declanșând disputa pentru a înlocui data de 1 ianuarie cu cea de 25 decembrie, presupusă a fi data nașterii lui Iisus Hristos și, deci, cea mai potrivită pentru sărbătorirea Anului Nou. Aceeași dată era celebrată ca zi a nașterii zeului Mithra, a lui Adonis, Dionysos și Osiris. Prin urmare, preluând tradiția precreștină, Biserica a impus în 354 d.Hr. ca, cel puțin în mediul ecleziastic, 25 decembrie să marcheze Anul Nou. Cu toate acestea, mai multe popoare europene au păstrat vechea tradiție, considerând 1 martie ca zi a Anului Nou. În țările Europei de vest, abia din 1691 data de 1 ianuarie a devenit oficial zi a începerii anului, iar în spațiul românesc din 1701. Astfel, datorită schimbării datelor, în timp, obiceiurile specifice începutului unui an au suferit modificări, iar „aspectul încărcat al manifestărilor legate în înnoirea anului, în forma pe care o cunoaștem, este rezultatul comasării a două cicluri de datini într-unul singur.”¹³³

¹³² Cf. Mihai Pop, *op. cit.*, p. 53.

¹³³ Constantin Eretescu, *op. cit.*, p. 28.

Ca atare, unele obiceiuri au devenit specifice zilei de 25 decembrie, altele zilei de 1 ianuarie, însă în majoritate ele se desfășoară pe întreaga perioadă de 12 zile, cât durează sărbătorile de Anul Nou.

Dorința omului de a păși cu bucurie într-un nou an, de a face urări, de a petrece cu cântece și jocuri este, deci, foarte veche și cunoscută în Europa, dar și în celelalte continente ale lumii.

În folclorul românesc, „ciclul celor 12 zile care formează sărbătoare a Anului Nou – afirmă Mihai Pop – este cel mai important ciclu sărbătoresc popular tradițional, cel mai bogat și colorat prilej de manifestări folclorice.”¹³⁴

În forma tradițională, obiceiurile de Anul Nou cuprind: colinde de copii (pițărâi) și colinde de ceată, colinde religioase, cântece de stea, Plugușorul, Sorcova, Vasilca, jocuri cu măști (Cerbul, Turca, Brezaia, Capra sau Malanca), jocuri de păpuși, dansuri precum Călușerii, Căiuții, teatrul popular religios (Vicleimul sau Irozii), teatrul popular cu tematică haiducească.

Colindatul, adică obiceiul de a merge pe la fiecare casă pentru a exprima diverse urări, începe în seara de ajun a Crăciunului (24 decembrie) și, în unele zone, continuă până în ziua Anului Nou. La această manifestare folclorică participă copii, flăcăi organizați în cete, bărbați până la o anumită vârstă, rareori femeile, iar mai nou și fetele și băieții împreună. Ceata se organiza cu câteva săptămâni înainte, în preajma datei de 6 decembrie, astfel: colindătorii se adunau, își alegeau vătaful/judele (conducătorul), goaga (gazda grupului), ajutorul vătafului (cel care strângea banii sau darurile). Grupul de colindători își pregătea apoi repertoriul, angaja un instrumentist, iar în final împărțea darurile primite.

Este necesar să precizăm că repertoriul ales se circumscria tradiției, căci „la concretizarea obiceiurilor, în fiecare nou context temporal puteau interveni schimbări, puteau apărea variante doar în limitele îngăduite de desfășurarea tradițională a obiceiului și de acceptarea colectivă.”¹³⁵

În mediile tradiționale, obiceiul colindatului propriu-zis se desfășura (și încă se mai desfășoară în unele sate din Bucovina, din Moldova) după următorul „scenariu”: grupul se aduna împreună cu instrumentistul (în funcție de zonă, o persoană care știa să cânte din fluier, la vioară, la dobă, la acordeon), mergea din casă în casă, intrând în curte, unde conducătorul cetei solicita permisiunea de a cânta. *Colinda* se executa *la fereastră*, apoi grupul era primit în casă, unde interpreta *colinda cea mare* și, la cererea gazdei, alte două colinde. În casele în care se aflau fete la vârsta măritişului se jucau câteva dansuri specifice locului. Grupul era apoi servit cu bucate tradiționale și răsplătit cu daruri sau cu bani. După ce mulțumeau gazdei, colindătorii plecau cântând sau chiuind. Același scenariu se repeta la fiecare gospodărie din sat, unde erau primiți colindătorii.

Colindatul este, de fapt, un impresionant spectacol al universului uman tradițional, de esență mitico-magică, al cărui rost era ritual și ceremonial. Printre culegerile și studiile, în care sunt inserate colinde sau în care se interpretează acest obicei se numără, ca reprezentative, Poezii populare române de G. Dem. Teodorescu,

¹³⁴ Mihai Pop, *op. cit.*, p. 45.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 47.

Materialuri folkloristice de Gr. Tocilescu, *303 colinde cu text și melodie* de S. Drăgoi, *Colindatul la români, slavi și la alte popoare* de Petru Caraman, *Colindele religioase la români* de Al. Rosetti, *Colinda românească* de Monica Brătulescu.

În ceea ce privește clasificarea, în primele decenii ale secolului al XX-lea, unii folcloriști (Al. Viciu, G. Cucu) le-au împărțit în două categorii: *colinde religioase* și *colinde sociale* (cu elemente din legende, balade). La fel și Sabin Drăgoi le-a grupat în *colinde de origine păgână (lumească) sau propriu-zise* și *colinde de stea sau colinde de origine creștină*.

Majoritatea specialiștilor clasifică însă colindele – sub aspectul structurii textelor, al desfășurării și al transmițătorilor – în *colinde de copii* și *colinde propriu-zise sau de ceată*.

Colindele de copii (numiți „pițărâi” în unele locuri ale Olteniei și Transilvaniei) sunt scurte, hazlii, cuprinzând doar vestirea sărbătorii și urările de belșug. Uneori sunt amintite și darurile pe care le așteaptă de la gazde. Textul are structură fixă și este repetat la fiecare casă fără modificări:

Bună dimineța la Moș Ajun.
Într-un ceas bun.

Ne dați ori nu ne dați?
Sau plecăm supărați?

Dacă gospodarii întârziu să-i primească, ei cântau astfel:

Am venit și noi odată
La un an cu sănătate,
Și la anul să venim

Sănătoși să vă găsim.
Ne dați, ne dați,
Ori nu ne dați?

În unele sate (de exemplu din Banat), textele erau mult mai ample:

Bună ziua lui Ajun,
Că-i mai bun-a lui Crăciun,
Că-i cu miei, cu purci,
Cu copiii după ei,
Buni sărsărâi!
Dă-ne alune,

Că-s mai bune,
Dă-ne nuci,
Că-s mai dulci,
Dă-ne poame,
Că ni-i foame
Că suntem pițărâi!

Rostirea colindei era însoțită în trecut de câteva gesturi magice cu valoare de propitiere: ei loveau cu un băț numit „colindă”/„colindiță” pragul casei sau atingeau gazdele și animalele din grajd sau scormoneau în vatră cenușa. Urarea exprimată prin cuvânt și gestul care o însoțea avea o mare influență asupra ființei umane care credea că i se va întâmpla ceea ce i s-a urat. În acest sens, Petru Caraman consideră că „acea putere de sugestie își are rădăcini adânci în îndepărtatul trecut. La omul primitiv urarea se leagă strâns cu înclinarea acestuia de a valorifica vorbirea, fenomen psihic ce-și are cauza în faptul că la el cuvântul nu e numai un semn abstract al unui obiect, ci se confundă cu obiectul însuși. De aici credința nemărginită în puterea cuvântului, care, numai fiind pronunțat, e în stare să provoace apariția obiectului sau faptului ce exprimă credința care la națiunile exotice este una din bazele sufletești ale vieții sociale. (...)”

Urarea este dar una din elementarele forme ale magiei cuvântului. Ea are un vădit caracter social, deoarece dorința exprimată într-însa iese din cadrul individual, ea are de obiect pe alte persoane, în afară de noi, cel puțin în general înțelegem urarea ca adresată altcuiva. Pe lângă aceasta, deosebirea fundamentală dintre dorința propriu-zisă și urare este elementul energetic imperativ din cea din urmă, alimentat de credința în realizare, element care dă uitării caracterul de vrajă. Urările însă, la origine, în special acele ce aveau loc la anumite epoci consacrate din viață sau din an, cum erau de exemplu cele de la Anul nou, nu pot fi concepute ca existând independente; ele sunt inseparabil legate de o practică exterioară cu care la un loc formează întreaga vrajă.”¹³⁶

Spre deosebire de colindele pițărăilor, cele de ceată sau propriu-zise au un grad mai mare de individualizare, urătorii selectând pentru fiecare familie textele adecvate. Colindatul propriu-zis se desfășoară diferit, în funcție de zonă. De exemplu, în Transilvania se colindă de Crăciun, în Muntenia și Moldova de Crăciun și de Anul Nou sau numai de Anul Nou. Colindatul propriu-zis începe seara, în ajunul Crăciunului (Anului Nou) și se încheie în zorii zilei, în unele localități continuându-se chiar și în ziua de Crăciun. Ceata se deplasează de la o casă la alta făcând un zgomot specific și era însoțită (astăzi mai puțin) de un instrumentist care cânta neîntrerupt de la un loc al destinației la altul, pentru a semnaliza unde se află grupul colindătorilor. Melodia diferențiază în mod deosebit colindele de ceată de celelalte forme de urări. În afara colindelor generale și speciale, care se cântau în curte sau la fereastră, Petru Caraman distinge în studiul său un repertoriu vast de texte, ce subliniază bogata lor tematică prin care erau reliefate aspecte din viața satului, relațiile interumane, ocupațiile specifice, statutul social etc. Astfel, folcloristul distinge colinde pentru: gospodar, gospodină, flăcău, fată mare, logodiți, însurăței, văduvă, bătrâni, preot, cioban, pescar, negustor, soldat etc.

Adesea, universul uman prezentat în colinde (de exemplu, „pentru flăcău”) se situează la granița dintre real și fabulos. Actantul este un erou, un tânăr viteaz, a cărui îndeletnicire era probabil vânătoarea, căci auzind că un împărat va da jumătate din împărăție și fata de soție celui care-i va aduce un „leu legat nevătămat” pornește pentru a-și proba deosebitele calități. În unele fragmente realitatea este augmentată, iar tonalitatea este asemănătoare cu cea din basme: „Până june chibzuia,/ Leu din somn se pomenea,/ Și din gură-așa-mi grăia:/ Da tu june, ce-ai gândit/ De la mine ai venit,/ Om merean de pe pământ?/ Eu am venit să te-ntreb/ Sau în puști să ne pușcăm,/ Sau în săbii să ne tăiem/ Sau în lupte să ne luptăm?”

În colindele „pentru fată mare” sunt descrise, tot în imagini hiperbolice ca și în cele „pentru flăcău”, calitățile alese ale tinerei aflate la vârsta căsătoriei: frumusețe, destoinicie, pricepere în a țese și a coase haine frumoase. În unele texte ea ne este înfățișată ca fiind deosebit de frumoasă, însă săracă. Pețită de un tânăr care aparține altei clase sociale, fata îl va cuceri în timpul horei prin grația și frumusețea ei fără seamăn, care „La inimă-l săgeta”.

Colindele reliefează și îndeletniciri importante ale românilor din societatea patriarhală, precum păstoritul, vânătoarea, pescuitul. Colindele ciobănești reprezintă la

¹³⁶ Petru Caraman, *Colindatul la români, slavi și la alte popoare*, Editura Minerva, București, 1983, pp. 361 și 363.

noi „o specie însemnată și foarte cultivată”¹³⁷ îndeosebi în regiunile montane. Petru Caraman remarcă un aspect deosebit de interesant în acest tip de colinde, și anume că „atât la bulgari, cât și, mai ales, la români și ucraineni avem același element miraculos, foarte preferat de popor: Dumnezeu și sfinții sunt ciobani la oi.”¹³⁸ Ținând seama de mentalitatea oamenilor din popor, de creștinismul popular, acest aspect „potențiază eficacitatea colindului, deoarece acolo unde Dumnezeu și sfinții iau parte la treburile gospodărești, nu poate fi decât noroc, spor și belșug.”¹³⁹

„Pe poiana cu flori dalbe
Merge-o turmă de oi albe.
– Da la oi cine ședea?

– Ședea zău și Dumnezău,
Cu fluierul pe tureac
Și cu mâna pe baltag...”

Bogatul repertoriu al colindelor înregistrează, pe lângă cele laice și numeroase colinde religioase, care aparțin unei etape relativ noi „în îndelungata existență a genului.”¹⁴⁰ Creștinarea poporului român s-a realizat într-o perioadă îndelungată de timp, iar în momentul când Biserica s-a impus ca instituție, consolidată, puternică, a încercat să elimine obiceiurile „păgâne”. Denunțarea caracterului profan al colindelor de către pastorul Andreas Mathesius (sec. al XVII-lea) probează faptul că din aceste creații populare lipseau elemente care să evoce nașterea lui Iisus Hristos. De aceea, „autoritatea ecleziastică a suprapus atunci colindelor existente texte cu conținut religios.”¹⁴¹ Deci, „colindele religioase sunt expresia literară a ofensivei Bisericii împotriva fondului de colinde precreștin.”¹⁴²

Acest tip de colinde de inspirație biblică și apocritică sunt situate de Pavel Ruxăndoiu „într-o zonă de tranziție”, de interferență, „într-un context cultural evoluat, între două sisteme mitice relativ diferite.”¹⁴³

Sursele aspectelor religioase, creștine din aceste texte sunt *Biblia*, *Viețile sfinților*, cărțile apocrife și populare, care din secolul al XVII-lea au fost tot mai mult răspândite în rândul maselor, care pe această cale, dar și prin intermediul slujbelor și predicilor din biserică, au început să cunoască miturile și legendele biblice. „Miraculosul creștin” a constituit suportul imaginației și al fanteziei creatoare a omului talentat din popor, care și prin aceste tipuri de creație și-a exprimat viziunea sa asupra lumii, asupra genezei, asupra percepției sacralului și a coborârii transcendenței în imanență.

De regulă, structura narativă a acestor texte este mai apropiată de epic, colindătorii asumându-și rolul de mesageri ai divinității:

¹³⁷ *Ibidem*, p. 110.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 113.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ Constantin Eretescu, *op. cit.*, p. 44.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Pavel Ruxăndoiu, *Folclorul literar în contextul culturii populare românești*, ed. cit., p. 342.

„După dealul cel mai mare,
 Unde soarele răsare,
 Este-un mândru feredeu
 Și se scaldă Dumnezeu,
 Tot se scaldă
 Și se-ntreabă:
 Ce-i mai bun pe ist pământ?
 Nu-i mai bun
 Ca calul bun,
 Că te duce
 Și te-aduce.
 Iar se scaldă
 Și se-ntreabă:
 Ce-i mai bun pe ist pământ?
 Nu-i mai bun
 Ca boul bun,
 Că răstoarnă brazdă neagră
 Și revarsă pâne albă.
 Iar se scaldă
 Și se-ntreabă:
 Ce-i mai bun pe ist pământ?
 Nu-i mai bun ca oaia bună,
 Că ea vara te hrănește

Și iarna te încălzește.
 Iar se scaldă și se-ntreabă:
 Ce-i raiul pe ist pământ?
 Raiul este primăvara,
 Când înverzesc toți câmpii
 Și înfrunzesc copacii,
 Și înfloresc florile
 Și-mpodobesc luncile,
 Luncile,
 Dumbrăvile
 Și toate pădurile...
 Noi umblăm și colindăm
 Pe la gazde ne-nchinăm,
 C-așa-a lăsat Dumnezeu...
 Streșină de busuioc,
 Da-v-ar Dumnezeu noroc;
 Streșină de mintă creață,
 Da-v-ar Dumnezeu viață,
 Să trăiți să-mbătrâniți,
 Ca florile să-nfloriți,
 Ca copacii să-nverziti
 Și ca ei să-mbătrâniți
 Întru mulți ani fericiți!”¹⁴⁴

Unele dintre colindele creștine păstrează funcția de poezia de urare, iar altele au substituit-o cu funcția moralizatoare sau „festivizatoare” (de vestire a Nașterii lui Iisus). În general, colindele religioase au fost create într-un limbaj poetic arhaic, într-un stil solemn, în acord cu funcția pe care o îndeplinesc.

Plugușorul. Plugul este un simbol al fertilității pământului a cărui apariție se pare că ar fi reprezentat „o sursă mitologică și nu una pur practică”¹⁴⁵, întrucât, după cum notează L. Frobenius (*Paideuma*), „cele dintâi utilizări ale plugului în agricultură au fost ceremonii, în desfășurarea cărora plugul era falusul vitei «bărbătești» care-l trăgea și care-și dăruia mamei-pământ sămânța.”¹⁴⁶

De la acest cuvânt derivă în limba română termenul „plugușor” care denumește în cultura noastră tradițională cel mai însemnat obicei agrar. Cunoscut și sub alte denumiri ca „plugul”, „buhaiul”, Plugușorul se practică și astăzi, mai ales în Moldova, în seara de 31 decembrie și, prin urările adresate, are un evident caracter augural. El circulă și în Muntenia, Oltenia, în timp ce în Transilvania obiceiul urării cu plugul nu este cunoscut.

Folcloriștii consideră că acest obicei este o moștenire de la poporul roman, la bază aflându-se un străvechi rit agrar. Potrivit investigațiilor făcute de cercetătorul rus

¹⁴⁴ S. F. Marian, *op. cit.*, vol. I, p. 17.

¹⁴⁵ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 383.

¹⁴⁶ Mihai Pop, *op. cit.*, p. 91.

N.E. Mate asupra vechilor mituri ale egiptenilor „putem presupune că Plugușorul este, de fapt, la origine, ceremonialul primei brazde practicat de către căpetenia obștei patriarhale.”¹⁴⁷

Ceata urătorilor poate cuprinde de la doi până la douăzeci de flăcăi sau bărbați căsătoriți de puțin timp. În zilele noastre, îndeosebi în mediul citadin, copiii urează cu Plugușorul. Obiceiul este complex, sincretic, nelimitându-se numai la urarea în versuri, ci și la prezentarea istovitoare activități agricole. Câteodată urătorii sunt însoțiți de „mascați”. Înainte, ceata împodobeau cu panglici și cu crengi de brad un plug tras de doi sau de patru boi. În ultimele 3-4 decenii, plugul a fost înlocuit cu unul în miniatură și chiar cu unul simbolic alcătuit dintr-un băț cu două crăci care sugerează coarnele plugului. Din recuzită fac parte și un buhai¹⁴⁸ (vas de lemn de formă cilindrică, acoperit într-o parte cu o piele de oaie sau capră, bine întinsă, legată cu un cerc; prin mijlocul pieii se introduce o șuviță de păr de cal; un urător ținea buhaiul, iar altul, cu degetele umezite cu apă sau borș trage șuvița de păr care produce un zgomot ce imită mugetul taurului), bice, clopoței, tălăngi. Plugușorul nu se cântă, cum se întâmplă în cazul colindelor care au melodii specifice, ci se recită, rostirea textului fiind completată de gesturi cu valențe simbolice, semnificând belșugul, bunăstarea. Un gest ritualic, în mare parte astăzi dispărut, era tragerea unei brazde la poarta sau în curtea celui căruia îi era destinată urarea și aruncarea semințelor în acel loc.

Textul Plugușorului cunoaște numeroase variante în spațiul românesc, întinderea lui fiind variabilă, de la câteva zeci până la câteva sute (300-500) de versuri. Legat de ritual, conținutul acestuia descrie secvențele activității agricole, începând cu alegerea terenului pentru cultură și încheind cu coacerea colacului și oferirea acestuia grupului de urători. Prezentarea muncii trudnice a agricultorului este presărată, de cele mai multe ori, cu situații hazlii.

Plugușorul începe, de obicei, cu versuri care atenționează gazda de sosirea grupului de urători și solicită atenția acesteia:

„Aho, aho, copii și frați
Stați puțin și nu mânați

Lângă boi v-alăturați
Și cuvântu-mi ascultați.”

Urmează expunerea propriu-zisă, în care actantul este „bădica Traian” sau „bădița Vasile”, „gospodarul mitic al textului de plugușor”¹⁴⁹, devenit Gheorghe, într-o variantă din localitatea Moara, jud. Suceava, sau Dumnealui, în variante publicate la începutul secolului trecut în revista „Șezătoarea”, condusă de Artur Gorovei. Elementele reale sunt împletite cu cele ale fabulosului:

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ Cu mult timp în urmă, obiectul era cunoscut și la cehi, unguri, germani. Astăzi fie nu mai există, fie și-a pierdut semnificația tradițională.

¹⁴⁹ Constantin Eretescu, *op. cit.*, p. 50.

„S-a sculat mai an
Bădica Traian
Ș-a încălecat
Pe-un cal
Cu numele de Graur
Cu șaua de aur
Cu frâul de mătase
Cât vița de groase
Și-n scări s-a ridicat
Peste câmpuri s-a uitat

Ca s-aleagă loc curat
De arat și semănat
Și curând s-a apucat
Câmpu neted de arat
În lungiș și-n curmeziș
S-a apucat într-o joi
C-un plug cu doisprezece
Boi boureni
În coadă codălbei
În frunte ținăței.”

Semnificativ ni se pare faptul că, nu neapărat din motive prozodice, creatorul anonim apelează la ziua de joi pentru a marca începutul activității agricole a eroului, ci posibil, pentru că aceasta este considerată „ziua tuturor împlinirilor” și se crede că „joia orice întreprindere se bucură de succes”¹⁵⁰, excepție făcând joia dinainte de Paște, care a generat apariția joimărițelor, ființe mitologice pedepsitoare.

Sunt descrise detaliat etapele muncii, ajutorul naturii, rodirea grânelor, cumpărarea oțelului, pregătirea uneltelor pentru secerat, ritmul fantastic al seceratului:

„Ziua toată a lucrat
Brazdă neagră a răsturnat
Și prin brazdă-a semănat
Grâu mărunț și grâu de vară
Deie Domnu să răsară
Mânați măi!
Hăăi! hăăi!
Și când lucru s-a sfârșit
Iată mări s-a stârmit
Un vânt mare pe pământ
Și ploi multe după vânt
Pământul l-au răcorit
Și sămânța a-ncolțit
Mânați măi!
Hăăi! hăăi!
La lună la săptămână
Își umplu cu apă mâna
Și se duce ca să vadă
De i-a dat Dumnezeu radă
Și de-i grâul răsărit
Și de-i spicul aurit
Era-n pai ca trestia
Era-n spic cât vrabia.

Trăian iute s-a întors
Și din grajd pe loc a scos
Un cal mare nezdrăvan
Cum îi place lui Trăian
Negru ca corbu
Iute ca focul
De nu-l prindea locul.
Cu potcoave de argint
Ce sunt spornici la fugit.
El voios a-ncălecat
La Tighin a apucat
Și oțel a cumpărat
Ca să facă seceri mari
Pentru secerători tari
Și să face seceri mici
Pentru copilași voinici
Și altele mai mărunțele
Cu mănunchi de floricele
Pentru fete tinerele
Și neveste ochițele
Mânați măi flăcăi!
Hăăi! hăăi!

¹⁵⁰ Doina Ruști, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2002.

S-au strâns fine și vecine
Și vreo trei babe bătrâne
Care știu rostul la pâine
Și pe câmp i-a dus
La lucru pământului
În răcoarea vântului
Apoi carele-ncărca
Și pe toate le căra
Și girezi nalte dura
În capul pământului
În jeleșteea vântului.
Apoi aria-și făcea
Și din grajd mai aducea

Zece iepe tot sirepe
Și de păr că le lega
Și pe toate le mâna
Împrejurul parului
Deasupra fătarului
Iepele mereu fugeau
Funia se tot strângea
De par iute ajungea
Și grâul se treiera
Și flăcăul vântura
Și stambolul deșerta
Hamberele încărca
Și la moară apoi pleca.”

Versurile în care moara este personificată, fiind imaginată ca o ființă ce se sperie de numărul impresionant al carelor și o ia la fugă „prin cătun”, unde este prinsă, legată și pusă la loc de morar, sunt pline de umor, având rolul de a crea ascultătorilor starea de bună dispoziție:

„Însă roata cea de moară
Când văzu atâtea care
Încărcate cu povară
Puse coada pe spinare
Și plecă la lunca mare.
Lunca mare
Frunză n-are
Luncă mică
Frunza-i pică.
Iar morarul meșter bun
Zărea moara prin cătun
Și-și lua cojoc nițos
Și mi-l îmbrăca pe dos
Și-și lua ciocanu-n brâu
Și mai lua și un frâu
Apoi iute alerga

Moara cu frâul lega.
Ș-o apuca de călcâi
D-o pune pe căpătâi
Și-i da cu ciocanu-n săli
D-o așeza pe măsele
Ia mai îndemnați flăcăi
Hăăi! hăăi!
El o luă de lăptoc
Și-o da iar în vad la loc
Și turma deasupra-n coș
Grâul s-așază pe vatră
Și din coș cădea sub piatră
De sub piatră în covată
Curgea făina curată.
Mânați măi, hăăi! hăăi!”

Ritualul pregătirii colacilor de către frumoasa jupâneasă „Dochiana” și împărțirea lor la ceata de urători îmbină tonul sobru cu elementele de umor:

„Iată mândra jupâneasă
Dochiana cea frumoasă
C-auzea tocmai din casă
Chiotul flăcăilor
Scârțâitul carelor
Și-n cămări că mergea

Și din cui își alegea
Sătă mare și cam deasă
Tot cu pânza de mătăasă
Sufleca ea mâneci albe
Ș-arata brațele albe
Și cernea mări cernea

Ninsoarea se așternea
Apoi numai plămădea
Ș-o lăsa până dospea
Apoi colaci învârtea
Pe lopată mi-i culca
Și-n cuptor mi-i arunca

Apoi iară cu lopata
Rumeniți ea îi scotea
Ș-atunci ea-mpărțea vreo cinci
La flăcăii cei voinici
Și-mpărțea trei colăcei
La copiii mititei.”

Urătura aceasta din zona Fălticenilor, jud. Suceava, se încheie, ca majoritatea variantelor Plugușorului, cu precizarea locului de unde este ceata urătorilor și cu o firească urare profilactică pentru gospodari:

„De urat am mai ura
Dar mi-i că vom însera
Căci nu suntem de pe ici colea
Ci suntem tocmai din Buda Veche
Unde mâța streche
Iar motanul suflă-n foc

Șoarecii nu-și află loc
Într-un fund de oboroc
Ia mai îndemnați măi,
Hăăi! hăăi!
La anul și la mulți ani!”

Observăm că nici finalul nu este lipsit de elemente particulare de umor, întâlnite, de altfel, și în teatrul popular sau în orațiile de nuntă. Ele ironizează urătorii și „creează distanța între actul ceremonial performat și receptarea lui.”¹⁵¹

În urarea adresată oamenilor la pragul dintre ani, râsul îndeplinește, cum constată Constantin Eretescu, „o funcție rituală. În timpul sacru al începutului de an, când balanța dintre bine și rău este încă în mișcare, când succesul sau eșecul anului agrar nu e hotărât, orice gest care poate înclina talerul în direcția dorită este binevenit. Râsul, ca și manifestările orgiastice din alte culturi, urmărea tocmai un asemenea scop.”¹⁵²

În perioada modernă, aluziile satirice la adresa gospodarului, ironiile privitoare la urători, pretențiile pentru răsplată adresate de urători, toate acestea au înlocuit în texte „funcția magică a râsului.”¹⁵³

Deși, în esență, structura Plugușorului s-a păstrat, unele elemente au fost adaptate evoluției societății, noilor funcții sociale. Așa cum ni se relevă, textul reprezintă un elogiu adresat muncii țăranului.

Este descrisă o situație-model „ca semnificație generală.”¹⁵⁴ Este posibil ca în vremurile de demult Plugușorul să fi avut un caracter instructiv, urmând evidențierea unor deprinderi și a unor atitudini exemplare față de muncă. Acele momente care generau râsul „erau percepute ca elemente de suplicare a divinității.”¹⁵⁵ Textul Plugușorului reliefează în planul ritualic ideea belșugului și prin magie homeopatică (imitativă) se realizează un transfer asupra celui căruia i se adresează urarea.

¹⁵¹ Mihai Pop, *op. cit.*, p. 93.

¹⁵² Constantin Eretescu, *op. cit.*, p. 51.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 57.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 59.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

În zilele noastre, funcția acestui obiect s-a modificat considerabil, prin evoluția sa către spectacular.

Sorcova. Un alt obicei cu caracter augural este Sorcova, care „corespunde în esență obiceiului pițărăilor”¹⁵⁶, numai că este practicat, în funcție de zonă, în seara, în noaptea sau în dimineața Anului Nou. De obicei, sorcoveau și sorcovesc și acum copii cu vârsta de până la 12 ani, adunați în grupuri de doi, trei sau patru. Obiectul de recuzită indispensabil acestora este „sorcova” (cuvânt provenit din termenul bulgar „surov” = *fraged, verde*), adică o ramură de pom fructifer (măr, vișin, păr, gutui, zarzăr), împodobită cu hârtie creponată sau cu lână roșie și albă. În trecut, ramura era tăiată cu o lună înainte (în ziua de Sfântul Andrei) și pusă într-un vas pentru a înflori.

Faptul că Sorcova este răspândită îndeosebi în sudul țării, din Oltenia până în Dobrogea și că originea cuvântului este bulgară, i-a determinat pe unii specialiști, printre care Ovidiu Bîrlea, să considere că este vorba de un împrumut slav, mai precis, bulgăresc.

Scenariul de desfășurare a obiceiului este simplu. Copiii adunați în cete mergeau din casă în casă și în timp ce rosteau urarea atingeau gazdele cu sorcova. Răsplata era aceeași ca și în cazul colindatului: colaci, mere, nuci, bani. Numeroasele texte cunoscute sunt variante ale aceluiași tip, cu minime diferențe în formularea unora dintre versuri. Textul nu este prea amplu (de obicei, cuprinde 20-30 de versuri) și este centrat pe urarea de sănătate și de belșug în noul an:

„Sorcova
Vesela,
Să trăiți
Să-mbătrâniți,
Ca un măr,
Ca un păr,
Ca un fir
De trandafir.
Câte pietricele
Atâtea mielușele,
Câți bolovani,
Atâția cârlani;
Câte cuie sunt pe casă,
Atâția galbeni pe masă.
Câtă șindrilă pe casă,
Atâția galbeni pe masă;
Cât grâu în ogor,

Atâtea vite-n obor;
Câte paie-n bățătură,
Atâția copii în pătură;
Cât păr într-un cojoc,
Atâția copii la foc;
Câtă frunză pe umbrar,
Atâția bani în buzunar!
Câte flori sunt pe câmpie,
Atâtea iepe-n herghelie;
Câte flori sunt pe vâlcele,
Atâtea-n vară mielușele;
Câte pietre sunt pe munte,
Atâția porci, vaci, boi și găște
La dumneavoastră în curte!
La anul
Și la mulți ani!”

Ca și în cazul celorlalte obiceiuri legate de sărbătorile de iarnă, și aici avem a face cu un ritual a cărui funcție este augurală, bazat însă pe magia contagioasă (de contact), căci, păstrând urme ale mentalității mitice, oamenii credeau că prin atingerea cu o ramură a unui arbore li se transmite forța energetică a acelui arbore considerat

¹⁵⁶ Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 281.

sacru, iar aceasta este stimulată de forța incantatorie a cuvântului¹⁵⁷.

Drăgaica. Un obicei cu valențe augurale, legat de viitorul tinerelor necăsătorite și de prosperitatea casei, desfășurat în ziua de 24 iunie, deci în imediata apropiere a solstițiului de vară, este Drăgaica. Pentru această sărbătoare ce încheie ciclul obiceiurilor de primăvară și de vară legate de o dată precisă, se cunosc și alte denumiri ca: sânzienele, dârdaica, regina holdelor, mireasa, împărăteasa, stăpâna surorilor.

Cel dintâi care a descris obiceiul este Dimitrie Cantemir, în monografia *Descrierea Moldovei*. Savantul îl prezintă, conform informațiilor pe care le avea la începutul secolului al XVIII-lea, ca un joc ce se făcea de Sânziene. Fetele dintr-un sat o alegeau pe cea mai frumoasă ca *drăgaică*, mergeau apoi pe câmp, o împodobeau cu o cunună din spice și îi dădeau cheile hambarelor. De la câmp întregul alai se întorcea în sat, cântând și dansând. Sărbătoarea se termina cu o petrecere.

Jocul a fost apoi atestat și în Muntenia și Dobrogea de răspunsurile la chestionarul lansat de Nicolae Densușianu (v. Adrian Fochi, *Datini și eresuri populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea: răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densușianu*, 1976).

În Teleorman, una sau două fete din grup se îmbrăcau în haine bărbătești și se alegeau Drăgaica și Drăgan. Ceata avea și un steag, asemănător cu al călugărilor, împodobit cu năframe colorate, usturoi, spice de grâu. În vârf se legau florile numite sânziene și pelin, întrucât acestea confereau steagului virtuți purificatoare, apotropaice.

Din informațiile adunate de folcloriști în secolul trecut se constată că obiceiul constă în culegerea florilor de sânziene, din care se împletesc cununi. Potrivit credinței populare, plantele colectate în această zi de sărbătoare își dovedesc în mod deosebit calitățile vindecătoare și pot fi utilizate cu maxim succes în descântecele de dragoste și chiar pentru prezicerea viitorului.

După Dansul Drăgaicei, deci după 24 iunie, „apar primele semne că vara se întoarce spre iarnă: începe să scadă lungimea zilelor și să sporească nopțile, se usucă rădăcina grâului paralel cu coacerea bobului în spic, răsare pe cer constelația Găinușei (Cloșca cu Pui), florile își pierd din miros și din puterea tămăduitoare de boală, cucul încetează să mai cânte, apar licuricii în păduri, se întoarce frunza de ulm, plop și tei etc.”¹⁵⁸

Acesta este motivul pentru care multe practici rituale au loc în ziua de sărbătoare a Sânzienelor, a Drăgaicei. De exemplu, tinerele aruncă pe acoperișul casei coronița. Dacă rămâne acolo este semn că se vor căsători în acel an, iar dacă aceasta cade semnul este de rău augur. De asemenea, noaptea puneau coronițele sub pernă pentru a-și visa ursitul. Florile culese și așezate în diverse locuri ale gospodăriei îndeplineau rol protector împotriva strigoilor, a moroilor.

În ceea ce privește elementul de literaritate, conferit de versuri, Ovidiu Bîrlea afirmă că ele „sunt doar un îndemn la joc”¹⁵⁹, evidențiind uneori și bogăția holdelor (într-o variantă din Dobrogea):

¹⁵⁷ Cf. Mihai Coman, *Izvoare mitice*, Editura Cartea Românească, București, 1980, p. 243.

¹⁵⁸ Ion Ghinoiu, *Sărbători și obiceiuri românești*, Editura Elion, București, 2002, p. 317.

¹⁵⁹ Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 407.

„Sări în sus, Drăgaică, sări!
Drăgăicuțele.
Mi-a venit vara bogată,
Cu cununi de spice coapte.
Sări în sus, Drăgaică, sus
Drăgăicuțele.

Și-mi retezări spicele,
Spicele, bogate.
Să sărim, să răsărim,
Cu mălai din rășnicioară,
Cu peștii din undicioară.”

Romulus Vulcănescu notează că fetele și băieții care vor să se căsătorească, în unele sate, se adună în seara dinaintea zilei de Sânziene, iar „băieții fac ruguri, aprind facle și se învârtesc în sensul mișcării soarelui la apus, strigând:

«du-te soare, vino lună,
Sânzienele îmbună,
să le crească floarea floare,
galbenă mirositoare,
fetele să o adune

să le prindă în cunune,
să le pună la pălărie
struțuri pentru cununie.
Boabele să le răstească,
până-n toamnă să nuntească.»¹⁶⁰

În următoarea zi, în zori, grupurile de flăcăi merg prin sate „cu struțuri de sânziene la pălărie”, acest fapt reliefând că le-a căzut coronița pe hornuri, acelor fete care îi interesează. Ei strigă în cor:

„Du-te lună, vino soare,
Că tragem la-nsurătoare.
Cununile neursite
zac sub hornuri azvârlite.
Până-n miezi cu steagu-n frunte
trec ficiorii după slute,
c-alde alea nedirese
nu vor să fie mirese.”

sau
„Toate slutele-s grăbite,
toate vor să se mărite
cu-alde unii dintre noi,
feciori mândri, vai de noi!
că la nuntă știm hori,
la praznice știm prânzi
și la dragoști și mai și.”¹⁶¹

sau

„Hai frumoaselor, ce stați,
zâne vreți să rămâneți,
că venim după pețit
până nu v-ați răzgândit.”

Obiceiul care a luat denumirea de la floarea cunoscută sub numele sânziana (Oltenia, Banat, Transilvania, Maramureș, Bucovina, nordul Moldovei) și de drăgaica (sudul și centrul Moldovei, Muntenia, Dobrogea) este unul complex, sincretic și, prin formele diverse de manifestare, în funcție de zonă (împletirea cununii și aruncarea ei pe casă, umblatul cu făclia în timpul nopții, purtatul făcliilor aprinse în jurul țărinilor și al

¹⁶⁰ Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Editura Academiei, București, 1985, p. 399.

¹⁶¹ *Ibidem*.

livezilor, dansul Drăgaicei pe câmpurile cu rod bogat), reliefează practici de prospectare magică a viitorului, de purificare, de fertilizare. Acestea sunt rămășițe mitice ale unui cult închinat de către strămoși unei zeități a vegetației, a belșugului sau unei zeități solare.

Toate aceste obiceiuri pentru care poezia este un element constituent, la care se adaugă și celelalte de peste an, în care această componentă este neînsemnată sau chiar lipsește (Călușarii, Dochia, Târgul de fete, Noaptea strigoilor, Rusaliile etc.), practicate sute de ani de oamenii din popor, probează cât de puternică este dimensiunea mitică a ființei românești.

Bibliografie:

- Bîrlea, Ovidiu, *Folclorul românesc*, vol. I, Editura Minerva, București, 1981.
Caraman, Petru, *Colindatul la români, slavi și la alte popoare*, Editura Minerva, București, 1983.
Eretescu, Constantin, *Folclorul literar al românilor. O privire contemporană*, Editura Campania, București, 2004, pp. 22-79.
Evseev, Ivan, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1999.
Ghinoiu, Ion, *Sărbători și obiceiuri românești*, Editura Elion, București, 2002.
Marian, Simion Florea, *Sărbătorile la români*, vol. II, Editura Fundației Culturale Române, București, 1994.
Pop, Mihai, *Obiceiuri tradiționale românești*, Editura Univers, București, 1999.
Ruxăndoiu, Mihai, *Folclorul literar în contextul culturii populare românești*, Editura „Grai și Suflet – Cultura Națională”, București, 2001.
Taloș, Ion, *Gândirea magico-religioasă la români. Dicționar*, Editura Enciclopedică, București, 2001.
Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, Editura Academiei, București, 1985.

TEMĂ

Tema pe care o propunem studenților se dorește de fapt a fi o *aplicație practică*, realizată pe baza cunoștințelor teoretice dobândite și a Chestionarelor introduse la sfârșitul cursului, în Anexe. Utilizând *Fișa faptului folcloric cules*, studenții vor aduna informații despre unul dintre următoarele obiceiuri: *Paparuda, Caloianul, Drăgaica,*

Dragobetele/Ziua îndrăgostiților (14 februarie), Mărțișorul.

Observație: Pentru ca ancheta pe care o realizați să fie cu adevărat relevantă, chestionați cel puțin 20 de persoane!

Nu interveniți cu sugestii în timp ce intervievați răspund întrebărilor!

Completați cu atenție *Fișa informatorului*!

După ce ați adunat toate răspunsurile, faceți o sinteză de 1-2 pagini a acestora și apoi formulați concluziile ce se desprind!

Nota bene! *Lucrarea aplicativă pe care o veți realiza va fi notată și va fi luată în considerație pentru stabilirea notei finale de la examen!*

VIII. CÂNTECUL EPIC

1. Definire. Caracteristici. Clasificare

Un capitol important și deosebit de bogat al folclorului românesc îl constituie, datorită numărului impresionant de texte existente și valențelor artistice incontestabile ale acestora, *cântecul epic*, pentru care adesea folcloriștii folosesc termenul *livresc*, mult mai cunoscut, de *baladă*, pus în circulație în secolul al XIX-lea de către Vasile Alecsandri, care l-a împrumutat din limba franceză (*ballade* < prov. *ballada* = cântec de dans). În spațiul rural, cântecul epic a circulat sub numele de *cântec bătrânesc* în Oltenia, Moldova și Muntenia, *cântec din bătrâni* (*cântec de bătrânețe*) în Banat, *cântece haiducești*, *voinicești* etc. Utilizarea – vreme îndelungată – a acestor denumiri de către transmițătorii faptelor de folclor probează că ei distingeau vechimea acestor creații epice în raport cu alte specii ale literaturii populare și, de asemenea, caracterul eroic al eposului. Trăsăturile menționate apropie cântecul epic românesc mai mult de *starinske* ale sărbilor sau de *starinca* rusească decât de cântecul lirico-epic din spațiul Europei Occidentale, interpretat îndeosebi în timpul dansului.

Referitor la adjectivul *bătrânesc*, Ovidiu Bîrlea constată că „interpretările populare au oscilat între *cântec pentru bătrâni*, destinat cu precădere oamenilor vârstnici ca fiind întru totul conform cu gusturile lor și *cântec despre bătrâni*, adică un cântec despre faptele memorabile ale strămoșilor, mai îndepărtați sau mai apropiați”.¹⁶² Ultima interpretare este, de fapt, în acord cu specificul și funcția baladei de a reliefa faptele deosebite ale înaintașilor.

Cântecul epic poate fi definit drept o povestire versificată și căutată pe o melodie proprie, specifică, în care sunt acțiuni eroice ale unor persoane din trecut, asupra cărora memoria colectivă a păstrat o vie amintire.

O astfel de creație era menită „să explice nimbul strămoșilor venerați într-o epocă mai îndepărtată, greu de precizat”.¹⁶³

Atunci când erorii aparțin unui timp istoric mai apropiat de noi, de exemplu epocii feudale, valoarea faptelor devine „pilduitoare” prin opoziția marcantă între „buni” și „răi”.

Din timpuri imemorabile, oamenii au simțit mereu nevoia să comunice cu lumea încărcată de aureolă a strămoșilor, la început în manieră ritualică, apoi venerându-i în cântece narrative ce au alcătuit ceea ce Ovidiu Bîrlea numește „*istorie populară*”. Nu întâmplător astfel de creații au fost percepute de oamenii din popor ca „relatări veridice”, „debitarea lor actualizând «pomenirea» a ceea ce s-a întâmplat în vremuri atât de eroice”.¹⁶⁴

În ceea ce privește vechimea baladelor, unii cercetători consideră că ele au apărut înaintea epopeilor, reprezentând surse de inspirație pentru acestea, „uneori epopeile nefiind decât o sudură ciclizată a baladelor de proveniență folclorică”¹⁶⁵, iar alți cercetători sunt de părere că ele constituie reminiscențe, „ecouri târzii ale epopeilor în urma destrămării acestora”.¹⁶⁶ Scriitorii romantici au văzut în cântecele epice

¹⁶² Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, vol. II, Editura Minerva, București, 1983, pp. 61-62.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 66.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 67.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 62.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

producții populare din Evul mediu. Cert este că atestările efectuate până în prezent confirmă că sunt specii ale epocii medievale, numeroase texte purtând amprenta lumii feudale.

În spațiul european apusean primele culegeri de balade au apărut în secolul al XVIII-lea. În România, prima culegere intitulată *Balade adunate și îndreptate* a fost realizată de Vasile Alecsandri la mijlocul secolului al XIX-lea (1852). Descoperirea de către Alecu Russo, la Soveja, a baladei *Miorița*, apoi publicarea ei de către Alecsandri în revista „Bucovina”, condusă de frații Hurmuzaki, la 18 februarie 1850 și, doi ani mai târziu, publicarea antologiei de balade, aveau să impună definitiv una dintre cele mai bogate specii folclorice atenției specialiștilor și iubitorilor de folclor. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în veacul următor au fost tipărite antologii reprezentative, printre care cea a lui Simion Florea Marian (1869, 1873), Atanasie M. Marinescu (1859), G. Dem. Teodorescu (1888), C. Rădulescu-Codin (1886), G. Cătană (1895), G. Alexici (1899), T. Burada (1880), Gr. G. Tocilescu (1900), Al. Vasiliu (1909), I. Popovici (1909), C. N. Mateescu (1909), N. Păsculescu (1910), T. Pamfile (1913), D. Furtună (1927), T. Papahagi (1925), I. Diaconu (1933-1934), Pr. Preda Ionescu (1939), Mathias Friedwagner (1940), C. Sandu-Timoc (1943) etc. Preocuparea pentru adunarea și interpretarea cântecelor epice, din toate regiunile românești, a continuat prin P. Caraman, Al. I. Amzulescu, I. C. Chițimia, Ovidiu Bîrlea, Adrian Fochi, Constantin Mohanu, Ion Taloș până în ultimele decenii ale veacului al XX-lea.

Eposul popular adunat de folcloriști prestigioși impresionează prin volum și varietatea subiectelor, aceasta dovedind că a avut în viața spirituală a românilor un rol semnificativ. În studiul din 1983, *Folclorul românesc*, Ovidiu Bîrlea aprecia că repertoriul baladelor românești cuprinde aproximativ 330 de tipuri, dintre care 250 alcătuiesc „zestrea clasică” formată din textele cu largă răspândire în spațiu și superioare din punct de vedere artistic celor cu circulație locală.”

Din perspectivă tematică, folcloriștii au realizat diverse clasificări ale speciei. Astfel, G. Dem. Teodorescu grupează cântecele epice în: 1) *solare și superstițioase* (folosește ca exemplu poetizarea legendei *Soarele și luna*); 2) *istorice*; 3) *haiducești* și 4) *domestice* (cele care „poetizează instituțiunile, modul de a trăi și fazele vieții, iar alături de veselie nunțăm descoperim adevărate tragedii sângeroase, produse de pasiuni puternice”).

Grigore Tocilescu, în *Materialuri folkloristice* (vol. I, 1900), le împarte în: a) *balade și legende*; b) *cântece haiducești* și c) *cântece bătrânești*.

O clasificare interesantă îi aparține lui G. Coșbuc care le grupează în *mitice* și *tradițional-istorice*. Pentru prima categorie utilizează ca exemplu „rapsodia mitică *Soarele și Luna*” și remarcă marea vechime a baladelor mitice, care conțin elemente păgâne sau creștine. Cele tradițional-istorice, numite de poet „rapsodii ale eroilor populari”, evocă fapte ale haiducilor (Codreanu, Jianu) și ale personajelor istorice (Avram Iancu, Tudor Vladimirescu). Dincolo de cele două categorii, Coșbuc observă existența a trei straturi în cântecul nostru epic, și anume: un strat de „rapsodii cu fond comun arian”, altul cu fond comun popoarelor balcanice și un altul specific național românesc.

O contribuție deloc neglijabilă în studierea baladei a avut-o Nicolae Iorga care în *Istoria literaturii românești* introduce noțiunea de „ciclu” și, utilizând criterii

istorico-geografice, propune următoarea grupare:

1. *ciclul domnesc* (actanții fiind voievozi ca Neagoe Basarab, Petru Rareș, Mircea Ciobanul, Mihai Viteazul etc.);

2. *ciclul Codrenilor* (sunt evocate faptele eroice ale Codrenilor în luptele cu tătarii). În această categorie este inclusă și balada *Miorița*;

3. *ciclul dobrogean* cuprinde baladele din Dobrogea, avându-l ca protagonist pe Tudor Tudorel;

4. *ciclul dunărean* condamnă dominația turcilor prezentați ca răpitori, jefuitori;

5. *ciclul transdunărean, sârbesc* prezintă aspecte legate de existența oamenilor de la Sudul Dunării. Iorga observă în aceste balade influența eposului popular sârbesc. Actanții sunt Iovan-Iorgovan, Novac, Iancu;

6. *ciclul haiducesc*.

Un alt exeget al acestei specii folclorice, D. Caracostea, grupează baladele în 12 clase, după următoarele teme principale: 1) iubit și iubită; 2) părinți și copii; 3) bărbat și femeie; 4) frate și soră; 5) mamă vitregă și noră; 6) naș și fină; 7) conflicte profesionale; 8) conflicte sociale între bogați și săraci; 9) viteji; 10) haiduci; 11) luptele dintre creștini și păgâni; 12) numenale (fantastice).

Într-un amplu studiu care prefățează o antologie de *Balade populare românești* (1964), Al. I. Amzulescu, identificând 352 de subiecte diferite, stabilește o nouă clasificare, distingând balade: 1) fantastice; 2) vitejești (cuprinzând ciclurile haiducilor, cotropitorilor și hoțomanilor); 3) păstorești; 4) despre curtea feudală; 5) familiale (cuprinzând îndrăgostiții, părinți și copii, soții, frații); 6) jurnale-orale^{*)}.

O împărțire mult mai simplă, mai concentrată a cântecului epic, ne-o oferă Ovidiu Bîrlea care folosește drept criteriu natura substanței epice și calitatea personajelor în funcție de ponderea deținută în cadrul evenimentului. Astfel, folcloristul stabilește trei mari grupe: a) balade fantastice; b) balade eroice; c) balade nuvelistice, „oferind o eșalonare descendentă, de la supranatural și numenal, la registrul mediu, pentru a sfârși în zona cotidianului, în care ancorează și jurnalul oral versificat”.¹⁶⁷

Din clasificările prezentate, propuse de prestigioși folcloriști, de-a lungul timpului, constatăm că este foarte dificil, dacă nu chiar imposibil, a realiza o grupare a baladelor în clase/categorii strict, precis delimitate, întrucât în realitatea folclorică ordinea materialului atât de bogat „nu relevă compartimente tematice circumscrise, ci categorii-cadru definibile prin funcție specifică și modalități de realizare, diferite teme putând circula de la o categorie la alta”¹⁶⁸. Mai mult, circulația unei teme în timp (de la o epocă la alta) sau în spațiu (de la o zonă la alta), a generat deosebiri însemnate în modalitatea de realizare artistică, acest aspect determinând apropierea aceleiași teme de categorii diferite. De exemplu, o baladă poate fi întâlnită ca una cu caracter haiducesc într-o regiune a țării și cu caracter nuvelistic în altă regiune (balada *Corbea*).

Adoptând punctul de vedere al lui Mihai Pop și Pavel Ruxăndoiu, din *Folclor literar românesc*, considerăm că o clasificare ce reflectă organizarea materialului

^{*)} Precizăm că puține jurnale-orale au fost publicate și atunci doar ca anexe la baladele propriu-zise.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 71.

¹⁶⁸ Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1990, p. 229

folcloric care nu relatează realități, ci le transfigurează, le subliniază în universul imaginar, poetic, în care logica internă nu poate fi înțeleasă decât în planul esteticului, poate fi următoarea:

1. cântec epic mitologic/fantastic;
2. cântec epic eroic;
3. cântec epic haiducesc;
4. balada nuvelistică.

2. Cântecul epic mitologic

Relevă fapte, atitudini, aspecte autentice, conflicte umane, circumscrise gândirii mitice, sistemelor foarte vechi de credințe superstițioase. Mihai Pop și Pavel Ruxăndoiu opinează că geneza acestei categorii „ține de epoca ieșirii din mit, fiind situată la granița dintre mit și istorie”¹⁶⁹.

În astfel de creații sunt inserate numeroase elemente fantastice, care, uneori, domină evoluția evenimentialului, iar alteori preiau funcția hiperbolei. Cele mai cunoscute dintre baladele fantastico-mitologice sunt *Soarele și Luna*, *Iovan Iorgovan*, *Antofiță al lui Vioară*, *Șarpele*, *Voica*, *Din Constandin*, *Cântecul cu zmeii* (*Fată furată de zmei*), *Trei frați și nouă zmei*, *Cântecul nașului*, *Cântecul balaorului*. Unele se află la confluența cu basmul, altele cu legenda. Temele sunt deosebit de diverse și de vechime mare, ele conținând secvențe ale unor rituri inițiatice, practici străvechi cu o puternică semnificație *illo tempore*. În balada *Antofiță al lui Vioară*, ni se revelează, în imagini mitico-simbolice, conflictul existent între un *modus vivendi* axat pe reguli stricte și interdicții și tânărul curajos, temerar, care le încalcă. Acțiunea se derulează într-un microunivers uman populat de pescari. Actantul, Antofiță, „fecior de boier mare,/ Tot vătaf de năvodari”, îndrăgostit de fata domnului Știrbei, pentru a se putea căsători cu aceasta trebuie să-și dovedească iscusința, bărbăția și să-i aducă „Știucile ca vacile/ Morunii ca biolii./ Să-i aduc ca oile./ Cu carnea nunta s-o nuntesc./ Cu oase casa s-o zidesc,/ Cu coastele s-o-nlănțuiesc,/ Cu solzii s-o șindrilesc,/ Cu sânge s-o zugrăvesc”. Este posibil ca la baza acestei solicitări a fetei, ce ne amintește de lumea basmelor, să se afle, de fapt, un scenariu al ritualului de inițiere întru devenire a eroului. Evenimentul articulează această idee, căci tatăl, bătrânul Vioară, îi îngăduie tânărului să plece la pescuit, comunicându-i interdicția de a pescui în apele Vidrosului. Însă, eroul o încalcă și prinde în apele Vidrosului „puiul Vidrii” și îl chinuie ca să afle unde sunt „știucile ca vacile/ Morunii ca biolii.” „Vidra bătrână” îi promite, în schimbul eliberării puiului ei, să-l ajute să îndeplinească cerința logodnicei. Astfel, un pește monstru este prins în plasă, dar acesta răstoarnă barca, cei cincizeci de năvodari se îneacă, iar protagonistul, bun înotător, abia reușește să se salveze, fiind ajutat și de un „purcăraș”, de la curtea lui Vioară. Tatăl, profund îndurerat de pierderea pescarilor și suferința provocată familiilor acestora, datorită comportamentului fiului care a încălcat o „lege” cutumiară a comunității, îl blestemă și apoi moare: „– Antofiță, fiul taichii,/ Nu mi-ai ascultat vorba,/ Lasă-ți fie rău, nu așa!/ Taică, nu mi-e pentru tine./ Mi-e pentru cinzeci năvodari,/ Tot feciori de boieri mari!/ Cocoanele le-ai văduvit,/ Copilașii i-ai sărăcit./ Dar-ar Dumnezeu să dea/ Și Măiculița Precista,/ Tată, să te-nsori/ De nouă ori,/ Să faci

¹⁶⁹ *Ibidem*.

nouă feciori! / Când o fi l-al zecilea, / Să-ți faci și d-o coconiță, / Să-ți dea apă la temniță! / Atunci, taică, nici atunci / Să-mi mai vânezi tu Vîdrosu! / Atât tată-său îl blestema, / Otravă-n ciubuc punea, / Ochii peste cap că da, / Făcea moartea peste moarte, / Care-n lume nu se poate!”

În secvențele semnificative, culminante ale baladei, de la prezentarea cerinței logodnicei de a i se ridica o casă – palat ca în basme și până la sfârșitul tragic al pescarilor, răpuși de pește – monstru, dominante sunt elementele fantastice.

Textul are un vădit sens moralizator, întrucât încălcarea interdicției de către eroul pornit pe calea inițierii, generând consecințe tragice, nu poate fi concepută, potrivit gândirii mitice, decât ca un factor negativ, producător de haos, de dezechilibru la nivel ontologic.

Sens moralizator, coercitiv, dar și eroic întâlnim în balada al cărei erou este Iovan Iorgovan, în care temeii luptei cu monstrul îi este coroborată ce a incestului. Prin prima temă se reliefează un model pozitiv, un ideal eroic al ființei umane. Reprezentant al unei colectivități patriarhale, gentilice, Iovan Iorgovan întruchipează cele mai înalte calități, el fiind luptătorul imbatabil împotriva dușmanului în chip monstruos (balaurul) descris sumar ca „O hală cumplită / Jos încârlogită”. Eroul se luptă cu balaurul și îl învinge, astfel salvând o frumoasă fată, cea mai mică din cele trei surori, pe care poetul anonim o prezintă, în imagini metaforice, ca o „stea de noapte, / Luceafăr din zori, / Floarea florilor”. Pentru a ajunge la balaur, eroul trebuie să traverseze Cerna, apa ce separă tărâmul locuit de oameni de tărâmul mitic imaginat de ei, pe care el o roagă să-și potolească valurile: „– Înceată, înceată, / Cerna mea lăudată, / Că eu te-oi cinsti / Și te-oi dăru / C-o știucă de aur / Cu ochi de balaur!” Rugămintea îi este îndeplinită: „Cerna-l asculta / Și pe loc îmi sta, / Dar nici nu urla / Și nici nu mugea”.

Ca element specific baladei recunoaștem localizarea acțiunii: râul Cerna din ținutul Banatului, care, la fel ca în basme, apare personificat.

A doua temă a textului se desfășoară într-un cadru real: Iovan Iorgovan, după ce salvează frumoasa fată, dorește să o ia de soție, dar amândoi, recunoscând că sunt copii „de-mpărat / De la scăpătat”, își dau seama că sunt frați și, astfel, evită incestul: „Iovan să-ntrista / Când o auzea, / Apoi îi grăia: / – Am mare păcat / Că te-am sărutat, / Și eu-s fiu de-mpărat / De la scăpătat, / Și ne-au blăstămat / ai noștri părinți, / Cu lacrimi fierbinți, / Tu să fii la răsărit / Ca cerb pribegit / Eu să fiu la scăpătat / Ca leu vătămat! / Apoi să-nchinau, / Rugă la ceri dau / Pentru că s-aflau, / Pre Domnul măreau, / Fiindcă se găseau, / Și se-mbrățișau / Și se sărutau / Ca și niște frați, / Frați adevărați.”

Protagoniștii descind dintr-un univers uman real, însă imaginarul popular i-a încadrat unui scenariu de factură mitică: trei surori se rătăcesc în pădure, cea mai mică (Ana Ghiordănel) adoarme, este părăsită de surorile ei, iar când se trezește, auzind „un cuc mic, / Tinerel, voinic” cântând, îl roagă să o scoată „la țară / La drumul de cară”. În acest timp un șarpe o prinde. Țipătul fetei este auzit de „Un român viteaz: / Iovan Iorgovan” care o salvează. Prin urmare, balada dezvoltă un foarte cunoscut motiv de basm, aspect ce explică inserarea elementelor fantastice.

Dintre baladele mitologice/fantastice cea mai cunoscută este *Soarele și Luna*, situată la granița cu legenda, pe care G. Călinescu o consideră un „basm astronomic al soarelui” împiedicat de la incest prin metamorfozarea surorii lui, Ileana Sânziana (Sinzeana, Cosânzeana), în Lună.

Tema principală este cea a căutării soției și a pețirii, de largă circulație în eposul românesc, acesteia subordonându-i-se tema incestului.

Prezentat ca un tânăr pământean care, dorind să se însoare, a călătorit timp de 9 ani pe 9 căi pentru a-și căuta aleasa, soarele o găsește pe cea mai mică dintre 9 surori care „La lucru lucra,/ Pe toate-ntrecea;/ Că ea tot țesea,/ Țesea, -nchidisea,/ Și ea se numea/ Ileana/ Sinzeana,/ Doamna florilor/ Ș-a garoafelor,/ Sora Soarelui,/ Spuma laptelui.”

El o cere în căsătorie și apoi călătorește prin Rai și Iad, însoțit de „moș Adam” și de „maica Iova” (Eva), care încearcă să-l determine să renunțe la intenția sa. Motivul călătoriei în Rai și apoi în Iad este preluat din literatura apocrifă și revelează, în imagini poetice, un sistem de gândire aparținând unei alte epoci (poate medievale), decât cea mitică în care este plasat evenimentul. Întors în spațiul teluric, tânărul adresează din nou rugămintea fetei de a-l accepta ca soț, iar aceasta, la fel ca în basm, solicită să-i construiască „Un pod de aramă,/ Să nu-l bagi în seamă” peste Marea Neagră, la al cărui capăt să se afle o mănăstire, „Chip de pomenire”, pentru celebrarea căsătoriei. Când cei doi ajung pe pod, Ileana Sânziana se aruncă în mare, transformându-se într-o mreană pe care „sfînți din cer” în palme o luau „Și mi-o curăța./ Și mi-o tot freca,/ Solzii de-i cădea,/ Și-n cer mi-o zvârlea.” Acum este metamorfozată în Lună și la rugămintea ei, Dumnezeu le hotărăște celor doi frați destinul: ei nu se vor mai întâlni niciodată și își vor căuta, în înălțimile cerului, urmele iubirii: „«Lumea cât o fi/ Și s-o pomeni,/ Nu vă-ți întâlni/ Nici noapte, nici zi;/ Soarele când o sta/ Către răsărit,/ Luna s-o vedea/ Tot către sfînțit;/ Luna d-o luci/ Către răsărit,/ Soarele mi-o fi/ Tot către sfînțit!»” Și d-atunci rămase,/ Lumea cât o fi/ Și s-o pomeni,/ Că ei se gonesc/ Și nu se-ntâlnesc:/ Lună când lucește,/ Soarele sfînțește;/ Soare când răsare,/ Luna intră-n mare.”

Balada *Soarele și Luna* are o vechime considerabilă, conferită de tema incestului, prezentă în multe dintre textele mitologiei universale, însă, cum apreciază Mihai Pop și Pavel Ruxăndoiu, „modalitatea elementelor fantastico-legendare pe care le implică este specifică unui elaborat mai nou, în care personificarea astrilor nu reprezintă decât o întrupare a planului real în planul alegoric”¹⁷⁰.

Un motiv de substanță populară, cu largă circulație în sud-estul Europei, care l-a inspirat pe scriitorul german Bürger în realizarea poemului *Lenore*, este călătoria fratelui/logodnicului mort, transformat în strigoi. În folclorul românesc, motivul este dezvoltat în balada *Voichița* (*Voica*) și în variantele *Din Constandin*, *Mortul blăstimat* etc.

Despre această creație, Lucian Blaga făcea următoarea remarcă, devenită memorabilă: „O baladă abruptă, cu vedenii și închegări simbolice, o baladă despre care nu s-a prea vorbit la noi, deși suportă, fiind reprezentativă în felul său, o comparație cu *Miorița* sau *Meșterul Manole*. *Voichița* e balada noastră «romantică» prin excelență. E mai puțin rotunjită decât *Miorița*, mai puțin țesută, din umbre și penumbre, dar are calități de imaginație, cari întrec tot ce a creat poporul nostru cu frâne largi de fantezie. *Voichița* are viziune și un ciudat element apocaliptic.

Dacă *Miorița* e o creație a vieții ciobănești sub stele, în mijlocul munților, *Voichița* rămâne creația caracteristică a vieții de sat, din belșug încercat de misterioase

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 241.

dezastre”¹⁷¹.

Din variantele românești aflăm despre o „maică bătrână,/ Cu brâul de lână,/ Cu iia de sârmă,/ Cu păr de cămilă,/ Cu doi dinți în gură” că a crescut nouă feciori și o fată. Ajunsă la vremea măritişului, fata, vestită prin frumuseţea ei, primeşte peţitori „din nouălea ţări” („De la nouă ţări,/ De peste negre mări” – în varianta *Din Constandin*), dar mama nu vrea s-o înstrăineze. Numai insistenţele lui Constantin (Din Constandin) fiul cel mare (cel mijlociu sau mezinul în alte variante) și promisiunea acestuia de a-i aduce fata acasă „Iarna de trei ori,/ Vara de cinci ori,/ Că sunt sărbători” o determină să accepte, în cele din urmă, mariajul Voichiței. O epidemie de ciumă lovește casa bătrânei și toți feciorii mor. Rămasă singură, deznădăjduită, când merge la cimitir să-și tămâieze mortul (potrivit unui obicei păstrat și astăzi) îl blestemă pe fiul cel mare, mort. Atins de puterea blestemului, Constantin iese din mormânt în mod miraculos: „Pământu crăpa/ Unde se-ntrupa/ Și el se făcea:/ Tronulețul lui,/ Negru călușel;/ Pânzișoara lui,/ Ebânci calului;/ Măsureaua lui,/ Chinga calului;/ Pieleceaua lui,/ Frâul calului./ Și el se-ntrupa,/ Sălta și zbură” și pleacă după sora lui. Pe Voica o găsește „În horă jucând” și, tot în chip miraculos, zboară cu ea „Prin negre întunerici,/ Prin sfinte biserici./ Sus, pe rămurele/ Cântau păsărele:/ «Unde s-a văzut/ Și s-a pomenit/ Ducă-și mort pe viu?!»” până în pragul casei părințești.

Mama o recunoaște numai după ce fata îi aruncă pe fereastră inelul de logodnă. În timp ce mortul-strigoi dispare, ele se îmbrățișează și mor: „În prag că se-ntâlnea/ Și să-mbrățișa/ Și se săruta,/ Stei că se făcea,/ De se pomenea/ Și s-o pomeni/ Cât soare pe cer va fi!”

Dacă în prima parte a baladei narațiunea se desfășoară într-un cadru real al unui sat românesc, în partea a doua, după adresarea blestemului, evenimentialul este transferat în planul fantastic, însă un fantastic aproape „apocaliptic”, generat de „concretizarea” în imaginarul popular a unor elemente din străvechiul fond de credințe și superstiții. Metamorfoza sicriului în cal și a mortului în strigoi reprezintă cel mai interesant și cel mai bine realizat element fantastic din conținutul textului, modificând ordinea firească, naturală a lucrurilor și inspirând groază.

Variantele românești care valorifică artistic tema *Lenore* se apropie, tipologic, de cele grecești, albaneze și bulgare de nord-est, în timp ce versiunile bulgare de vest și sârbo-croate sunt mai apropiate de tipul occidental, în care accentul este pus pe dorul fetei aflate departe de cei dragi și nu pe suferința mamei.

TEMĂ PROPUȘĂ PENTRU DEZBATERE ÎN CADRUL ÎNTÂLNIRII TUTORIALE

Lecturați din antologiile *Balade populare românești* de Al.Amzulescu, *Poezii populare române* de G.Dem.Teodorescu și *Soarele și Luna* de Bogan Petriceicu-Hasdeu, *baladele Soarele și Luna, Iovan Iorgovan, Voichița (Voica)*, și apoi prezentați:

- tema și motivele baladei;
- actanții;
- elementele fantastice și mitico-simbolice;
- valențele artistice ale creației;
- semnificația, mesajul textului, care reliefează o anumită *Forma mentis*;

¹⁷¹ Lucian Blaga, *Ceasornicul de nisip*, Editura Dacia, Cluj, 1973, pp. 118-119.

3. Cântecul epic eroic

Este o specie bogat reprezentată în folclorul românesc, fiind cunoscută și sub denumirea de cântec voinicesc, cântec vitejesc. Acest tip reflectă o *forma mentis* specifică perioadei de Ev mediu al spațiului autohton, dominată de numeroase conflicte. Curajul, vitejia, iscusința, mândria, spiritul de dreptate definesc un comportament specific acelor vremuri, și anume comportamentul eroic.

Tema eroică este dominantă, însă în cele mai multe balade de acest tip întâlnim și teme vechi, mitologice (căutarea soției, pețitul) și teme de circulație europeană (regăsirea fraților înstrăinați).

Întrucât răspundeau aspirațiilor maselor populare, creațiile ce reliefează conflictele feudale și lupta împotriva dușmanilor din exterior (turci, tătari) s-au conservat mult mai bine în repertoriul epic. Personaje precum Toma Alimoș, Corbea, Doncilă, Miha Haiducul, Dobrișan au devenit eroi populari.

Cele mai multe cântece eroice relevă conflicte izolate între români și turci sau tătari, adversarul protagonistului fiind o forță umană și nu una supranaturală (ca în baladele mitologice). În locul elementelor fantastice este utilizată hiperbola pentru a evidenția trăsăturile deosebite ale actantului. De obicei, pentru a birui adversarul, el are nevoie de un adjuvant, reprezentat printr-un cal năzdrăvan, un alt erou, o pasăre miraculoasă etc. Baladele din ciclul Novăceștilor și *Badiul* sunt reprezentative pentru tema conflictului cu turcii, dar și ca mesaj și realizare în plan estetic.

În balada *Badiul*, actantul are dublă ocupație, ziua fiind cârciumar, iar noaptea dușman aprig al turcilor. Creionarea portretului este realizată de poetul anonim printr-o hiperbolă sugestivă: „El ziua/ Cârciumărește,/ Seara bea/ Și chiuiește,/ Iar noaptea/ măcelărește,/ Cu cincizeci de măcelari,/ Tot agale și turci mari”. Aflând despre activitatea sa nocturnă, turcii îl prind într-o noapte și îl chinuie. Pentru a sublinia vitejia eroului în contrast cu frica opozanților, creatorul popular apelează din nou la hiperbolă, căci turcii, pentru a-l imobiliza folosesc o sfoară cât otgonul: „Și-l lega/ Tot cu mătase,/ Cu sfoara/ pletită-n șase,/ Cu arcanul/ Cât otgonul,/ Să nu se mai miște omul.” Încercarea soției de a-l salva, oferindu-le dușmanilor o sumă mare de bani, eșuează. La îndemnul eroului, femeia, păcălindu-i pe turci, merge și îl vestește pe nepotul soțului, viteazul Neculcea, iar acesta, înșelându-le bănuiala, pentru că se dă drept grec, îl dezleagă pe Badiu și amândoi îi măcelăresc pe adversari. Punctul culminant al baladei, realizat artistic prin hiperbole, îl constituie confruntarea protagonistului cu turcii. Este reliefat comportamentul eroic al acestuia, în fața căruia dușmanii nu mai sunt în stare să riposteze: „Apoi Badiul ce făcea?/ Mâna-n paloșe punea,/ P-ăl tăios mi-l alegea,/ Ușa mare deschidea,/ În pragul ei se oprea/ Și pe turci că suduia,/ Câte unul că-i chema./ Turcii se cutremura,/ Câte unul se ducea,/ Iar Badiul, de-l ajungea,/ Numai de păr l-apuca,/ În băătăură-l ducea,/ Pe tăietor îl punea,/ Cu paloș îl reteza,/ Capul/ Că i-l arunca,/ Trupul/ Jos că rămânea”. Apoi dau foc casei și oasele turcilor prefăcute în scrum le aruncă în Dunăre:

„Arde casa, ori nu arde,
Dar de foc au turcii parte!
Dacă focul se sfârșea,
Turcii scrum că se făcea

și Badiul s-apuca,
Cu lopata de-i strângea;
Oasele câte găsea
Tot de-o parte le punea;

Scrum negru cât rămânea
Tot cu ciur,
Îl ciuruia.
Bădiuleasa scrum lua,

Badiul oasele-ncărca,
La Dunăre le ducea,
Și-n Dunăre le-arunca.”

În general, în baladele a căror temă o constituie conflictul cu cotropitorii, deznodământul, conform unui ideal eroic specific acelor veacuri dominate de permanente primejdii și de confruntări sângeroase, aduce moartea celor învinși, a dușmanilor.

Un loc însemnat îl dețin și cântecele epice care relatează conflicte feudale, din această categorie foarte cunoscută fiind balada *Corbea*. Viteazul Corbea se află „În temniță la Opriș”, închis de 27 de ani din porunca lui Vodă Ștefăniță. Mama îl găsește după îndelungi căutări, vorbește cu el și merge la voievod, căruia îi cere îndurare pentru fiul său: „– Iartă, doamne, Ștefan Vodă,/ Iartă, doamne, pe Corbea,/ Sărăcuț de maică-sa,/ C-o da bir cu birnicii,/ Găleata ca nemeșii,/ Bănetul ca vameșii/ Ș-o fi-n rând cu boierii!” Neînduplecat, Vodă o vestește că i-o va oferi ca logodnică fiului ei pe „Jupâneasa/ Carpena,/ Adusă/ Din Slatina,/ Numai din topor cioplită/ Și din bardă bărduită,/ Pe la vârful cam ascuțită,/ Pe la mijloc e strujită;/ La tulpină văruiată.” Voinicul înțelege că i se pregătește moarte prin tragerea în țeapă și o roagă pe mama sa să aducă din „grajdul Corbii”, aflat în „țara Moldovii”, calul năzdrăvan pentru a-l încânta pe voievod. Corbea este în cele din urmă eliberat, printr-un șiretlic, o ia pe mama sa și sare peste zidurile curții domnești. Se întoarce, iar apariția lui provoacă spaimă, însuși domnitorul pierzându-și siguranța de sine. Îi pedepsește pe boieri și pe Ștefăniță Vodă, răzburarea lui provocând satisfacție interpretului și receptorilor, care îl urmăresc mai departe pe erou: „Corbea, dacă-mi ajungea,/ De pe cal descălica,/ Tocma-n casă că-mi intra,/ Ștefan Vodă tremura,/ Boierii încremea./ De frică ce le erea,/ Ei la masă că-l poftea./ Dar Corbea ce mi-și făcea?/ El la masă nu ședea, / 'N pragul/ Ușii se punea./ Paloșul/ În mâini lua,/ Mănecele-și sumețea,/ Pe boieri că mi-i tăia,/ Sânge la glezne erea./ Apoi Corbea se scula,/ Iar pe Roșu-ncălica,/ Și pe Roșu-l repezea,/ Ș-apuca de mi-și mergea/ Tot în Țara Ungurească,/ Acolo să haiducească.”

Ca și în celelalte cântece eroice, hiperbola este în balada *Corbea* figura stilistică dominantă, prin care creatorul de folclor descrie actantul în toate situațiile în care apare. Uneori, ca în secvența narativă în care este relevată suferința eroului din timpul detenției îndelungate, hiperbola atinge granița cu fantasticul: „– Maică, măicuța mea,/ Maică, parcă tot sunt viu,/ Dar numai sufletu-mi ți-u./ În temniță m-am uscat,/ Că-n ea, de când am intrat,/ Din chica ce mi-a crescut/ Mi-am făcut/ De așternut,/ Cu barba m-am învelit,/ Cu mustăți m-am ștergărit./ Aicea când am intrat,/ Ce-am văzut când m-am uitat?/ Bâjbâiau/ Șerpoaicele/ Și ereau/ Ca acele,/ Broaștele –/ Ca nucile,/ Năpârci – ca undrelele./ Acum sunt șerpoaicele,/ Maică, sunt ca grinzile,/ Broaștele –/ Ca ploscile,/ Și năpârci – ca buțile./ De când, maică, am intrat,/ Pic de vin n-am mai gustat,/ Somn nu m-a mai apucat./ Pe toate că le-am răbdat/ Și pe toate le-aș răbda/ De n-ar fi una mai rea,/ C-o drăcoaică/ De șerpoaică,/ Bat-o Maica Precista,/ S-a-ncuibat în barba mea./ Ea, maică, că mi-a ouat,/ Ouăle și le-a lăsat/ În fundul șalvarului,/ Fundul pozunarului;/ În sânul meu s-a clocit/ Și puii și-a colăcit;/ În sânul meu că și-i crește/ Și de coaste mă ciupește./ Unde, maică, se zgârcește,/ Inimioara mi-o răcește;/ Unde,

maică, se întinde,/ Inimioara mi-o cuprinde!”

Motivul calului năzdrăvan ne amintește de cel similar din universul basmelor, numai că în baladă animalul adjuvant al eroului nu are attribute fantastice. Cu toate acestea, secvențele în care el este prezentat fie singur, fie împreună cu stăpânul său, lasă impresia de vecinătate cu fantasticul: „Roșul mi se-nviora,/ Ochii roată că-și făcea,/ Pretutindenii se uita,/ Toată țara cuprindea,/ Și-n tafturi/ De se umfla,/ Pământuri/ Cutremura,/ Și-ncepea/ De râncheza,/ Casele se răsturna,/ Casele se dărâma,/ Numai stâlpii rămânea” sau „Iată Corbea că-ncerca,/ Iată Corbea că-mi pornea./ Drumul Roșului când da,/ Brazdă neagră răvărsa;/ Când pe Roșu-l frâncuia,/ Cu copita când lovea,/ Pietrele că scăpăra,/ Brazdă roșie vărsa;/ Cât e brazda plugului,/ Atât e a Roșului!/ O dată curtea-nvârtea,/ Iar când fu d-a doilea,/ Printre lume se băga ...”.

Din cele prezentate se poate constata că hiperbola deține un rol major în cadrul cântecelor eroice, în idealizarea imaginii eroului. Aceste fapte de folclor au îmbogățit fondul eposului popular, au sporit sfera tematică, răspunzând orizontului de așteptare al ascultătorilor. Prin eroi precum Corbea, Toma Alimoș, Gruia lui Novac, Badiul etc. era reliefat profilul spiritual ideal al românului.

4. Cântecul epic haiducesc

Reprezintă o altă categorie importantă a epicii populare românești, în care sunt descrise fapte din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, săvârșite de haiduci din perioada respectivă, identificați istoric. Evenimentialul este relatat mult mai aproape de cadrul său real, decât în cântecul eroic. În cântecul haiducesc se subliniază în special situația socială ce declanșează un conflict și mai puțin calitățile, personalitatea protagonistului.

Fiecare zonă folclorică din România are cântecele ei proprii despre aceia care au haiducit în ținutul respectiv.

Spre deosebire de haiducii bulgari și sârbi, a căror luptă avea ca scop eliberarea națională, haiducii din spațiul românesc luptă pentru dreptate socială, opozanții lor fiind cei bogați, ciocoi. Prin intermediul cântecului haiducesc, poporul i-a glorificat pe cei care au opus rezistență asupririi, oprimării sociale, nume ca Pinteza Viteazul, Iancu Jianu, Bujor, Dăian, Muscu, Radu Anghel, Gheorghilaș, Ion Pietrariu, Bolbocean etc. devenind cunoscute și păstrându-se în memoria colectivă de-a lungul timpului.

Nucleul narativ îl constituie, în general, conflictul dintre haiduc și poteră, prinderea lui datorită trădării și întemnițarea urmată fie de eliberarea actantului, fie de uciderea acestuia.

În variantele baladei *Pinteza Viteazul* reprezentative sunt motivul trădării și cel al morții eroului. Numele haiducului, devenit legendar, este foarte cunoscut în Transilvania. Potrivit documentelor, era originar din Maramureș și se numea Grigore Pinteza. Motivele amintite sunt prezentate în varianta culeasă de Ion Pop-Reteganul, pe care o găsim în antologia din 1915, tipărită la Brașov, cu titlul *Din literatura populară. Pinteza Viteazul. Balada populară*.

Protagonistul, ale cărei trăsături sunt descrise sumar („Pinteza cel tăcut,/ Dar la minte priceput”, „Pinteza cel voinic,/ În năcaz trăit de mic”, ne apare la început ca slugă „La curțile Stupului,/ Stupului, bogatului”, „stăpân rău”. Întrucât nu mai poate suporta sărăcia și condițiile grele, în care este silit să muncească, decide să plece în codru, unde „Sunt voinici o sută nouă,/ Voinici de-ai codrului,/ Puișori de-ai lotrului”. În țară și

dincolo de ea, până la împărăție, se răspândesc cu repeziciune veștile despre isprăvile și vitejia sa fără seamăn: „Foaie verde lemn dubit,/ Vestea-n țară a ieșit/ De-un viteaz nebiruit/ Care Pinteia e numit,/ De-un viteaz afar’ din seamă/ Pe care Pinteia mi-l cheamă./ Ține calea la strâmtori/ Și oprește negustori/ De-i scapă de gălbiori./ El izbânzi tot face nouă,/ Și din țară-n țară trece,/ Cu ortaci o sută zece./ Mers-a vestea, să se știe,/ Până sus, la-mpărăție”.

Încercările pandurilor, ale „cătanelor împărătești” de a-l prinde și de a-l ucide se dovedesc zadarnice, pentru că viteazul, la fel ca eroul grec Ahile sau ca Sigurd (Siegfried) din mitologia nordică, deține un secret care-l face invincibil: „Pinteia mult mai vitejea,/ Mulți dușmani el mai culca/ Și nimica nu-i păsa,/ Glonț pe el nu-l vătăma,/ Sabia nu mi-l tăia,/ C-așa mi l-a fost vrăjit/ Maică-sa, când a fost mic;/ C-așa mi l-a fermecat/ Maică-sa, când l-a băiat!” Însă, există un punct vulnerabil ca și la cei doi eroi mitici (călcâiul lui Ahile, iar la Sigurd, mica pată pe umărul de care se prinsese un fir de iarbă neagră, în timp ce el se scălda în sângele balaurului Fafner), pe care Pinteia îl dezvăluie ortacilor săi: „– Fraților, fărtaților,/ Zise Pinteia soților,/ Voi de mine-ți afla/ Moartea mea din ce va sta:/ Din trei fire de grâu sfânt,/ Dintr-un plumbut de argint/ Bine-n pușcă-nțepenit,/ Subsuoară-mi nimerit,/ Subsuoară de-a stânga,/ C-acolo-mi stă puterea!”

Într-o zi, la îndemnul haiducului, câțiva ortaci pradă Baia, sunt prinși de panduri și, pentru a se salva, deconspiră cele aflate de la Pinteia. Poetul anonim a inserat în text, în mod simbolic, motivul visului prevestitor, oracular, pentru a pregăti episodul semnificativ, definitoriu al baladei, momentul culminant, reprezentat de moartea actantului: „Și cum sta și aștepta,/ Un somn greu că-l cuprindea/ Și un vis urât visa:/ Săbioara lui cea nouă,/ O visa că-i ruptă-n două,/ Săbioara lui cea veche/ O visa că-i ruptă-n șapte.” Sabia este „o armă de decizie, un instrument al adevărului în acțiune”, „un simbol al puterii în stare să dea sau să ia viața”¹⁷², mijlocul prin care eroul își atingea scopul, luptând împotriva oprimirii, a nedreptăților sociale. Ruperea ei simbolizează, în visul său, în planul etic, frângerea unui ideal social și în plan ontologic, finitudinea, moartea.

Pinteia Viteazul îi înfruntă pe panduri, dar este rănit de aceștia și, înainte de a-și da sufletul, îi blestemă pe trădători: „Dar de-au spus ca să mă vânză/ Și pandurii să mă prinză,/ Doamne,-atuncea tu să-i bați,/ Că nu-s frați adevărați!” și exprimă ceea ce am putea numi un testament spiritual: „– O sută cincizeci ai mei,/ Toți voinici ca niște zmei,/ Rămâneți în codru verde,/ Unde urma vi se pierde./ Și țineți toți laolaltă/ Și nu vă dați niciodată!/ Nu dați sfatul/ La fărtațul/ Că fărtațul/ Pune capul!/ Ascultați, voinici, de mine./ Sfatul nu vi-l dați la nime;/ Cui îi dați pâne și sare,/ Ăla te mănă, mai tare;/ Cui îi ești frate și părinte,/ Ăla mai întâi te vinde! ...;/ De azi, Pinteia, viteaz mare,/ N-a tăia domni în cărare;/ Pinteia a gătat cu toate/ Și acum trage de moarte./ Dintre voi cin’ mă iubește,/ Cine pe Pinteia-l jelește,/ După ce voi muri eu,/ să-mi tunză tot părul meu/ Și-n zile de sărbătoare/ Să-l puie-n poartă la soare/ În poarta orașului,/ În ochii norodului./ Să-l pieptene fetele/ Toate duminecile,/ Să-l sufle vânturile/ Colea, primăverile!/ Trei voinici s-au și aflat,/ Părul lui de i-au tăiat:/ Unu-i Gheorghe

¹⁷² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, volumul 3, Editura Artemis, București, 1995.

Sălăgeanul,/ Altu-i Mitru Ardeleanul/ Și cu Ion Moldovanul./ Ei părul că i-au tăiat,/ În poartă l-au așezat,/ Pinteă să se pomenească/ În cea țară ungurească/ Și-n țara ardelenască;/ De români fie horit / Și de străini pomenit!”

Spre deosebire de cântecul eroic, al cărui deznodământ evidențiază victoria protagonistului asupra adversarului, în cântecul haiducesc finalul este, de obicei, tragic, consemnându-se moartea eroului, fiind astfel, în mare parte, respectat adevărul istoric. Însă, haiducului i se atribuie însușiri eroice și fapte care nu-i aparțin.

În multe variante ale baladelor de acest tip „confruntarea cu puterea este precedată de reprezentarea principalelor isprăvi ale haiducului, a vieții de codru și a relațiilor lui sentimentale, într-o manieră generalizată care conturează tipul voinicului haiduc, identic, prin trăsăturile lui relevante, în toate creațiile de acest gen, indiferent de indiciile care le particularizează”¹⁷³.

Personajele cântecelor epice haiducești sunt prezentate mereu în acțiune, sunt animate de un extraordinar dinamism, iar faptele pe care le săvârșesc lasă impresia unor ființe gigantești, înconjurată de aureolă. După cum afirmă Ovidiu Papadima, „în baladele haiducești ai impresia că treci dincolo de Renaștere spre Baroc. Eroii sunt niște coloși, cu staturile și musculatura lui Michelangelo și a tablourilor lui Caravaggio. Portul lor îi arată că sunt oameni ai locului, undeva spre Răsărit, unde vitejia își are rădăcinile într-un trecut eroic și dureros, aici la răscrucea unor imperii strivitoare. Stilizarea hieratică feudală a dispărut. Sunt aici oameni aspri ai gliei, ieșiți de-a dreptul din energiile inepuizabile ale poporului.”¹⁷⁴

Pe lângă fapte ale haiducilor au fost transfigurate la nivel artistic și fapte ale unor hoți/„hoțomani”. Textele respective au avut o circulație foarte restrânsă, strict locală, fiind de „factura unor jurnale orale versificate”.¹⁷⁵ Hoțomanii (de exemplu, Codrean) au stârnit admirația oamenilor din popor, prin îndrăzneala, curajul și iscusința cu care îi deposedau pe cei atacați, în acea epocă oamenii simpli fiind deosebit de impresionați de orice acțiune ieșită din tipar, mai ales dacă era îndreptată împotriva celor ce îi asupreau. Distincția între baladele haiducești și cele despre hoțomani este foarte greu de stabilit, deoarece creatorii „nu au semnalat trăsătura determinantă”.¹⁷⁶

5. Balada nuvelistică

Se întâlnește într-un număr destul de mare, reprezentând, cum observă Ovidiu Bîrlea, „cam două cincimi din repertoriul național, dar fiind preponderente în Transilvania și Moldova nordică”¹⁷⁷.

În balada nuvelistică sunt prezentate acele fapte din existența cotidiană, care se disting de cele obișnuite și care au alimentat universul imaginar popular. Hiperbola este inserată rareori și doar în momentele culminante ale evenimentialului, relatarea fiind păstrată în limitele verosimilului.

¹⁷³ Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *op. cit.*, p. 255.

¹⁷⁴ ¹³ Ovidiu Papadima, *Literatura populară română. Din istoria și poetica ei*, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 592.

¹⁷⁵ Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 76.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 78.

În cadrul acestei categorii, baladele familiale sunt cele mai numeroase. Tematica este foarte diversă, oglindind relații între părinți și copii, frați și surori sau între alte categorii de rudenie, relații erotice, pasionale dintre îndrăgostiți, dintre soți. La acestea se adaugă tema soției necredincioase, a soției vândute, a fetei care își otrăvește fratele, a mamei care își ucide fiul în complicitate cu amantul etc. Unele dintre aceste teme au o circulație amplă în spațiul european. De exemplu, tema soldatului care se întoarce acasă după o îndelungată absență, chiar în ziua când soția se pregătește să se căsătorească a doua oară (*Moșneagul*) există și în creații populare similare vest europene (*Ritorno del marito*, *Le Retour du soldat*).

O altă cunoscută temă, vânzarea soției, inspirată din realitatea socială a veacurilor trecute și consemnată în documentele de atunci, este răspândită în sud-estul Europei. În folclorul românesc poate fi întâlnită în două tipuri distincte: 1) în primul tip, actantul fiind săracit din cauza birurilor își oferă soția pentru a scăpa de povara datoriilor; 2) în al doilea tip, protagonistul săracit de birurile grele își vinde soția, pentru ca, după actul de vânzare, cumpărătorul și femeia vândută să se recunoască drept frați.

Pentru primul tip relevante sunt baladele *Tudor Zăvălaș*, *Tudor Tudoraș*, *Tudor Dobrogeanu*. Eroul, Tudor, căsătorit cu frumoasa fiică a unui turc bogat, strânge o avere considerabilă de pe urma cârciumăritului practicat de soția sa în drumul frecventat de ostașii care se îndreptau către Țarigrad. Din cauza aceasta turcii, vestiți pentru lăcomia lor, devin invidioși și îl supun pe tânăr unui bir neîndurător, până îl sărăcesc. El se adresează sultanului care-i primește plângerea, dar îl absolvă de bir în schimbul femeii pe care i-o cere: „Să-ți dai pe mândra ta/ Ca să scapi de belea”. Tudor se întoarce acasă fără soție și moare de dor și jale: „Din ochi lăcrăma,/ Din inimă greu ofta,/ Din picioare se usca/ Pân’ ce mi se prăpădea”.

Balada *Oleac* sau *Mocan Oleac* este reprezentativă pentru al doilea tip și are ca deznodământ regăsirea fraților.

Protagonistul, Oleac din Inidioara (Hunedoara) se însoară cu o tânără frumoasă și bogată, fiica preotului Oprea din Moldova. Eroul este supus unor biruri extrem de apăsătoare și, cu toate că își vindea averea, nu reușește să scape de ele. De aceea, se hotărăște să își vândă soția, cumpărătorul fiind însuși fratele ei, care în copilărie fusese luat rob de către turci. El își recunoaște sora și îl scapă pe Oleac de bir.

Foarte răspândită în folclorul mai multor popoare europene este tema logodnicilor nefericiți. La noi, tema este valorificată artistic în balada *Logodnicii nefericiți*, cu varianta *Doi tineri s-au avut dragi*. Întrucât părinții se împotrivesc logodnei și apoi căsătoriei a doi tineri care se iubeau „de mititei”, aceștia hotărăsc să se sinucidă și se aruncă în Dunăre, „La plop cu frunza-n dungă,/ Unde-i apa mai adâncă./ La plop cu frunza lată,/ Unde-i apa adunată”. După moarte ei renasc sub forma a doi arbori îmbrățișați: „Pă mormântu la băiat,/ A crescut un fir de brad./ Pă mormântu la fetiță,/ A crescut un fir de viță./ Vița mare că-mi creștea,/ Și pă brad îl cuprindea”.

Spre deosebire de cântecele epice eroice, ample, străbătute de dinamism și de tonul optimist, baladele nuvelistice sunt reduse ca dimensiune și caracterizate printr-un deznodământ tragic. De asemenea, din punct de vedere artistic nu se remarcă prin realizări deosebite.

6. Transmiterea cântecului epic

O chestiune importantă o reprezintă modul în care au fost transmise aceste fapte de folclor. Cântecul epic a circulat în spațiile folclorice datorită grupurilor de lăutari care le învățau fie de la alți lăutari, fie de la membri ai familiei care fuseseră ei înșiși cântăreți. De obicei, nunțile și hramurile constituiau cele mai bune prilejuri pentru interpretarea cântecelor epice, interpreții de folclor dovedindu-și măiestria lor, capacitatea de a evoca fapte memorabile ale unor eroi populari. Printre interpreții de renume se situează lăutarul brăilean Petrea, Crețul Șolcan (principalul informator al lui G. Dem. Teodorescu), Stan Șerban, Mihai Constantin, Marin Dorcea.

Era necesar ca lăutarii să interpreteze baladele într-un anumit stil, astfel încât să fie urmărite cu interes de către ascultători. „Zicerea” baladei era precedată de o melodie lentă, numită „taxâm”, pentru a se crea o atmosferă specifică.

În funcție de conținutul cântecului epic, lăutarii alternau „zicerea” (interpretarea cântată) cu recitarea, îndeosebi în momentul culminant al narațiunii.

Referitor la maniera pe care cântăreții baladelor o adoptau pentru a trezi atenția ascultătorilor, Gheorghe Vrabie notează: „Declamată și cântată pe anumite melodii în fața mulțimilor adunate să petreacă (la hramuri, nunți sau bâlciuri), balada devine o poemă retorică. Cântărețul ține o cuvântare în versuri, cu scopul de a informa asupra a ceea ce se întâmplă când mama trăiește cu turcul ori când soarele vrea să se căsătorească cu soră-sa; informează despre faptele haiducilor etc. În sens larg, balada este, prin natura ei, didactică și moralizatoare. Pentru a merge la inima ascultătorilor și a-i convinge și impresiona despre cele narate, lăutarul se pune în situația unui orator popular. De aceea, în baladă, predomină ca mijloc de exprimare figurile de stil, un sistem de repetiții folosit în scop afectiv. Cunoscut și în literatura oratorică a antichității, asemenea mijloace mai au de scop să susțină avântul retoric al cântărețului”¹⁷⁸.

La încheierea secvențelor narrative, pentru a-și odihni vocea și pentru a se concentra asupra unității narrative următoare, lăutarul introducea pasaje instrumentale. De asemenea, acesta era pentru receptori un prilej de a reflecta la cele ascultate până atunci. Interpretarea cântecului epic se încheia, de obicei, printr-o formulă menită a provoca ilaritate și a „produce destinderea necesară angajării într-o nouă aventură narativă”¹⁷⁹.

Cântecul epic a existat în tot spațiul european, însă zona favorabilă circulației lui a fost partea de sud-est a continentului nostru. Ca atare, este firesc ca unele teme să fie întâlnite la diverse popoare. În acest sens, potrivit unei statistici realizate, Adrian Fochi observa că din 401 de subiecte existente în cântecul epic românesc, 41 se găsesc și la bulgari, 29 de sârbi, 13 la neogreci și albanezi, 12 la macedoneni și 1 la istroromâni. Este o dovadă a largii răspândiri a acestei specii folclorice, a îmbogățirii sale în timp, a evoluției tematice, a permanentei adaptări la un *modus vivendi*, la realitățile istorice și sociale, la structura spirituală a unui popor cu deosebite virtuți

¹⁷⁸ Gheorghe Vrabie, *Folclorul. Obiect – principii – metodă – categorii*, Editura Academiei, București, 1970, p. 324.

¹⁷⁹ Constantin Eretescu, *Folclorul literar al românilor. O privire contemporană*, Editura Compania, București, 2004, p. 152.

creatoare.

Bibliografie:

- Bîrlea, Ovidiu, *Folclorul românesc*, vol.II, Editura Minerva, București, 1983.
Eretescu, Constantin, *Folclorul literar al românilor.O privire contemporană*, Editura Compania, București, 2004.
Papadima, Ovidiu, *Literatura populară română.Din istoria și poetica ei*, Editura Pentru Literatură, București, 1968.
Pop, Mihai și Ruxăndoiu, Pavel, *Folclor literar românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1990.
Vrabie, Gheorghe, *Folclorul.Obiect-principii-metodă-categorii*, Editura Academiei, București, 1970.

TEMĂ PROPUȘĂ PENTRU DEZBATERE ÎN CADRUL ÎNTÂLNIRILOR TUTORIALE

- Lecturați din antologiile de balade populare (G.Dem. Teodorescu, Al.Amzulescu, V.Alecsandri), textele **Badiul, Pinteza Viteazul, Mocan Oleac** și reliefați:*
- categoria căreia îi aparține (cântec eroic, haiducesc, baladă nuvelistică);
 - tema și motivele existente în fiecare text;
 - valențele artistice ale fiecărei creații;
 - trăsături definitorii ale personajelor centrale.

IX. MIORIȚA

1. Aspecte generale

Alături de cântecul epic despre Mănăstirea de la Curtea de Argeș (Meșterul Manole), balada păstorească *Miorița* este și astăzi, ca și în veacul trecut, dacă nu cea mai cunoscută atunci una dintre cele mai cunoscute creații populare românești, considerată în unanimitate de folcloriști drept o capodoperă, pentru că în bogata paletă a faptelor de folclor se distinge prin deosebitele sale valențe artistice. Poemul, descoperit de Alecu Russo în zona Vrancei și publicat de V. Alecsandri în 1852, în primul volum de *Poezii populare ale românilor*, a generat numeroase interpretări, dezbateri controversate, studii despre geneza textului, despre structura de motive, circulația și structura variantelor.

Până în prezent au fost alese și publicate peste 1000 de variante ale acestei creații răspândite pe întreg teritoriul României. *Miorița* a circulat ca baladă în Moldova, Muntenia, Dobrogea, Oltenia și Banat, având propria ei melodie „și numai accidental poate fi interpretată pe alte melodii, după cum numai accidental pe melodia *Mioriței* pot fi cântate și alte texte”.¹⁸⁰

În Transilvania, structura textului este mult mai simplă decât a variantelor din celelalte zone ale țării, fiind înregistrat sub formă de colind care se interpretează exclusiv la sărbătorirea Crăciunului. Ca și în cazul variantelor-colind ale *Meșterului Manole*, cele ale *Mioriței* reprezintă, în evoluție, un stadiu mai arhaic. Variantele-colind se deosebesc de variantele-baladă moldo-muntene, prin structura metrică (de 7-8 silabe spre deosebire de 5-6 silabe în baladă), prin structura de motive (redușă în colind la două motive). De asemenea, *Miorița*-colind nu are melodie proprie, aceasta fiind împrumutată de la unul dintre colindele specifice zonei. Elementele arhaice, la nivelul lexicului, dar și al conținutului, sunt mai numeroase în variantele sub formă de colind.

De exemplu, complotul a doi sau mai mulți ciobani („păcurărei”) de a-l elimina pe unul dintre ei (de obicei „cel mai micu”) nu este întotdeauna determinat de motive economice, ci de abaterea de la o datorie strict profesională sau de un mobil de natură erotică. În unele colinde transilvănene, în drumul lor, ciobanii întâlnesc „o fată de maior” care, întrebată pe cine preferă dintre ei, declară că pe cel mai mic:

„Ei mi se duceau
L-o fântână lină,
Cu cine-ntâlniră?
Pe-o fată de maior^{*)}
Cu brâuț, galben.
Ei că-o întrebară,
Că de care-i place?
Că din grai grăiare:

– De cel străinelu
Că-i mai mititelu
Și mai frumușelu.
Acești veri primari
Ei se voroviră
Pe cel străinelu
Ca să mi-l omoare”.

¹⁸⁰ Constantin Eretescu, *Folclorul literar al românilor. O privire contemporană*, Editura Compania, București, 2004, p. 161.

^{*)} maior < germ. *meier* sau maghiarul *major* și are aici înțelesul de *cioban înstărit, vătaf de plai, conducător al unor locuri*

Uneori, alegerea fetei este înlocuită cu cea a păstorului mai tânăr și de aceea, tovarășii lui hotărăsc să-l omoare:

„Nainte le iese
Fată de maior
Cu guler galbin.
– Asta s-o luăm.

– Tu de-i lua
Noi te-om împușca
Și te-om îngropa”

Motivația condamnării unuia dintre ciobani este ritualică, deoarece și în cazul alegerii lui de către o fată (deci al dorinței de a se căsători) și în cazul prezenței unei femei la stână se încălca o lege arhaică păstorească.

Motivația de factură economică („Că-i mai ortoman/ Și-are oi mai multe/ Mândre și cornute/ Și cai învățați/ Și câini mai bărbați”) din versiunea-baladă constituie pentru specialiști un reper în a considera că aceasta este mai nouă decât versiunea-colind.

Prin urmare, așa cum subliniază Constantin Eretescu, „prin desacralizarea versiunii transilvănene și schimbarea funcției, a rezultat nu numai o nouă motivație a conflictului, ci și o amplificare a structurii narative a discursului poetic”.¹⁸¹

2. Scurt istoric al exegezei mioritice

Despre geneza și mesajul poemului mioritic, aparent simplu la o primă lectură, exegeții au formulat opinii diverse, nu o dată contradictorii, determinate nu atât de „diversitatea și polarizarea semantică”¹⁸² a textului, cât de unghiurile diferite din care a fost abordat. Elementul principal al declanșării opiniilor contradictorii este însăși varianta publicată de Alecsandri, căreia i s-a atribuit „statutul unui model exemplar”¹⁸³ și care a pătruns în circuitul livresc al culturii noastre. Prin notele de subsol consacrate acestei creații în volumul de *Poezii populare ale românilor*, existente și într-o scrisoare adresată lui Eudoxiu Hurmuzachi, directorul revistei „Bucovina”, Alecsandri, fără s-o știe la data respectivă, avea să influențeze, într-o mare măsură, exegeza *Mioriței*. Observațiile făcute de el se referă la conținutul ideatic și la valoarea estetică a baladei. Poetul era de părere că din cântecele populare se poate desprinde specificitatea, caracterul unei națiuni. Cu privire la poporul român, credea că fatalismul și ideea predestinării sunt date esențiale. De pildă, versul „Și de-o fi să mor” îi sugerează că „românul are mare plecare a crede în soartă! El își împarte viața în zile bune și zile rele, în oare ce aduc cu ele fericire sau nenorocire. Astfel, întâmplările lumii îl găsesc întotdeauna pregătit a primi loviturile lor, căci el se întărește în credința mângăietoare că așa i-au fost scris! așa i-au fost zodia! așa i-au fost să fie! etc.”.

Comentariul la versul „Au căzut o stea” articulează această idee: „Stelele au mare înrâurire asupra închipuirii românului. El crede că tot românul are câte o stea în ceruri ce este tainic legată de soarta lui. Așa steaua omului se întunecă când el este amenințat de vreo cursă și cade în văzduh când el se apropie de finitul vieții. Pentru

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 263

¹⁸² Pavel Ruxăndoiu, *Folclorul literar în contextul culturii populare românești*, ed. cit., p. 494.

¹⁸³ *Ibidem*.

dânsul un om însemnat e născut cu stea în frunte”.

Desigur, Alecsandri exagera când atribuia spiritualității tradiționale românești, ca notă definitorie ideea fatalismului. Meritul celui care a văzut în *Miorița* „un poem neprețuit” este nu doar de a fi publicat-o, ci și de a fi tradus-o în limba franceză, creația fiind apreciată de Prosper Mérimée și Jules Michelet.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, când exegeza mioritică era încă în faza incipientă, Alexandru Odobescu, prin studiul *Răsunete ale Pindului în Carpați – Diochiul – Năluca – Mioara – Moș Ajun* (1861), deschide perspectiva interpretării mitologice a operei. Subliniază universalitatea temei morții premature și a lamentației generate de aceasta: „Moartea silnică și fără veste, mai ales în vârsta juniei, a înfloririi, este o idee tristă, care întotdeauna pătrunde inima oamenilor de o mahnire adâncă. Acest simțământ e vechi ca lumea: tot neamul omenesc poartă, de secole întregi, jalea tânărului păstor Abel, ucis cu mânie de crudul său frate Cain”¹⁸⁴, iar „toate popoarele au plâns cu plângeri modulate, pe junele ucis la floarea vârstei”¹⁸⁵.

Scriitorul opinează că substanța originală a baladei o reprezintă credințele foarte vechi, transmise în timp și spațiu și cum „un fir misterios leagă unele națiuni și unele epoci între ele... multe credințe, multe creațiuni ale imaginațiunii, vechimii se regăsesc în sânul națiunilor moderne, ca un depozit strămoșesc”¹⁸⁶. Astfel, izvorul *Mioriței* ar fi cântecul „de jale al juneței învinse de moarte”, întrucât „poate acea idee n-a pierit cu totul din imaginațiunea națiunilor moderne și mai ales din cercul de legende al poporului român”¹⁸⁷.

Aceasta îl determină să apropie creația românească mai întâi de cântecul lui Linos, care la eleni este „cântecul poporan cel mai însemnat”. În mitologia greacă, Linos este cunoscut ca muzician și învățător al lui Hercule, ucis, după unele variante chiar de elevul său, iar după altele de zeul Apollo, din cauza invidiei pentru deosebitele lui calități muzicale. Deci, ar fi exprimată ideea jertfei în artă. Potrivit unei alte variante, preluate de James Frazer în *Creanga de aur*, Linos ar fi murit sfâșiat de câinii unui păstor, tatăl său adoptiv. Cu siguranță Odobescu o cunoștea, căci el pomenește de personajul mitologic ca fiu al lui Apollo și am nimfei Psamate, „sfâșiat de câini”, moartea fiind văzută ca un moment ritualic, ca și cea a lui Adonis, sfâșiat de un mistreț. În mitul lui Adonis, scriitorul vede un alt model al genezei baladei. Despre acesta notează: „Adonis a fost un frumos și tânăr păstor, de care zeița chiar a frumuseții, Vinerea, se înamorase și pe care un mistreț îl ucise, la vânătoare în păduri. Zeița îl caută alergând pretutindeni disperată și-l plânse cu lacrimi nesfârșite, iar poezii repetară pe mii de tonuri văietărilor ei. Cu toate acestea, junele Adonis fu silit să se scoboare în Iad, unde insuflă o nouă patimă stăpânei Tartarului, Persefonei. Lupta se declară atunci între amândouă zeițele și spre a le împăca, tribunalul zeiesc hotărî ca Adonis să petreacă o parte a anului pe pământ, în dezmierdările Vinerei, iar cealaltă sub aspra ocrotire a negrei zeițe. Toată această fabulă, în care e învederat personificată natura cu preschimbările sale, dă naștere unei îndoite serbări, din care o parte, tristă și duioasă,

¹⁸⁴ Alexandru Odobescu, *Elogiu folclorului românesc*, Editura pentru Literatură, București, 1969, p. 74.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 76.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 77.

poartă numele de [...] Pieirea și se vestea prin cântările jalnice ale fluierelor gingreene [...]; iar cealaltă veselă și zgomotoasă Aflarea, serba întoarcerea zeului pe pământ”¹⁸⁸.

Asemănarea între *Miorița* și acest mit antic i se pare scriitorului postpașoptist evidentă, căci și balada noastră „este izvorâtă și dânsa din aceeași pornire de spirit ca toate cântecele antice ce jeleau pe un tânăr păstor ucis fără vreme în floarea juneței...”¹⁸⁹ Mai departe, Odobescu, fără a coborî la nivelul demonstrației, remarcă doar o similitudine – interesantă – între acea „mândră crăiasă, a lumii mireasă” și „zeița Iadului, Persefona, mândră mireasă a lui Adonis”¹⁹⁰. Autorul insistă în studiul său asupra motivului ultim al textului, cel al „măicuței bătrâne”, asupra căruia face o observație exagerată, pur speculativă, atunci când notează: „acea venerabilă «Măicuță Bătrână cu brăul de lână, din ochi lăcrimând, pe câmpii alergând, pe toți întrebând» nu a luat ea oare locul amantei disperate, al acelei Vinere care: cu părul despletit rățăcește prin păduri jalnică, despletită, desculță...”¹⁹¹

Cu privire la geneza baladei, Odobescu are convingerea că trebuie căutată în mitul lui Adonis și cântecul lui Linos și pentru a argumenta, folosindu-se de elemente lingvistice, încearcă o reconstituire a itinerariului operei din Balcani până în Carpați. De exemplu, pornind de la termenii „laiu” (= negru) și „laie” (= neagră) folosiți de românii din Macedonia el ajunge la concluzia că *Miorița* ar fi fost creată în spațiul balcanic și de acolo a fost transmisă, prin filiera macedo-română, românilor din zona carpatică. Teoria este sintetizată, în finalul studiului, astfel: „Iată-ne dar și noi extaziați dinaintea acestei sublime priveliști, precum au fost și primii aezi câmpeni ce au inventat pe aceste plaiuri cântecul lui Linos. Secolii și l-au trecut unul altuia, adăugându-i idei și expresiuni felurite; unii – poeți iscușiți și dogmatici l-au îmbinat cu cultul asiatic al lui Adonai și astfel l-au confundat în subtilizările păgânismului degradat; alți eleni, fii ai munților și ai naturei, l-au păstrat simplu, duios, plin de grație și de melancolie și apoi, în secolii mai târzii, coloniile cotropitoare de romani l-au cules cu sfințenie de la dânsii, l-au întors pre limba lor și l-au răspândit prin toată întinsa lor stăpânire. Poate că de atunci încă, negreșit nu mai târziu de al XV-lea secol, acest cântic păstoresc a trecut peste Dunăre unde s-a împlântat în memoria poporului, sub forma baladei Mioara”¹⁹².

Dincolo de erorile și exagerările existente în paginile de exegeză a baladei, Odobescu are meritul de a fi deschis perspectiva mitologică de interpretare a *Mioriței*, de a fi intuit existența la baza ei a unor reminiscențe ale miturilor zeilor vegetației.

Acestui text fundamental din literatura noastră populară, remarcabilul folclorist Dumitru Caracostea i-a consacrat patru decenii de cercetare riguroasă (începând din 1915), concretizată într-un studiu amplu, sistematic, exhaustiv (v. *Poezia tradițională română*, vol. 1). Abordarea o face din perspectivă geografică și anistorică, demersul începând cu interpretarea critică a variantei publicate de Alecsandri, deoarece aceasta „este și va rămâne în conștiința națională echivalentă cu însăși *Miorița*”¹⁹³.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 79.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 82.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 83.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² *Ibidem*, pp. 90-91.

¹⁹³ Dumitru Caracostea, *Poezia tradițională română*, vol. 1, Editura pentru Literatură, București, 1969, p. 32

Exegetul remarcă în cunoscuta variantă o serie de nepotriviri. Astfel, consideră eronat a asocia începutul textului („iată vin în cale/ se cobor la vale”) cu ideea de transhumanță, întrucât „e o contrazicere între începutul baladei și dorința ciobanului de a fi înmormântat în preajma stânii acum părăsită, rămasă în urmă”.¹⁹⁴ De aceea, dorința exprimată de cioban de a fi îngropat „în dosul stânii” i se pare a fi fost introdusă mai târziu în textul inițial.

Neadekvat i se pare a lega originea baladei de zona vrânceană, de unde a fost culeasă, iar o modificare în conținut prin introducerea păstorului vrâncean crede că a fost făcută de către editor, datorită circumstanțelor istorico-politice de la mijlocul secolului al XIX-lea. În acest sens, exegetul notează: „Avem dovezi că balada culeasă de Russo a fost, înaintea publicării ei, cetită, admirată și discutată în cercuri în care unirea era de pe atunci, o idee călăuză. A da munteanului, în o baladă poporană, rolul de ucigaș al moldoveanului, nemulțumea simțirea acestei generații. Lucrul se schimba atunci când ucigașul era un vrâncean, cioban dintr-o anumită plasă a Moldovei, modificare cu atât mai firească, cu cât era înlesnită, prin amintirea ținutului unde fusese culeasă balada”.¹⁹⁵

Șirul inadvertențelor continuă, folcloristul remarcând nepotriviri și în portretizarea ciobanului mioritic (părul ca „pana corbului” și mustățile ca „spicul grâului” – aceasta fiind în afara unor date firești ale biologicului), în solicitarea lui de a fi îngropat „în strunga de oi (...)/ în dosul stânii” (strunga oilor nefiind situată în dosul stânii), în solicitarea oii năzdrăvane de a-și chema câinele „cel mai bărbătesc/ și cel mai frățesc” (din moment ce, cum suntem informați, el avea „câini mai bărbați” decât confrăii săi). În ceea ce privește două versuri din motivul testamentului, „Păsărele mii/ Și stele făclii”, Caracostea opinează „că ele au fost sau modificate sau adăugate de poet”, întrucât „o probă avem în faptul că imaginea din ultimul vers apare și în creațiunea poetului”¹⁹⁶, *La Magenta*, al cărui final este următorul: „Și pe câmpul luptei să ai o făclie/ o lampă cerească, o stea argintie!”. El remarcă, de asemenea, într-o notă a pastelului *Miezul iernii*, o imagine similară: „Mii de stele argintii/ În nemărginitul templu ard ca veșnice făclii”. De aici, concluzia cercetătorului că „versurile finale din *Miorița* unde aflăm imaginea aceasta familiară a lui Alecsandri, au fost adăugate de poet, pentru a da baladei o încheiere mai rotunjită”.¹⁹⁷

Analizarea minuțioasă a variantei Alecsandri generează concluzia că „totalul părților referitoare la maica bătrână, privit din punct de vedere estetic, ne apare, ca și partea aceea unde intervine miorița, într-o atât de strânsă, organică legătură cu ideea fundamentală a baladei, încât suntem înclinați să credem că a fost de la început o notă esențială a acestui cântec bătrânesc”.¹⁹⁸ În ceea ce privește „concepția care stăpânește și unifică întreaga baladă”, afirmă că „simțământul de iubire față de oi și de mamă – iată ce însuflețește întregul.”¹⁹⁹

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 34 .

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 41.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 50.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 57.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 61.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

După varianta Alecsandri, exegetul abordează variantele înregistrate ale *Mioriței*, pentru a descoperi tiparul genetic al textului în funcție de geografia motivelor. În variantele din Moldova observă o rarefiere a motivului măicuței bătrâne și de data aceasta, îl consideră un element nou în text. La sfârșitul analizei variantelor moldovene concluzionează că motivul cel mai des întâlnit este cel al testamentului ciobanului, element central al cântecului, „acel element care revine fără excepție în toate variantele și dovedește o mai vie putere de expansiune în contaminări.”²⁰⁰

Într-un alt capitol se ocupă de variantele muntene și oltene, abordate din aceeași perspectivă, geografică. Privitor la varianta lui G. Dem. Teodorescu, în care „măicuța bătrână” este substituită cu o „mândră fetiță”, Caracostea opinează că modificarea ar fi fost făcută de interpretul popular, pentru a oferi publicului ceea ce el „putea să guste”.

În atenția folcloristului se află și două variante aromâne (una culeasă de Pericle Papahagi, cealaltă de D. Caracostea de la un aromân din Epir), în care comun este motivul testamentului. Aceasta îl determină să afirme că înainte de separarea limbii române în dialecte nu a existat un text complet al *Mioriței*, ci doar episodul testamentului, dezvoltat de-a lungul timpului până la forma cunoscută a baladei. Ca atare, „avem un temei să afirmăm – notează Caracostea – că într-o fază, când nu se făcuse încă răzlețirea principalelor ramuri române, circula, în străvechea limbă românească, un cântec simplu, care da glas iubirii de îndeletnicirea păstorească prelungită și dincolo de moarte.”²⁰¹

Spre deosebire de alți cercetători ai operei, D. Caracostea infirmă ideea fatalismului și susține ideea iubirii de viață: „Scrutând mai departe psihologia sâmburelui acesta observăm că el nu conține un sentiment deprimant așa cum li s-a părut unora, privind balada. De bună seamă că războinicul care vrea ca și după moarte să rămână înarmat și gata de luptă, sau ciobanul care nu vrea să se despartă nici după moarte de ce i-a fost drag, nu pot fi dați ca exemplu de resemnare și fatalism, ci, dimpotrivă, sentimentul acesta are la bază tot ce cuprinde iubire, o notă de expansiune a vitalității.”²⁰² Observăm că autorul forțează comparația motivului războinicului dintr-un cântec grecesc, „în care haiducul rănit de moarte cere tovarășilor lui [...] să-i zidească un astfel de mormânt, încât să poată sta cu el înarmat și gata de luptă”²⁰³, cu motivul mioritic, întrucât cele două sunt incompatibile din punctul de vedere al atitudinii în fața morții. Mai mult, războinicul este „rănit de moarte”, deci își exprimă dorința testamentară într-un moment când nu mai există nici o altă opțiune, în timp ce păstorului mioritic i se anunță complotul, moartea fiind o prezumție, nu o certitudine.

Un alt exeget marcant al baladei este Ovid Densusianu, care în studiul *Viața păstorească în poezia noastră populară*, 1922-1923 (2 vol.) introduce subiectul baladei în contextul amplu al vieții pastorale românești, încercând să descopere timpul și spațiul genezei acesteia. Demersul debutează cu prezentarea cântecului *Ciobănaș de la miori*, considerat model liric al *Mioriței*: „Odinioară munții noștri trebuie să fi răsunat de un cântec vorbind despre moartea unui păcurar; astăzi acest cântec al ciobănașului se aude

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 91.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 210.

²⁰² *Ibidem*, p. 276.

²⁰³ *Ibidem*, p. 267.

tot mai rar prin câteva locuri, dar în versurile duioase, și cu împletiri de minunate imagini a păstrat toată poezia lui primitivă, care în câteva cuvinte numai exprimă bogățiile de simțire și ne duce spre o viziune măreață când o ascultăm.”²⁰⁴ Nu numai Ovid Densusianu, ci și D. Caracostea, Adrian Fochi au fost de părere că în raport cu *Miorița* se poate vorbi de o preexistență a cântecului *Ciobănaș de la miori*. Pentru Densusianu, nu acest cântec a generat însă balada, ci un accident real de transhumanță, o omucidere între ciobani. Persuasiv, exegetul mioritic afirmă că un asemenea fapt a fost posibil și chiar reliefează disponibilitățile reprezentanților categoriei sociale a păstorilor pentru astfel de gesturi. Deci, la baza complotului din baladă stă un accident real cu motivație economică. Existența unui grup de ciobani, care nu se putea constitui decât în transhumanță, aparținând zonelor geografice diferite, a creat premisele realizării unui asasinat. Este posibil – susține Densusianu – ca la început să fi fost amintiți în text numai doi ciobani, „un ungurean și un moldovean”, deci unul sărac, agresorul și unul bogat, agresatul, ulterior ajungându-se la trei, pentru că „este în obiceiul poporului de a mări numărul celor amintiți în cântece.”²⁰⁵ Un adaos târziu crede că este înrudirea între oieri („veri primari”, „frați de cruce”), așa cum apare în mai multe variante-baladă și variante-colind, acest aspect fiind legat de ceva ce ține de „firea poporului”, căci „asemenea stabiliri de raporturi între personaje epice sunt obișnuite în literatura populară... ele se explică ușor prin tendința de a apropia, de a pune la un loc, ca făcând parte din aceeași familie, pe aceia care au trăsături comune, se înțeleg în gândurile lor.”²⁰⁶

Referitor la geneza baladei, Densusianu crede că ea a luat naștere „în mediul păstoresc unde ciobanii veniți din Ardeal se întâlneau cu cei din Moldova și în trecerile lor dincoace au urmat drumul de transhumanță prin partea de jos a Moldovei...”²⁰⁷ și precizează chiar zona: „prin județul Tecuci”, pentru că de acolo culesese Tudor Pamfile o legendă într-o oarecare măsură asemănătoare cu cea biblică despre Cain și Abel, al cărui conținut este următorul: erau odată „doi mocani” care „ca frații s-au înțeles împreună o samă de vreme, dar... cel mai mare, prinzând năcaz pe frățiorul mai mic, își puse în gând ca să-l omoare, căci acesta fiind mai harnic și mai cumpănitor, își făcuse mai multe și mai frumoase turme de oi. O mioară află de gândul fratelui său și-i spune stăpânului cele ce știa... Fratele cel mai mic, cu mioara lui au fost uciși. Dumnezeu ca să arate lumii icoană de spaimă, le-a pus chipurile în lună.”²⁰⁸ Folcloristul consideră că această legendă s-a aflat la baza cântecului mioritic.

Despre timpul genezei *Mioriței* formulează următoarea ipoteză, greu de acceptat fără argumente clare, convingătoare: „Știm că în secolele al XVI-lea și al XVII-lea, ca și mai târziu, biruri grele apăsau în principate asupra celor care aveau oi, că turmele lor erau dijmuite pentru a spori visteria ori a fi date în dar turcilor, cum și expuse la prădăciuni în vremuri tulburi, așa că ciobanii de dincoace își aveau atunci avutul lor rămas în urma aceluia al ardelenilor ce-și treceau oile peste munți și era firesc

²⁰⁴ Ovid Densusianu, *Flori alese din cântecele poporului. Viața păstorească în poezia noastră populară*, Editura pentru Literatură, București, 1966, pp. 359-360.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 388.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 373.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 381.

²⁰⁸ *Ibidem*, pp. 380-381.

ca ei să-i privească cu gelozie. Conflictul din *Miorița* am putea astfel admite că ne duce spre asemenea stări de lucruri și atunci am putea presupune că și geneza baladei ar fi de fixat prin secolul al XVI-lea sau al XVII-lea.”²⁰⁹

Dacă avem în vedere teoria aceluiași exeget că balada a fost inspirată în urma unui accident real, trebuie să acceptăm că acesta se putea produce în orice moment al istoriei, în timpul transumanței, deci nu neapărat în secolul precizat.

Discutând despre episodul oiței năzdrăvane, Densusianu reliefează, pornind de la folclorul românesc și de la tradițiile altor popoare, că probabil oaia a deținut, în mentalitatea arhaică a românului, un statut special, fiind considerată ca „ceva sfânt”.

Motivul măicuței bătrâne îl vede „ceva la o parte din cadrul baladei”²¹⁰, motivând ca și D. Caracostea, că este nespecific creației, fiind prezent în legende și colindele despre Maica Domnului care își caută fiul.

Din păcate, viziunea asupra conținutului tematic este prea simplă, de minimalizare, când susține că „fondul *Mioriței* este rivalitatea, gelozia între ciobani.”²¹¹

Toate acestea nu-l împiedică însă pe Densusianu să considere balada o creație unitară, complexă, o creație strălucitoare a culturii populare românești.

O interpretare inedită asupra mitului mioritic, din perspectiva filozofiei culturii, ne-o oferă Lucian Blaga în studiul *Spațiul mioritic*, din 1936. El pornește de la premisa că muzica – dintre toate artele – este cea care conferă orizontului spațial în care „trăiește sufletul” adevărata dimensiune spirituală și stilistică a unui popor. Orizonturile spațiale rostite „prin mijlocirea muzicii” sunt foarte variate și au funcție formativă de „matrice stilistică” în cultura unui popor. Iată cum exemplifică Blaga integrarea peisajului în angrenajul sufletesc: „Oricărui dintre cititorii noștri i s-a oferit vreodată prilejul să audă un cântec popular rusesc. Invităm cititorul să-l asculte încă o dată, aievea sau în amintire și pătruns de particulara melancolie și de rumoarea de deznădejde a cântecului, să se întrebe: în ce orizont spațial, interior scandat, trăiește sufletul uman, care-și spune astfel și în acest grai suferința? Se va găsi fără greutate, că în cântecul rusesc răsună ceva din deznădejdea sfâșietoare a denecuprinsului. În fața nedumeririlor noastre se ivește, lămurire căutată, planul infinit al stepei, ca fundal și perspectivă, a cântecului rusesc. Alt exemplu: să ascultăm un cântec alpin, cu acele gâlgâiri ca de cascade, cu acele ecouri suprapuse, strigate ca din guri de văgăuni, cu acel duh vânjos și înalt și teluric, zgrunțuros ca stânca și pur ca ghețarii. Presimțim și în dosul cântecelor alpine un orizont spațial propice lor și numai lor: spațiul înalt și abrupt ca profilul unui fulger, al marelui munte.”²¹²

În continuare Blaga se oprește la orizontul matriceal al spiritului românesc, care este plaiul: „Să ascultăm – cu aceeași intenție de a talmăci în cuvinte un orizont spiritual – o doină de a noastră. După ce ne-am obișnuit puțin cu chiromanția ascunselor fundaluri, nu e greu să ghicim deschizându-se și în dosul doinei un orizont cu totul particular. Acest orizont e: plaiul. Plaiul, adică un plan înalt, deschis, pe coamă verde de munte, scurs molcom la vale. O doină cântată, nu sentimental – orășenește de artiste în

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 379.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 404.

²¹¹ *Ibidem*, p. 373.

²¹² Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, în *Opere*, vol. 9, *Trilogia culturii*, Editura Minerva, București, 1985, p. 190;

costume confecționate și nici de țiganul de la mahala datat arabescurilor inutile, ci de o țărancă sau de o băciță, cu sentimentul precis și economic al cântecului și cu glasul expresie a sângelui, care zeci de ani a urcat munții și a cutreierat văile sub îndemnul și porunca unui destin, evocă un orizont specific: orizontul înalt, ritmic și indefinit alcătuit din deal și vale.”²¹³

Autorul precizează că nu este vorba de „peisaj privit global”, ci despre „un orizont” în care esențială este „structura spațială”, deci un „orizont spațial” investit cu accente sufletești primite de la un destin uman „alcătuit din anume duh și din anume sânge, din anume drumuri, din anume suferinți.”²¹⁴

Pornind de la teoriile lui Spengler și Frobenius despre „sentimentul spațial”, Blaga le nuanțează prin adaptarea teoriei inconștientului colectiv a lui Jung și formulează teoria orizontului spațial al inconștientului „înzestrat cu accente sufletești, care lipsesc peisajului ca atare.”²¹⁵ Filozoful culturii opinează că un asemenea orizont găsim în doină, în ea exprimându-se melancolia „nici prea grea, nici prea ușoară, a unui suflet care suie și coboară, pe un plan ondulat indefinit, tot mai departe, iarăși și iarăși, sau dorul unui suflet care vrea să treacă dealul ca obstacol al sorții și care totdeauna va mai avea de trecut încă un deal și încă un deal, sau duișia unui suflet, care circulă sub zodiile unui destin ce-și are suiful și coborâșul, înălțările și cufundările de nivel, în ritm repetat, monoton și fără sfârșit.”²¹⁶ Cu spațiul „matrice, indefinit ondulat” „se simte solidar ancestralul suflet românesc”²¹⁷ și, cum crede Blaga, această relație metafizică este ideal reprezentată de versurile de la începutul *Mioriței*: „Pe-un picior de plai/ pe-o gură de rai”. Acest spațiu „înalt și indefinit ondulat și înzestrat cu specificele accente ale unui anume sentiment al destinului”²¹⁸ este numit „spațiu mioritic”. Pentru cioban – personajul axial al baladei – „spațiul mioritic” „face parte integrantă din ființa lui” și ca atare, „moartea pe plai e asimilată în întreaga-i frumusețe cu extazul nunții:

Soarele și luna
Mi-au ținut cununa,
Brazi și pâltonași
I-am avut nuntași,

Preoți, munții mari,
Păsări, lăutari,
Păsărele mii,
Și stele făclii!”²¹⁹

Observăm că din perspectiva blagiană plaiul este văzut ca arhetip pentru întregul spațiu românesc, detașat de contextul baladei, căci „românul trăiește, inconștient, pe «plai» sau, mai precis, în spațiul mioritic, chiar și atunci când de fapt și pe planul sensibilității conștiente, trăiește de sute de ani pe bărăgane.”²²⁰ În același studiu, în capitolul *Perspectivă sofianică*, autorul revine asupra *Mioriței*. Definește mai întâi sofianicul care este „un anume sentiment al omului în raport cu transcendența,

²¹³ *Ibidem*, p. 191.

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 195.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 196.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Ibidem*, p. 196.

sentimentul cu totul specific, grație căruia omul se simte receptacul al unei transcendențe coborâtoare.”²²¹

Privit apoi în universul religios, sofianicul ni se descoperă „ca un atribut esențial, fără de care nici nu putem imagina spiritualitatea ortodoxă”²²², întrucât, spre deosebire de ritualul catolic care „nu e sofianic, adică un prilej de transfigurare a vieții întru transcendență”²²³, ritualul ortodox este „drama cosmică a salvării omului, încheată din acte și țesută pe canavaua unor texte, prin care credinciosul e atras să participe la o primenire întru transcendență.”²²⁴ În concepția blagiană, la popoarele ortodoxe „spontaneitatea creatoare” „s-a contaminat de potența sofianică, în multe din manifestările ei”²²⁵, literatura populară oferind, din acest punct de vedere, un foarte bogat material documentar. Este vorba, afirmă filozoful, despre „foarte felurite și complexe trăiri, imagini sau viziuni.”²²⁶ Pentru a proba se oprește asupra baladei *Miorița* care, deși e un exemplu „adesea analizat”, se dovedește „încă neistovit”. Scriitorul combate teoriile mitologice, considerându-le neconcludente: „Critica noastră literară ca și analiza folclorică au consimțit unanim la identificarea în *Miorița* a unor străvechi motive păgâne, după unii iranice, după alții trace, sau scitice. Unii dintre cercetătorii noștri privesc *Miorița* ca și cum acest cântec de transfigurare a Morții, acest imn cu pervaz de baladă, ar avea o semnificație unică, adică un arhaic sens pierdut, care cere să fie redescoperit. Nu vom tăgădui că semnificația unei creații poate să aibă stratificări felurite, unele îngropate, altele mai de suprafață și dedesubturi runice, totuși aici ne va interesa în primul rând semnificația de circulație a *Mioriței*. Mai acum câțiva ani un învățat credea să poată descifra în *Miorița* resturi ancestrale de «omor ritual». Un straniu obicei la care s-ar fi dedat poporul lui Zamolxe.”²²⁷

Blaga ironizează atitudinea cercetătorilor mitologizanți care au alergat „în pasionantă goană după motive ancestrale naiv apreciate după vechime ca vinul”²²⁸ și le reproșează că „n-au remarcat elementele foarte ortodoxe și de o semnificație care umblă încă, ale *Mioriței*.”²²⁹

Elementele la care face referire „sunt cuprinse chiar în cămara cea mai lăuntrică a poeziei. În *Miorița* «moartea», precum se știe, e echivalentă cu «nunta». Ciobanul, care va fi ucis, trimite vestea – cu ce ton de bunăvestire! – că s-a însurat cu a «lumii mireasă». Nunta e aici nu numai un element vădit creștin, ci mai precis: un element ortodox. Moartea prin faptul că e echivalentă cu o nuntă, încetează de a fi un fapt biologic, un epilog; ea e transfigurată, dobândind aspectul elevat al unui act sacramental, al unui prolog. Ea e nuntă, unire sacramentală cu o stihie cosmică. Să nu uităm cadrul nunții: Soarele și luna/ Mi-au ținut cununa/.../ Și stele făclii.

²²¹ *Ibidem*, p. 241.

²²² *Ibidem*, p. 247.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ *Ibidem*, p. 248.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ *Ibidem*, p. 249.

²²⁹ *Ibidem*.

Iată natura întreagă prefăcută în «biserică». Moartea ca act sacramental și natura ca biserică sunt două grave și esențiale viziunii de transfigurare ortodoxă a realității. Iată niște viziuni cu adevărat sofianice.”²³⁰ Ca atare, Blaga găsește nepotrivită stăruirea din partea exegeților mitologizanți asupra semnificației runice, întrucât sensul profund, intim al poeziei îi apare „suficient lămurit chiar prin atmosfera sufletească”²³¹ în care circulă balada. În sprijinul interpretării sofianice a *Mioriței*, într-o notă de subsol, aduce drept argument fuzionarea motivului ciobanului „cu motive cristologice. Ciobanul mioritic devine însuși Cristos, iar cea «măicuță bătrână», care umblă din loc în loc căutând pe cel ucis și jertfit, e însăși Maica Domnului.”²³²

Deci, în viziunea filozofului culturii, moartea devenită nuntă și natura transfigurată în biserică sunt două ipostaze „sofianice”, când faptele lumești se sublimează prin transcendentul care coboară. Teoria formulată de Blaga nu a avut ecoul dorit, ci, dimpotrivă, uneori a generat aprehensiuni, pentru că imaginea reală a baladei a transfigurat-o într-una ideală, în defavoarea valorii sale autentice.

O contribuție semnificativă la exegeza *Mioriței* o are, în a doua jumătate a veacului trecut, Adrian Fochi care în studiul *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte* (1964) inserează aproximativ o mie de variante. Vastul material folcloric este riguros sistematizat geografic, stilistic, morfologic și chiar procentualizat. Din păcate, ambițioasa întreprindere a folcloristului nu este lipsită de inadvertențe, de minusuri „conferite de modelul teoretic îmbrățișat”, de preluarea unor „truisme” specifice ideologiei din perioada socialistă. De exemplu, reflectarea realității imediate era considerată o principală funcție a artei și Fochi încearcă să ne convingă de faptul că în general „poezia populară e o oglindire a realității concrete”²³³ și deci, implicit *Miorița* căreia îi neagă descinderea dintr-un străvechi substrat mitic de un „primitivism revoltător” și pe care o circumscrie unei situații sociale concrete, considerând că în baladă esențial este „conflictul între ciobani care ne duce spre ceva caracteristic vieții păstorești.”²³⁴ De aceea, apreciază atitudinea lui Ovid Densusianu, întrucât s-a arătat „preocupat de sămburele istoric al baladei” și „fără aceasta, balada nu are nici un sens”.²³⁵

Analizând varianta Alecsandri, Adrian Fochi stabilește următoarea structură morfologică a tematicii: „Într-un cadru de natură specific ocupației păstorești (tema 1), executând o seamă de acte caracteristice acestei ocupații (tema 2), sunt trei turme de oi, conduse de trei ciobani cu o deosebită proveniență regională (tema 3). Doi dintre ei complotază împotriva celuilalt (tema 4) din motive de ordin economic (tema 5), dar oaia năzdrăvană aude complotul (tema 6). Ciobanul, sesizat de atitudinea ei ciudată, o întreabă ce are (tema 7), iar oaia, după ce-i descoperă complotul, îi dă sfatul să se ferească (tema 8). Ciobanul are o relație neașteptată, nefirească (tema 9), o roagă să arate ucigașilor săi locul unde să fie îngropat (tema 10) și cere să i se pună la cap o sumă de obiecte (tema 11), spre a fi plăns de oile sale (tema 12). O mai roagă să spună

²³⁰ *Ibidem.*

²³¹ *Ibidem.*

²³² *Ibidem.*

²³³ A. Fochi, *Miorița. Topologie, circulație, geneză, texte*, Editura Academiei, București, 1964, p. 156.

²³⁴ *Ibidem.*

²³⁵ *Ibidem.*

celorlalte oi că s-a însurat (tema 13) într-un cadru spectaculos (tema 14). Dacă va întâlni pe mama sa bătrână (tema 15) căutându-l după anumite semne (tema 16), să-i spună că s-a însurat (tema 17) fără a mai arăta împrejurările insolite ale nunții lui (tema 18)... Deci în cuprinsul baladei se găsesc 18 teme, a căror valoare este net deosebită”.²³⁶

Fără îndoială, această împărțire a conținutului narativ al baladei într-un număr impresionant de teme diferențiate axiologic este discutabilă și credem, inoperantă. În schimb, folcloristul stabilește corect indicele circulației tematice mai întâi pe regiuni și apoi în întreg spațiul românesc. Adrian Fochi constată că ampla temă a testamentului ciobanului, alcătuită la rândul ei din teme: locul și obiectele îngropării, plângerea oilor, este comună tuturor zonelor din România și are indicele cel mai mare de circulație. Acest fapt îl determină să afirme că *Miorița* nu poate fi definită decât prin „prezența obligatorie a acestui episod”. Mai mult, când vorbește despre geneza baladei, cercetătorul pornește de la ideea că motivul testamentului a existat înainte de creația propriu-zisă a *Mioriței*. O primă geneză o consideră forma colind a operei, întâlnită în Transilvania.

Despre motivul oii năzdrăvane el opinează că este caracteristic numai regiunilor în care creația apare sub forma de baladă, adică în Moldova, Muntenia, Dobrogea, Oltenia și „o mică fâșie din Transilvania în interiorul cotului carpatic ...”²³⁷

Specific zonelor în care *Miorița* este întâlnită în versiunea baladă crede că este și motivul măicuței bătrâne, motiv ce îl determină pe exeget să-i fixeze originea în exteriorul lanțului carpatic.

Referitor la stabilirea timpului genezei creației, Adrian Fochi, spre deosebire de alți cercetători (Ovid Densusianu, de exemplu) recunoaște imposibilitatea unui asemenea act, întrucât „omorârea unui cioban de către alții, indiferent de cauzele rivalității lor, nu este un fapt databil”²³⁸ și „despre fapt nu putem spune nimic mai mult decât că, dacă s-a petrecut în mod obiectiv și sigur, deoarece altfel n-ar exista balada, se putea petrece nu o dată și mai ales nu numai la o anumită dată”.²³⁹

Din punct de vedere istorico-tipologic, firesc i se pare a aborda conflictul ca o judecată referitoare la posibile infracțiuni comise de unul dintre ciobani și, deși dovezile îi lipsesc, autorul se bazează pe analogia „cu alte prevederi juridice similare la alte popoare (omul prins tăind crengile unui copac era spânzurat de copacul cu pricina; furtul calului se pedepsea de asemenea cu spânzurătoarea)”.²⁴⁰ El e de părere că astfel de practici judiciare erau foarte vechi și au dispărut și, de aceea, nu sunt descrise nici în creația românească în discuție. Totuși, în studii din ultimele două decenii (v. de exemplu Nicolae Brânda, *Mituri ale antropocentrismului românesc. Miorița*, Editura Cartea Românească, 1991), s-a demonstrat că în nici o variantă a *Mioriței* nu întâlnim ideea de atribuire a pedepsei juridice pentru o culpabilitate a ciobanului pentru a justifica omuciderea.

Cu privire la locul genezei operei, în urma unor cercetări de teren efectuate în 1956 în zona Vrancei, folcloristul ajunge la concluzia că „balada cunoaște în această

²³⁶ *Ibidem*, p. 211.

²³⁷ *Ibidem*, p. 220.

²³⁸ *Ibidem*, p. 221.

²³⁹ *Ibidem*, p. 531.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 532.

regiune o circulație vie și intensă. Pornind de la ideea că în aceleași părți a fost culeasă prima variantă, că încă și astăzi acolo balada circulă cu intensitate, că formula locală cuprinde o precizare în legătură cu personajele dramei (ciobanul vrâncean), că regiunea are o veche tradiție de viață păstorească, putem crede că în regiunea Vrancei s-a născut formula moldoveană a *Mioriței*".²⁴¹

Însă, pentru că această creație epică apare și sub formă de colind, nu doar de baladă, exegetul opinează că versiunea-colind are la bază alt arhetip decât versiunea-baladă, întrucât, în concepția sa, „formula moldo-munteană pare să nu indice nici o relație formală cu cea transilvăneană”.²⁴²

Convins că motivul conflictului, al agresiunii are ca fundament o acțiune de natură juridică, afirmă că „*Miorița* s-a născut ca fapt epic în Transilvania și că trecând brusc în Moldova, prin ciocnirea sa cu alte realități folclorice, a devenit ceea ce este azi”.²⁴³ Deci, geneza *Mioriței* este fixată în Transilvania, de fapt „în zona de nord-est a Transilvaniei, în regiunea dintre Munții Rodnei și Munții Călimanului, unde și astăzi circulă cu destulă intensitate în forma sa mai simplă”.²⁴⁴ A doua geneză s-a produs, consideră Adrian Fochi, în zona Vrancei, deci în Moldova, unde a trecut din Transilvania: „Cu totul altfel se pune problema pentru Vrancea. Aici problema s-a lovit de probleme atât de noi și de însemnate printre care însăși modificarea esențială în substratul conflictului ciobănesc, încât are aspectul unei reale creații *ab initio*. Textul s-a localizat datorită unui nou conflict epic și această realitate și-a căutat noi forme de expresie, deoarece cadrul versiunii transilvane nu mai ajungea. S-a ajuns astfel la sfârșimarea acestui cadru prin introducerea episodului oii năzdrăvane și apoi a episodului maicii bătrâne”.²⁴⁵

Prin urmare, după opinia sa, cele două episoade nu au existat în momentul de creație a *Mioriței*, cel al oii năzdrăvane circulând „independent în cadrul repertoriului de colinde din Transilvania” și cum colindul este „un gen folcloric mai conservativ, între formula ardeleană a *Mioriței* și între acest episod nu s-a putut face o sudură corespunzătoare”.²⁴⁶

Despre episodul măicuței bătrâne notează că „nu ține nici el de actul primordial de geneză al baladei” și „circulă de asemenea independent”.²⁴⁷ Întrucât acesta cuprinde două secvențe (căutarea fiului de către mamă, completată cu portretul lui și alegoria moarte-nuntă), Adrian Fochi crede că originea primei părți se află într-o creație de circulație balcanică, *Balada voinicului rănit*, iar cea a părții a doua în universul bocetelor specifice înmormântării unui tânăr necăsătorit.

Întreaga teorie pe care o formulează, fără însă a fi și consecvent în demonstrație, îl îndreaptă către concluzia că balada are un conținut extrem de eterogen, trei dintre nucleele tematice circulând și independent, motiv care îl determină să nu le considere „esențiale pentru baladă”. Este vorba de motivul oiței năzdrăvane, al

²⁴¹ *Ibidem*, p. 532.

²⁴² *Ibidem*, p. 538.

²⁴³ *Ibidem*, p. 539.

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 541.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 542.

testamentului și al măicuței bătrâne. Astfel, el reduce valoarea baladei numai la „nucleul central, fără de care *Miorița* nu ar fi baladă, fără de care nu și-ar fi câștigat o individualitate artistică și nu și-ar fi justificat existența în cadrul folclorului românesc”, acesta fiind „episodul conflictului ciobănesc, cadrul epic inițial”.²⁴⁸ Afirmția este amendabilă, deoarece, potrivit statisticilor efectuate, în 80% dintre variante apare testamentul ciobanului, în timp ce doar în 52% dintre variante întâlnim cadrul epic inițial.²⁴⁹

Studiul lui Adrian Fochi, cel mai amplu dintre cele consacrate *Mioriței*, este, din păcate, unul „prin care bibliografia mioritică – așa cum precizează Nicolae Brânda – înaintea prea puțin.”²⁵⁰

În istoria exegezei mioritice, un loc deloc neglijabil îl are contribuția lui Mihai Coman prin studiul *Miorița eternă* din volumul *Izvoare mitice*, publicat în anul 1980 la Editura Cartea Românească. Abordarea atrage atenția prin nota de modernitate, circumscriindu-se contextului etnografic și ritualic „prin care balada capătă o lumină aparte”²⁵¹, căci, doar raportarea limitată la textul scris al baladei, generează „dezrădăcinarea acesteia din ansamblul semiotic inițial”, un „decupaj arbitrar și afuncțional”.²⁵²

Deci, firesc i se pare autorului să analizeze *Miorița* în „contextul viu al culturii populare”, pentru a nu se pierde semnificațiile „majore”, pentru că „în mediul său organic, cântecul bătrânesc este în permanență modificat și redimensionat de către dinamica întregului context cultural”.²⁵³

În general, unui text folcloric „îi lipsește intenționalitatea estetică specifică textului beletristic”, el fiind „o rezultată (concretizată prin formulele și mijloacele liricii), născută în punctul de interferență a determinărilor culturale tipice unei societăți date”.²⁵⁴ Ca atare, „literatura populară răspunde necesităților resimțite de respectiva colectivitate de a-și conștientiza și exprima, printr-un limbaj accesibil și imediat, anumite procese și structuri ale existenței”.²⁵⁵

Balada *Miorița* este considerată – corect, de altfel – o „sinteză epică”, ce a rezultat din intersectarea „mai multor complexe mitico-ceremoniale arhaice”²⁵⁶ ale căror semnificații s-au contopit, astfel încât pe parcursul unor veacuri s-a realizat forma textului pe care noi îl cunoaștem.

Preocupat să analizeze substratul arhaic al baladei, Mihai Coman raportează textul la mediul său folcloric și încearcă să stabilească „genealogia” lui lirică. Acceptă, ca și alți folcloriști (Constantin Brăiloiu, de exemplu), că varianta-colind a preexistat baladei: „*Miorița* s-a dezvoltat prin amplificarea unor structuri epice condensate, așa-

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 543.

²⁴⁹ cf. Nicolae Brânda, *Mituri ale antropocentrismului românesc 1. Miorița*, Editura Cartea Românească, București, 1991, p. 181.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 182.

²⁵¹ Mihai Coman, *Izvoare mitice*, Editura Cartea Românească, București, 1980, p. 200.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ *Ibidem*, p. 201.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 202.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 203.

numitele variante-colind ale *Mioriței*”²⁵⁷

Considerând valabilă concluzia cercetărilor întreprinse de D. Caracostea și Ovidiu Bîrlea, autorul *Izvoarelor mitice* opinează, la fel ca și acesta din urmă, că, pentru creatorul anonim, „rivalitatea dintre ciobani și plănuirea omorului” au reprezentat, de fapt, „doar un pretext epic pentru a prilejui enunțarea dorinței ciobanului de a nu pierde legătura postumă cu îndeletnicirea lui”²⁵⁸, iar această dorință este *baza etnografică* a baladei. Testamentul ciobanului este „elementul central” al creației și, de asemenea, esențial este motivul „maicii bătrâne”, deci „nu un adaos gratuit”, cum îl văzuseră unii exegeți anteriori, adânc ancorat „în realitatea etnografică și în fondul mitologic arhaic”²⁵⁹.

Analiza motivelor componente ale textului baladesc este realizată de Mihai Coman din perspectiva raportului „dintre funcțiile lor epice actuale și semnificația lor mitico-ceremonială inițială”²⁶⁰. Referitor la motivul „măicuței bătrâne”, de care sunt strâns legate „imaginile nunții”, motiv întâlnit și în alte creații populare (de exemplu, în colindul Maicii Domnului care îl caută pe fiul său, Iisus Hristos, care circulă îndeosebi în Transilvania), autorul consideră că este, de fapt, „reluarea unui străvechi mit care a cunoscut, de-a lungul istoriei, numeroase transcrieri în termenii celor mai diferite sisteme culturale”²⁶¹. Este vorba de mitul mamei care își caută fiul/ fiica dispărut(ă), asociat „complexului cultural prilejuit de venirea noului an. Zeul sau zeița vegetației au fost, pe timpul iernii, lipsiți de putere, dormitând ori fiind chiar cufundați în somnul de veci”²⁶², mit cunoscut în antichitatea greacă (zeița Demeter cutreieră ținuturile în căutarea fiicei dispărute), în cea egipteană (Isis, pleacă în căutarea soțului ei, zeul Osiris, zeu al vegetației, ucis de către demonii întinericului) etc.

În continuare, meritorie este relevarea de către cercetător a valențelor simbolice pe care mitul le cuprinde și, de asemenea, o contribuție deloc neglijabilă o aduce în exegeza baladei prin „lectura hermeneutică” a motivului măicuțe bătrâne și a testamentului ciobanului mioritic, cu atât mai mult cu cât perspectiva de abordare îl apropie de Mircea Eliade.

Astfel, analizând motivele, secvențele ritualice din miturile antichității, în care nu moartea despre care se povestește este semnificativă, pentru că „ea nu contează decât ca un preambul al vieții care va veni”,²⁶³ Mihai Coman ajunge la concluzia că nici în *Miorița* „moartea păstorului nu contează, nu este purtătoare de înțeleșuri. Bogată în sensuri este versiunea pe care ciobanul o proiectează asupra soartei sale”.²⁶⁴ De aceea, „întotdeauna lectura *Mioriței* șochează prin deschiderea ei înălțătoare (cathartică): textul este istoria sugerată a unei morți, care nu se impune însă prin valențele ei tragice, ci este transfigurată, apoteotic, într-o nuntă cu largi ecouri cosmice. Discrepanța dintre narațiunea propriu-zisă și felul cum este ea văzută constituie nodul gordian al întregii

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 204.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 207.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 208.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 209.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 221.

²⁶² *Ibidem*

²⁶³ *Ibidem*, p. 226.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 227.

balade”.²⁶⁵ Astfel, cheia lecturii sugerată de autor cititorului modern o reprezintă *abordarea viziunii ontologice specifice literaturii populare*, întrucât „din această perspectivă: a) întreaga narațiune are valori exclusiv simbolice; b) sensul ei nu depinde atât de istoria narată, cât de implicațiile ei mitice; c) episodul morții, apărând într-un context axat în jurul bucuriei provocate de renașterea vieții nu are valoare privit în sine, ci prin raportare la sistemul de semnificații generice în care este înglobat. Nu moartea ca atare contează, cât ceea ce urmează după ea, suita de evenimente mitico-ritualice consacratore. Iată de ce și în baladă, sub presiunea „tradiției” culturale și a conotațiilor poetice cu care veneau termenii componenți, centrul de interes se mută dinspre moarte către nunta consacratore, apoteotică”.²⁶⁶

Deci, în spirit mitic, moartea este privită ca nuntă, ca trecere într-un alt nivel ontologic. Ca atare, „ciobanul înțelege sensul vieții sale din perspectiva imensei deveniri cosmice, anihilând valențele negative ale morții, transfigurând întreaga natură (...). Ciobanul mioritic nu încetează să existe, schimbând însă un mod individual de a fi cu o modalitate cosmică de a viețui”.²⁶⁷

Prin urmare, justificat, autorul – cunoscut pentru studiile sale de mitologie (*Mitologie românească, Sora Soarelui*) – subliniază că „nu este vorba aici despre nunta cu moartea (ceea ce ar însemna reactualizarea ideilor lui Dan Botta), ci despre moartea ca nuntă, adică despre anularea prăpastiei dintre existență și nonexistență (...). În baladă, accentul simbolic nu cade pe caracterul de ruptură al morții, ci pe ideea de continuitate a vieții în diferite forme de manifestare și de integrare în orizontul cosmic”.²⁶⁸

Cert este că, așa cum consideră mitologul, semnificația textului mioritic este imposibil de evidențiat exhaustiv din perspectiva unei singure metode de cercetare și aceasta deoarece, afirmă el, „valoarea *Mioriței* nu depinde nici de litera textului, nici de prelungirile simbolice ale termenilor folosiți, nici de substratul etnografic adiacent și nici de valențele mitice cuprinse în adâncimea corpului epic. El apare însă ca *rezultanta* – imponderabilă – a tuturor acestor factori”.²⁶⁹

Comentariul lui Mihai Coman, axat pe aspectele semnificative ale *Mioriței* – motivul maicii bătrâne și cel al transfigurării morții în nuntă cosmică – preluând și continuând idei puse în lumină de către Densusianu, Caracostea, Fochi, Bîrlea, este, raportat cel puțin la data publicării lui (1980), unul modern prin lectura hermeneutică, prin metoda de abordare interdisciplinară.

Succinta prezentare a câtorva dintre diversele perspective de abordare a celei mai cunoscute creații populare românești – din amplul istoric al exegezei mioritice – reliefează că este extrem de dificil a decoda semnificația profundă și simbolurile textului. Considerăm că o analiză corectă a *Mioriței*, dat fiind problematica ei complexă, nu poate fi făcută decât interdisciplinar, așa cum au procedat Mircea Eliade, Nicolae Brânda, Constantin Eretescu, Ion Filipciuc și alți cercetători de după 1990.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 228.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 234.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ *Ibidem*, pp. 232-233.

3. „Mitul mioritic”

Cele mai multe exegeze întreprinse din 1980 până în prezent pornesc de la ideea că geneza *Mioriței* se află în mituri foarte vechi ale unor zeități ale vegetației. Opinia formulată prima dată de Al. Odobescu, în secolul al XIX-lea, reluată și aprofundată, a câștigat în ultima vreme tot mai mult teren în spațiul exegetic al „mioritismului”.

Convingerea este că textele-colind și textele-baladă ale *Mioriței* narează rituri ale unui complex mitic existent în spațiul european, exprimând prin metafore aproape intraductibile, de o inegalabilă valoare artistică, prin simboluri, o *forma mentis* a civilizației arhaice.

Întrucât cea mai reușită variantă din punct de vedere estetic și care a devenit și cea mai cunoscută publicului larg este varianta Alecsandri, prototip, (asupra căreia nu credem ca poetul să fi intervenit „alterându-i” valențele), vom porni de la aceasta pentru a reliefa câteva aspecte semnificative ale „mesajului” mioritic, dar pentru unele completări necesare vom face apel și la alte variante ale textului.

În balada *Miorița*, care, potrivit cercetărilor realizate de Adrian Fochi (*Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*, 1964), circulă în spațiul nostru geografic într-un număr impresionant de variante (aproximativ 1500), creatorii anonimi au dat formă artistică unui mit cunoscut astăzi sub denumirea de *mit mioritic*, cu privire la intima coalescență a ființei umane cu elementele naturii înconjurătoare și cele ale universului.

Cadrul epic, enunțat *ab initio*, „Pe-un picior de plai/ Pe-o gură de rai”, este un spațiu „încărcat de sacralitate, numit de Lucian Blaga „spațiu mioritic”, „spațiu-matrice, înalt și indefinit ondulat”, individualizat de un „anume sentiment al destinului”. Între acesta și „ancestralul suflet românesc” există – consideră filozoful culturii – o adâncă și tainică legătură, o interrelaționare. Gândirea mitică a încifrat în metafora alcătuită de cele două versuri o semnificație profundă: a drumului inițierii. Având în vedere că termenul „plai” are mai multe înțelesuri, fiind definit în *DEX* (v. de ex. ediția a II-a, 1996 ș.u.) ca: 1. versant al unui munte sau al unui deal, vârf al unui munte sau al unui deal; 2. regiune de munte sau de deal aproape plană, acoperită în general cu pășuni; 3. drum (sau cărare) care face legătura între poala și creasta unui munte; potecă; 4. regiune, ținut; 5. subîmpărțire administrativă a județelor și a ținuturilor (mai ales a celor de munte) în evul mediu, în Țara Românească, considerăm că semnificația lui în text este cea de „drum”²⁷⁰, „cale”, de „ax paradigmatic pe care se angajează și desfășoară călătoria eroului în toate riturile de inițiere, inclusiv în contextualizările lor folclorice”²⁷¹. Prin urmare, ciobanul mioritic parcurge un drum al inițierii, aflat aproape de final, căci el și ceilalți doi păstori, „cel ungurean/ Și cu cel vrâncean” împreună cu turmele de oi „Se cobor la vale”. „Complement simbolic al muntelui”, valea este „echivalentul unei căi spirituale, a unei treceri”²⁷², unire a elementelor opuse: bun-rău, sacru-profan, cosmic-teluric etc. Această coborâre, după cum afirmă Nicoleta Brânda, „conturează într-o primă instanță și funcția posibilă de divinitate agro-lunară a celui

²⁷⁰ În acest sens, Nicolae Brânda în cartea sa *Mituri ale antropocentrismului românesc. Miorița, ed. cit.*, aduce argumente pertinente, pp. 346-348.

²⁷¹ *Ibidem.*

²⁷² Jean Chevalier, Alain Gheerbeant, *Dicționar de simboluri*, vol. 3, Editura Artemis, București, 1995.

inclus în itinerar. De obicei imersiunea divinităților vegetației (prin excelență agrolunare), în Infern se realiza tot printr-o vale, peșteră, pe la poalele unui munte”. Prin urmare, ipoteza că tânărul păstor nu este un om obișnuit, ci, poate, o zeitățe carpatică a vegetației și că textul este, de fapt, o sublimare la nivel poetic a unui străvechi ritual, ni se pare cea mai plauzibilă.

De asemenea, semnificativă este prezența cifrei „trei” („Trei turme de miei/ Cu trei ciobănei”), nu doar în varianta Alecsandri, ci și în multe alte variante ale acestei creații populare. În general, în textele folclorice (legende, basme, balade, colinde), cifra „trei” apare frecvent. În *Dicționarul de simboluri* al lui Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, se precizează că „numărul trei este pretutindeni un număr fundamental. El exprimă o ordine intelectuală și spirituală, întru Dumnezeu, în cosmos sau în om. El sintetizează tripla unitate a ființei vii (...). El înseamnă desăvârșirea manifestării: omul, fiu al Cerului și al Pământului, completează Marea Triadă”. De asemenea, trei înseamnă „depășirea rivalității (întruchipată prin doi); el exprimă un mister al depășirii, al sintezei, al reunirii, al împreunării, al rezolvării (HAMK)”.²⁷³ Aplicând aceste elemente generale la contextul *Mioriței*, am putea considera că cel de-al treilea păstor, cel moldovean, care este cel „ales”, cel inițiat, are rolul de a rezolva o situație atipică, de a dezlega „un mister al depășirii” propriului destin prin reintegrarea în unitatea și armonia cosmică. În acest sens, Nicolae Brânda subliniază că „gruparea ternară din *Miorița* exprimă o acțiune inițiativă ce nu urmărește suprimarea individului, ci îl înscrie în parcursul său inițiativ, un parcurs care, după numeroase avataruri incluzând și moartea personajului, ajunge la renașterea lui și la ascensiunea din celălalt tărâm în lumea luminii. Acesta este parcursul eroului din trinitatea basmelor, dar acel parcurs definește, așa cum a demonstrat Propp, un traseu ritual real, inițiativ, prin excelență. Identic e și parcursul zeilor vegetației. Păstorul mioritic nu este suprimat de agresorii lui, ci doar angajat pe piste inițiatice ce presupun moartea și renașterea, ocultăția și epifania. Acceptarea actului ca inițiere explică și atitudinea păstorului ce nu-și manifestă în nici un fel resentimentul față de presiunea exterioară ce-i amenință viața. Deci această presiune ce se realizează asupra lui, conform valorificării investițiilor semantice ale grupărilor ternare în folclorul românesc, este una de esență pozitivă, ritualică. Personajul terțiar este de extracție lunară, el ca mediator realizează în călătoria lui inițiativă transcenderea celor două lumi, asimilându-și destinul ciclurilor naturiste pentru a le guverna și determina în nostalgia realizării, ca o veșnică aspirație, a discordiei concors”.²⁷⁴

Interpretarea își păstrează valabilitatea și pentru variantele în care numărul ciobanilor este „șapte” sau „nouă”, „șapte” indicând „sensul unei schimbări după încheierea unui ciclu și pe acela al unei reînnoiri pozitive”, iar „nouă”, multiplu de „trei” simbolizând „încununarea eforturilor, desăvârșirea unei creații”, „un sfârșit și o reîncepere, adică o mutare pe un alt plan”.²⁷⁵

Opoziția existentă între păstorul moldovean și ceilalți doi este necesară pentru a asigura un echilibru, acesta fiind „modelul tipic de mit vegetal ce exprimă ideal, la

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ Nicolae Brânda, *op.cit.*, p. 367.

²⁷⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op.cit.*, vol. 2 și 3, ed. cit.

nivelul sacralității primare”²⁷⁶, încheierea procesului inițierii, desăvârșirea prin moarte și renaștere. De aceea, „hotărârea ungureanului și a vrânceanului de a-l omorî pe moldovean și de a-i fura turmele – mobilul economic – este inexorabilă, exprimând datul originar al mitului. *Ei de fapt nu-l suprimă, ci îl înscriu în traseul inițiativ, îi pregătesc ocultația*. Sacralitatea actului este demonstrată și de timpul cosmic în care el se realizează”²⁷⁷, „Pe l-apus de soare”, deci într-un cadru nu doar spațial, ci și temporal mitic. În simbolistică, apusul marchează „locul de depozitare a energiilor și al refacerii lor, e sediul puterii întruchipate de «mana» strămoșilor”²⁷⁸, sfârșitul unui ciclu prin care se pregătește renașterea. Apunând, soarele poate să-i omoare pe oameni, dar poate și „să călăuzească sufletele prin regiunile infernale și să le aducă a doua zi dimineața la lumină”, îndeplinind astfel dubla funcție, de „psihopomp ucigaș și de hierofant inițiativ”.²⁷⁹ Apusul este asociat în simbolistica anotimpurilor toamnei, timp de epuizare a vegetației, a vitalului, căci „de epuizare ține momentul magic al transferului de energie, prin contiguitate din planul uman potențial, în cel cosmic consumat din omul forță pleneră și conștiință ordonatoare, către universalul subordonat”.²⁸⁰

Asfințitul soarelui, moment cu puternice conotații simbolice, „situat înainte de înfăptuirea unui miracol, a unei revelații”²⁸¹, vestind „marea călătorie” și, cel mai adesea, moartea, este fixat în baladă pentru a marca trecerea actantului de la un nivel existențial la altul. Trebuie menționat că și în alte creații populare, în special în basme, eroul („cel ales”) fie este ucis, fie își pierde puterea la *asfințit*.

Motivul complotului, fie de natură economică (în varianta-baladă, „că-i mai ortoman/ și-are oi mai multe/ Mândre și cornute/ Și cai învățați/ Și câini mai bărbați”), fie de natură erotică sau justițiară (în varianta-colind), a fost inserat de creatorii anonimi pentru a da consistență textului la nivelul epicului (marcând intriga) și pentru a motiva în contextul mitului necesitatea îndeplinirii unui ritual, întrucât este știut, în marile mistere – în care sunt incluse și misterul mithraic, misterul lui Zamolxis – moartea simulată sau cea prin ocultare reprezenta proba cea mai importantă prin care trebuia să treacă cel ce se iniția, cel ce dorea să atingă desăvârșirea. Deci, mobilul economic constituie „expresia secularizată a caracterului creator al morții zeilor vegetației. Devenirea motivului poate fi corect urmărită în însăși devenirea miturilor. Pentru faza arhaică a lor omorul nu era prohibit și nici condamnat, ci necesar, sacrificiul fiind creator în apariția de noi specii de plante și animale, Zeul, sau personajul sacrificat, este din acest punct de vedere un donator ideal și universal, funcția lui de donator îi aduce de altfel moartea”.²⁸² Dintr-un străvechi mit în care zeul era, totodată, erou civilizator, „donator prin moarte” a rămas în *Miorița* acest motiv de factură economică al uciderii ciobanului moldovean.

Un alt episod semnificativ, cu valențe simbolice, este cel al „**oiței năzdrăvane**”, caracteristic pentru zonele în care circulă varianta-baladă: Moldova,

²⁷⁶ Nicolae Brânda, *op.cit.*, p. 374.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 377.

²⁷⁸ Ivan Enseev, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Editura Amacord, Timișoara, 1999.

²⁷⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op.cit.*

²⁸⁰ Nicolae Brânda, *op.cit.*, p. 379.

²⁸¹ Doina Ruști, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2002.

²⁸² Nicolae Brânda, *op.cit.*, p. 384

Muntenia, Dobrogea, Oltenia și într-o mică parte Transilvania. Prezența acestui motiv este, cum afirmă Mircea Eliade, „tipologic importantă pentru că separă într-o manieră radicală versiunea – colind de versiunea – baladă”.²⁸³

Introducerea acestui motiv în baladă este considerată de unii exegeți târzie, după crearea propriu-zisă a textului, însă opinia nu se justifică. Episodul a fost circumscris motivului „animalelor vorbitoare”, specific civilizațiilor arhaice de păstori și vânători. Alți cercetători au emis, în ultimele decenii, ipoteza că „mioara năzdrăvană” ar fi, de fapt, un *alter ego* al ciobanului, o voce a destinului.

În general, în mitologie, acestui animal i se conferă atributul sacralității, fiind o creație a divinității – după cum aflăm dintr-o legendă românească: „Oile le-a făcut Dumnezeu și îmbla cu ele la păscut, cu fluierul. El era îndestulat și tare liniștit”.²⁸⁴ Aceste ființe sacre, pure, „se bucură întotdeauna de dragostea și protecția figurilor divine”²⁸⁵, demiurgul fiind și păstorul lor, apărându-le de dușmani și ascultându-le glasul. Faptul că un număr deloc neglijabil de variante-baladă sunt intitulate *Oaia năzdrăvană* reliefează că în spațiul arhaic românesc oaia a avut rol de *totem*. În această calitate era considerată o călăuză a sufletului celui decedat în lumea de dincolo, dar și o ființă oraculară. Așa cum opinează Ivan Evseev, „funcția de oracol și de executor testamentar al voinței ciobănașului, pe care o îndeplinește «oița plăviță» din baladă, este definitorie pentru integrarea ei în categoria mitică a animalelor totemice”.²⁸⁶

Este posibil ca, într-un cult al strămoșilor-păstori, acest animal totemic care asigura legătura între cei vii și cei morți să fi fost considerat deținătorul unei anume „forțe sacre” de care se legau unele rituri ale morții și ale renașterii vegetației. De asemenea, în context mitic, oița ar putea fi privită aici ca o metamorfoză a unei divinități a naturii, a vegetației. Aceasta se confirmă și prin atributul mioriței: „laie bucălaie”, *laie* însemnând, potrivit DEX, „negru amestecat cu alb” sau doar negru, iar *bucălaie* „oaie cu lână albă” însă cu „botul și extremitățile membrelor negre sau castanii închise”. Prin urmare, este vorba de un cromatism cu valențe simbolice, dublu (alb-negru), deloc întâmplător, „amestecul de alb și negru existând în toate zonele ce menționează prezența motivului oii năzdrăvane”.²⁸⁷ Este știut că în cele mai multe dintre mitologiile lumii, alegerea culorii / culorilor pentru a sugera valențele sacre, divine ale unei ființe, avea o importanță majoră. Acest aspect este prezent și în *Miorița*, amestecul de alb și negru având o conotație deosebită, intuită de Nicolae Brânda: „acest cromatism exprimă dubla natură a divinității vegetației, funcția ei de mediator între cele două lumi: cea terestră – lumea luminii, a albului și cea subterană – lumea întunericului, a nopții, a negrului. Condiția ontologică definitorie a divinităților vegetației era tocmai existența lor alternativă între cele două lumi pentru a guverna ritmurile devenirii cosmice. Opoziția cromatismului lor exprimă exterior conjuncția opozițiilor pe care le

²⁸³ Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis – Han*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980, p. 241.

²⁸⁴ Tony Brill, *Legende populare românești*, Editura Minerva, București, 1981, p. 475.

²⁸⁵ Mihai Coman, *Mitologie populară românească*, 1, *Viețuitoarele pământului și ale apei*, Editura Minerva, București, 1986, p. 15.

²⁸⁶ Ivan Enseev, *op.cit.*

²⁸⁷ Nicolae Brânda, *op.cit.*, p. 392.

conține natura divinității – *coincidentia oppositorum*”.²⁸⁸

Întrucât în unele dintre variantele textului se poate observa o anumită consubstanțialitate a relației păstor – oiță și cum viziunea mitică anula interdicția de regn, iar zeitatea feminină a vegetației apărea și în ipostaza de zeitate a destinului, considerăm că nu este exagerat a vedea în „oiță năzdrăvană” partea feminină a unui cuplu reprezentând divinitățile vegetației.

Îndemnul pe care această ființă reprezentând o divinitate a destinului, îl adresează păstorului nu este întâmplător: „Stăpâne, stăpâne/ Îți chiamă și-un câne/ Cel mai bărbătesc/ Și cel mai frățesc”. Mai mulți dintre exegeții *Mioriței* consideră că mesajul trebuie interpretat ca o măsură de precauție pe care ciobanul moldovean trebuie să și-o ia, iar câinele – animal credincios omului, însoțitor al oierilor și păzitor al turmei – este cel care îi poate conferi securitatea, protecția necesară. La nivelul de suprafață al textului explicația este plauzibilă, însă nu și în context mitic. Din mitologiile popoarelor este cunoscută simbolistica bogată, adesea cu „aspecte antagoniste”, a câinelui: strămoș mitic, erou civilizator, simbol al sexualității, al focului, călăuzitor al soarelui sub pământ, simbol al lăcomiei, paznic al Infernului²⁸⁹ etc. Mitologiile indo-europene asociază câinele „cu moartea, Infernul, lumea subterană, împărățiile nevăzute cârmuite de divinități htoniene sau lunare”²⁹⁰. Cea mai cunoscută funcție mitică a sa este de animal psihopomp, de „călăuză a omului în întinericul morții după ce îi va fi fost tovarăș în lumina vieții”.²⁹¹

În universul mitic al textului, câinele „cel mai bărbătesc/ Și cel mai frățesc”, însoțitor și apărător al păstorului în timpul existenței terestre, materiale, își păstrează valența de călăuză post-mortem a „stăpânului”, întru *devenirea celui ales*, prin parcurgerea traseului inițiativ în lumea de dincolo, în lumea umbrelor.

În complexul mitic, de străvechi practici și ritualuri legate de un cult al divinității vegetației ucise violent, se leagă și **testamentul ciobanului** mioritic. Episodului care cuprinde locul și obiectele înhumării îi corespund următoarele versuri:

„– Oiță bârsană,
De ești năzdrăvană
Și de-a fi să mor
În câmp de mohor,
Să spui lui vrâncean
Și lui ungurean
Ca să mă îngroape
Aici pe aproape
În strunga de oi
Să fiu tot cu voi,
În dosul stânii
Să-mi aud câinii
Asta să le spui,

Iar la cap să-mi pui,
Fluieraș de fag,
Mult zice cu drag!
Fluieraș de os,
Mult zice duios!
Fluieraș de soc,
Mult zice cu foc!
Vântul când a bate,
Prin ele-a răzbate
Ș-oile s-or strânge
Pe mine m-or plânge
Cu lacrimi de sânge!”

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op.cit*.

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ *Ibidem*.

Având în vedere bogatul corpus de texte *mioritice*, folcloriștii (în special Adrian Fochi) au constatat diversitatea locurilor solicitate de protagonist pentru îngroparea sa, acestea având legătură cu profesia sa: la stână, dar și „în strunga oilor”; „în strunga de oi”, dar și „în dosul stânii”; „în țarcul mieilor”; „în spătariu oilor”; „în zăvoi de oi”; „în bătaia berbecilor”; „în mijlocul stânii/ La furca fântânii”; „la stână bătrână/ Cu mușchiul pe bîrnă”; „în strunga oilor/ Pe câmpu cu florile” etc.

În câteva variante, oița îi comunică locul unde va fi îngropat, însă păstorul cere ca locul să fie schimbat. În unele situații, care constituie excepții, actantul sugerează alte locuri decât stâna: „la vale-ntre ape”, „în cel picioruș de munte”, „în vârfuluțel muntelui/ Sub crucea molidului”.

În varianta Alecsandri, dorința exprimată de păstor de a fi îngropat „în strunga de oi” și în „dosul stânii” ne apare la lectura de suprafață a textului, ca lipsită de logică sau ca „un accident metaforic” (Nicolae Brânda), întrucât în „topografia pastorală” cele două locuri nu se suprapun. Ținând seama de orizontul mitic al *Mioriței* și de faptul că în mai multe variante (transilvănene, maramureșene), ciobanul este întrebat de agresorii săi cum vrea să fie omorât, iar acesta alege fie împușcarea, fie tăierea capului, fie tăierea corpului, incinerarea sau chiar aruncarea în țepușe („Ori să-l puște, ori să-l taie/ Ori să-l taie tot fârtaie”; „Nici pușcat nici săgetat/ Fără capul jos luat”; „Pe mine nu mă-mpușcați/ Numa capu mi-l tăiați”; „Ori să-l taie, ori să-l puște/ Ori să-l puie-ntre țăpuște”, „Ori să-l puște, ori să-l taie/ Ori să-l țipe în văpaie”), se poate considera că este vorba de un ritual de sacrificare a păstorului care nu este altceva decât o imagine a unei zeități a vegetației din spațiul carpatic ancestral, ce ar putea fi asemănat cu Attis, tânăr zeu al vegetației.

În mitologiile umanității, una dintre temele fundamentale, statornice, este cea a morții și a învierii. La experiența morții – o necunoscută pe care nici un om nu o poate evita – înșiși zeii sunt vulnerabili, însă ei posedă capacitatea de a reveni la viață. Îndeosebi în societățile de tip agrar, în care oamenii trăiau experiența anotimpului rece, lipsit de „viață” și de rodire, moartea temporară a naturii era explicată prin moartea (disparația) și renașterea (reapariția) unei divinități a vegetației, a fertilității. În unele mituri (cele despre moartea lui Osiris și Baal) un accent deosebit comportă dezmembrarea și împrăștierea trupurilor zeităților.

Circumscriind acestei teme mitice dorința păstorului moldovean de a fi înhumat în diferite locuri ale stânii, considerăm că nu poate fi vorba de o enumerare întâmplătoare, chiar illogică, ci de sugerarea, în orizont mitic, a îndeplinirii unui ritual: părțile corpului să fie așezate „în strunga de oi” și „în dosul stânii”, *membra disjecta* sugerând fecundarea pământului, renașterea vegetației și sacralizarea aceluia spațiu mundan.

Cererea ciobanului include, tot ca secvență ritualică, așezarea în spațiul funerar a instrumentului muzical (fluieraș, fluierel, fluieriță – în cele mai numeroase variante – sau bucium, trișcă, caval, trâmbiță – în câteva variante) sau, ocazional, a unui alt element din recuzita sa (bâta, toporul, gluga, ciomagul, prepeleacul), respectiv a unei arme (lancea are frecvența ea mai mare). Nu întâmplător în cele mai multe texte este invocat fluierul, instrument foarte vechi și foarte răspândit pe teritoriul românesc, căruia îi sunt atribuite virtuți magice. Potrivit mitologiei grecești, Pan ar fi inventat fluierul cu care i-a încântat pe zei, nimfe, oameni și animale. Românii cred că Dumnezeu l-ar fi

creat pe vremea când era cioban pe pământ. El l-ar fi ascuns sub lâna oii, iar păstorii l-au găsit la vremea tunsului. Acest instrument este legat de puternicul cult al strămoșilor, asigurând comunicarea cu lumea spiritelor.

Descoperirile arheologice și etnografice probează că în vremurile de demult fluierile se confecționau din oasele strămoșilor. Mai târziu, ele au fost făcute din oasele animalelor totemice sau din crengile plantelor specifice zonei, dar și cu deosebite semnificații simbolice. În *Miorița* ciobanul enumeră trei fluieri – „fluieraș de os”, „fluieraș de soc”, „fluieraș de fag” – pe care le dorește așezate „la cap”, convins că acestea vor asigura legătura, prin cântecul lor, între lumea materială și cea spirituală, între lumea pământeană și cea subpământeană. Întrucât *osul* este deopotrivă simbol al morții și al credinței în renaștere, un semn al biruinței oricăror temeri față de moarte²⁹², element permanent și primordial al ființei²⁹³, *socul* este o plantă „infernă” legată de moarte, de ființe htoniene, de cultul strămoșilor, tulpina lui, goală în interior, fiind asemănată cu oasele umane²⁹⁴, iar *fagul* este văzut ca un arbore protector, asigurând legătura terestruului cu cosmicul, dar și a lumii acesteia cu cea subpământeană, am putea considera că cele trei fluierașe au, în plan mitico-simbolic, valența de liant între identitatea naturală și cea culturală (dobândită prin moartea ritualică și înviere) a păstorului – zeu al vegetației. De asemenea, un alt rol al lor este de a transmite, prin cântecul provocat de bătaia vântului, oițelor – bocitoare, care-l vor plânge „cu lacrimi de sânge”, taine ale existenței și ale morții, căci numai ele, ființe pure, le vor putea percepe. Ideea aceasta a transmiterii unor „mistere” prin intermediul sunetelor unui instrument muzical o întâlnim și într-o poveste a lui Jalal – od – Din Rumi, întemeietorul Ordinului Mawlașilor, care în *Mathnavî* (4, 6) relatează că „Profetul Mohammed i-a dezvăluit ginerelui său Ali niște taine, interzicându-i să le repete în fața altcuiva. Timp de patruzeci de zile Ali s-a străduit să-și țină făgăduiala, după aceea, incapabil să mai tacă, s-a dus în pustiu și, aplecându-și capul peste gura unui puț, a început să povestească aceste adevăruri ezoterice. În timpul acestui extaz, saliva lui a picurat în apa din puț. Scurt timp după aceea, în acest puț a crescut o trestie. Un păstor a tăiat firul de trestie, i-a făcut găuri și a început să cânte din fluier. Cântecurile respective au ajuns vestite, mulțimea venea să-l asculte plină de încântare. Până și cămilele se adunau în jurul lui. A aflat și Profetul, care l-a poftit pe păstor și l-a rugat să-i cânte. Toți cei de față au fost cuprinși de extaz. Aceste cântece, spuse atunci Profetul, sunt comentariul tainelor pe care le-am dezvăluit lui Ali. De asemenea, dacă vreunul dintre oamenii purității este lipsit de puritate, el nu poate auzi tainele cuprinse în cântecul de flaut și nici nu se poate bucura de ele, deoarece credința toată este plăcere și pasiune”²⁹⁵.

Deci, în *Miorița*, locul/locurile îngropării și instrumentele muzicale pe care actantul le solicită pentru a-i fi puse pe mormânt sugerează indestructibila și misterioasa unitate a vieții și a morții. Aceasta este reliefată și prin plânsetul „cu lacrimi de sânge” al oilor, prin metafora totală creatorul anonim simbolizând gestul ritual al durerii, dar și

²⁹² Cf. Hans Biedermann, *Dicționar de simboluri*, vol. II, Editura Saeculum I.O., București, 2002.

²⁹³ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*

²⁹⁴ Cf. Ivan Evseev, *op. cit.*

²⁹⁵ Apud Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*

al transiterii forței și vitalității necesare celui plecat pe drumul sinuos al inițierii ce se va finaliza o dată cu reînvierea vegetației, deci implicit cu renașterea sa. În sprijinul afirmației, amintim că imaginea metaforică o întâlnim și în ritul de provocare a ploii, cunoscut sub numele de *Caloian*, textul cântecului funerar interpretat de participante înainte de a îngropa sau de a arunca în apă păpușa de lut cuprinzând și imaginea Mamei Caloianului care își caută fiul și îl „plânge / *Cu lacrimi de sânge*”²⁹⁶.

Revelator pentru universul mitico-simbolic al textului este și episodul „**măicuței bătrâne**”, aceasta fiind o ipostază autohtonă a divinității telurice, a „Marii-Mame”, a „Zeității-Mamă”, ce amintește de Gee, Rhea, Hera, Demeter din mitologia greacă, Iștar din mitologia asiro-babiloneană, Isis din mitologia egipteană, Astarte, din cea feniciană sau de Kali de la hinduși. În planul simbolismului mama este asociată deopotrivă vieții și morții, morții și reînvierii, căci „a se naște înseamnă a ieși din pântecul mamei; a muri – a se întoarce în matricea pământului, eventual, pentru o nouă naștere”²⁹⁷.

În mitologia și folclorul poporului român, **cultul mamei** (Muma Pământului, Muma Pădurii, Muma Florilor, Muma lui Dumnezeu, Muma Ploii etc.) este frecvent, ea circumscriindu-se modelului mitic-cultural și fiind legată de orizontul tainic, misterios al existenței, unde viața și moartea se întâlnesc. În baladă, atributul „bătrână” augmentează valența ei de divinitate a naturii și a pământului, de personificare, pe linie feminină, a unui strămoș mitic. Totodată, epitetul „bătrână” sugerează spiritualizarea, anularea funcției procreatoare, trecerea de la identitatea naturală la cea culturală.

În acest sens, justificarea ipostazei de „bătrână” pentru mama păstorului moldovean, pe care o aduce Nicolae Brânda, este, din punctul nostru de vedere, justă: „considerăm de aceea că ipostaza de maică bătrână sau de babă bătrână (în unele variante. n.n.) a personajului, exprimă tot natura ei divină, pentru că întotdeauna personajul recuperator, alias Marea Mamă, pornită în căutarea fiului se metamorfozează în femeie bătrână. Așa Isis în căutarea lui Osiris, Demeter în căutarea Persefonei și Iștar în căutarea lui Tamuz. Mitul justifică metamorfozarea prin dorința zeiței de a nu fi recunoscută: de fapt schimbarea vârstei zeiței, acceptarea ipostazei de „femeie bătrână, semnifică abolirea funcției ei de zămislitoare”²⁹⁸.

Se observă, în acest episod, că, spre deosebire de portretul păstorului, prezentat detaliat, poetul anonim nu se fixează asupra vreunui detaliu fizionomic al „măicuței bătrâne”, identificarea ei făcându-se printr-un detaliu vestimentar: „cu brâul de lână”, care la o primă lectură, profană, a textului ne surprinde, întrucât obiectul în ansamblul costumului popular românesc nu deține un loc semnificativ și, în general, nu are funcționalitate practică. Deci, nu poate fi vorba de un element nici practic și nici estetic, ci cu o puternică simbolistică.

Brâul (cingătoarea, cureaua, centura), „încingând mijlocul face legătura între unu și tot”²⁹⁹, este semn al castității, al fecundității, al apărării și protecției, iar în spațiul românesc funcțiile sale magico-simbolice se manifestă prin utilizarea lui în riturile de

²⁹⁶ Cf. Ivan Enseev, *op. cit.*

²⁹⁷ *Ibidem.*

²⁹⁸ Nicolae Brânda, *op. cit.*, p. 448.

²⁹⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*

trecere (naștere, nuntă) și în practici magice diverse.

În mitologie, zeițele Cibela, Iștar, Afrodita / Venus, Demeter / Ceres erau împresurate cu o cingătoare **simbolizând fecunditatea și fertilitatea**. Isis deținea și ea o cingătoare ce-i conferea nemurirea, legată cu ceea ce cunoaștem sub numele de „nodul lui Isis”. În etnografia noastră, rolul ei inițiativ în fecunditate s-a păstrat până târziu, în secolul al XX-lea, în special în zona sud-vestică a Transilvaniei, unde era purtată de tinerele femei pentru stimularea fecundității.

Nu întâmplător, brâul „măicuței bătrâne” este de lână, aceasta întărind valența lui fecundatoare, întrucât „lâna ce acoperă corpul berbecului sau al oii, toarsă într-un fir lung și subțire, se asociază prosperității, bogăției și fecundității încă din epoca culturilor preindo-europene”.³⁰⁰

În text, „brâul de lână” devine o emblemă ce proclamă puterea, vitalitatea cu care este investită purtătoarea lui, prin urmare are valoare simbolică. Cum apreciază Nicolae Brânda, „această prezență este expresia retardată a funcției fecundatoare a Marii Mame, alias Maica Bătrână. Drapată într-o epică realistă, numai aparent verosimilă, imaginea a trecut prin secole sau poate prin milenii, purtând în pliurile esteticului semnificația originală”.³⁰¹

Portretul ciobanului este constituit exclusiv din **imagini vizuale**, dincolo de valențele estetice reliefându-se pregnant **valorile simbolice arhetipale**. Faptul că numele nu îi este pronunțat, fiind numit doar „mândru ciobănel”, confirmă calitatea sa divină, aceea de zeitate a vegetației, fiu al „Marii-Mame”. Profesional el se apropie de alte divinități care frecvent apar în ipostaza de păstori: Adonis, Osiris, Baldr, Attys, Dionysos, Iisus Hristos. **Versul „Tras printr-un inel” poate exprima la nivel estetic suplețea tânărului, însă în orizontul mitic nu mai este un simplu element portretistic, ci reliefează dimensiunea esențială, mitică a protagonistului.** „Inelul” este, de fapt, brâul/cingătoarea/ șerparul care înconjură precum un cerc mijlocul trupului său, asemenea șarpelui primordial, mitic, ce stă încolăcit în jurul pământului, ocrotindu-l. Cingătoarea are și în acest caz funcție magică, semnificând „identitatea de divinitate a fecundității și fertilității ca și Maica Bătrână”³⁰², „pregătirea pentru îndeplinirea unei înalte misiuni sau fapte glorioase, așa cum fac eroii basmelor înaintea luptei cu zmeul”³⁰³.

Trăsăturile lui strict fizionomice: „Fețișoara lui/ Spuma laptelui/ Mustăcioara lui/ Spicul grâului/ Perișorul lui/ Pana corbului/ Ochișorii lui/ Mura câmpului” revelează, de asemenea, calitatea de divinitate. Frumusețea sa fizică amintește de Adonis – și el zeu al vegetației –, prototip al frumuseții masculine. Observăm că elementele enumerate în creionarea portretului („spuma laptelui”, „pana corbului”, „mura câmpului”) trimit la o coroborare între alb și negru, cromatică simbolică și specifică zeităților vegetației (de ex. Demeter, Persefona, Dionysos apar când albi / bălai, când negri, în funcție de momentul când sunt surprinși³⁰⁴), *albul* semnificând fie începutul, fie sfârșitul existenței divine și al lumii manifestate, inițierea,

³⁰⁰ Ivan Evseev, *op. cit.*

³⁰¹ Nicolae Brânda, *op. cit.*, p. 444.

³⁰² *Ibidem*, p. 452.

³⁰³ Ivan Evseev, *op. cit.*

³⁰⁴ v. Nicolae Brânda, *op. cit.*, p. 455.

revelația, renașterea, iar *negrul*, asociat de obicei haosului primordial, exprimând starea de moarte, lumea htoniană unde are loc regenerarea lumii diurne.³⁰⁵

Potrivit unei dialectici nu a separării, ci a armoniei, îmbinarea albului și negrului este o hierogamie³⁰⁶ a formelor și a informului, a vieții și a morții, a începutului și sfârșitului, a eului universal și a celui individual. Judecând din această perspectivă, pare evident că „portretul păstorului nu este de extracție somatică ci culturală, un portret încercând o sinteză nu a fizicului, ci a onticului”³⁰⁷.

Motivul axial al *Mioriței*, care a generat numeroase interpretări din diverse unghiuri, interpretări nu o dată contradictorii, este cel al **alegoriei moarte-nuntă**, considerat cel mai vechi motiv al textului. Unii exegeți au considerat că e vorba de o anumită resemnare, pasivitate a ciobanului în fața morții, atribuind această atitudine întregului popor român, întrucât acesta s-ar supune destinului. Alți cercetători au emis ideea că păstorul moldovean manifestă o deosebită bucurie și dorință de a trăi, din moment ce vrea *post-mortem* să rămână în mijlocul oilor dragi lui. Alții sunt de părere că actantul opune rezistență, deoarece în variantele din Transilvania, considerate a fi cele mai vechi, la întrebarea dacă dorește să fie ucis cu arma sau cu pumnalul, el răspunde „nici cu una, nici cu alta”, solicitând moartea prin tăierea capului, aceasta fiind rezervată celor nevinovați. O altă categorie de exegeți opinează că ciobanul, deși înștiințat de oia năzdrăvană că este amenințat cu moartea, nu poate lupta împotriva destinului său și, de aceea, singura soluție care-i mai rămânea era de a transfigura evenimentul prezentându-și moartea ca nuntă, triumfând astfel asupra propriei soarte. De asemenea, unii dintre folcloriști consideră că motivul alegoriei moarte-nuntă constituie la nivel poetic, estetic, sublimarea unei secvențe a ceremonialului funerar al nunții mortului tânăr. Ca și cele anterioare, nici această ipoteză nu se confirmă, întrucât, potrivit demonstrației realizate de Nicolae Brânda în studiul său consacrat *Mioriței*, se poate observa că:

- în ritualul propriu-zis de înmormântare, nuntirea are lor cu o persoană din cadrul real, în timp ce în balada aceasta se produce cu o entitate simbolică: „Cu-o fată de crai / Pe-o gură de rai” sau „Cu-o mândră crăiasă / A lumii mireasă”;

- în spațiul etnografic, participanții la scenariul ritualic sunt persoane reale, iar în text ei sunt substituiți de elementele cosmice (soarele, luna și stelele) și elemente ale cadrului natural (brazi și pălținași, „munții mari”, „paseri lăutari”);

- dacă acest episod al variantelor – baladă și al variantelor – colind ar fi fost cu mult timp în urmă un cântec specific în cadrul ceremonialului funebru al mortului nenunțit, cum s-ar putea explica faptul că nu s-a mai păstrat în complexul ritual, din moment ce toate celelalte secvențe ale obiceiului s-au păstrat până în veacul trecut?

- ce anume ar fi putut determina detașarea din ritualul funcțional a unui text pentru ca el să primească doar autonomia estetică, având în vedere că „forța de coeziune a ritului este prin caracterul ei cutumiar mult mai puternică decât forța de absorbție a esteticului”³⁰⁸.

³⁰⁵ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ Nicolae Brânda, *op. cit.*, p. 456.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 463.

Toate aceste aspecte probează că **alegoria moarte-nuntă din Miorița nu își găsește originea în ceremonialul funerar al nuntirii mortului tânăr, ci într-un străvechi ritual legat de cultul divinităților naturii ale vegetației și ale fertilității. La bază se află, deci, un scenariu mitico-ritualic, practicat în comunitățile arhaice, cuprinzând adevăruri ezoterice, care erau comunitate în condiții specifice, restrictive. Moartea era considerată un act inițiativ prin coborârea în lumea umbrelor, în Infern, fiind asociată cu *regressus ad uterum*, în scopul renașterii. Viața și moartea, eros și thanatos coexistă, conferind unitate ființei într-o nouă ființare, asigurându-i deci devenirea. Potrivit gândirii mitice, „nu numai nunta este izvorul generic al morții, ci și moartea este cadrul optim al nunții. Actul morții și al călătoriei în Infern este acceptat în această ordine de idei ca o hierogamie”³⁰⁹.**

Întrucât în mit hierogamia cunoaște reprezentări concrete, mesajul păstorului transmis de către „oița năzdrăvană” „măicuței bătrâne” anunță căsătoria lui cu o ființă care nu aparține contingentului, ea fiind „o fată de crai”. Motivul acesta îl întâlnim în literatura universală și, despre conținutul lui, Ion Taloș în *Gândirea magico-religioasă la români* notează: „Motivul morții-nuntă cu o prințesă apare și în poate cea mai importantă operă literară a evului mediu european, și anume în unele variante ale «Cântecului lui Roland», mai exact spus în variantele V4 și V7, precum și în varianta Paris, Cambridge, Lyon, Chateauroux. În acestea, Carol cel Mare aduce trupurile neînsuflețite ale lui Roland, Olivier și Turpin, de la Roncesvalles la Blaye și trimite soli, care să aducă pe Aude și pe mama lui Roland la Blaye, pe motiv că acolo ar urma s-o cunune pe Aude cu Roland. Aude ajunge la Blaye, chinuită de visuri rău prevestitoare. Ea se prezintă imediat în fața regelui, pe care-l întreabă: «unde e Roland, cu care doreai să mă cununi?», dar împăratul, care o chemase la Blaye, pentru a o cununa pe Roland, îi dă un răspuns cu totul neașteptat: «M-a părăsit – zice el – în luna mai și s-a căsătorit cu «Fille Florent», fata regelui peste ținutul Val Dormant sau Valsorie/Valserie». *Acestea sunt țări imaginare, sau, mai bine spus, ele sunt o metaforă pentru țara morților, a celor adormiți.*” Având în vedere încărcătura simbolică a mesajului și alegoria moarte-nuntă din acest text și cea din *Miorița*, afirmația pe care Ion Taloș o face în continuare ni se pare pertinentă: „Avem aici o paralelă cu totul surprinzătoare între eposul medieval francez și, poate, cea mai semnificativă baladă populară românească”³¹⁰.

Metaforele mioritice „Mândră crăiasă/ A lumii mireasă” și „fată de crai/ Pe-o gură de rai” ridică un semn de interogație nu doar pentru cercetător, ci și pentru orice cititor al textului: Care este *de facto* mândra crăiasă, mireasă a lumii? Ce simbolizează această sublimare în plan metaforic a unei entități feminine? Cu câteva excepții reprezentate de aceia care au interpretat balada din perspectivă mitologică, cei mai mulți exegeți au considerat că mireasa lumii nu este alta decât moartea cu care „se nuntește” tânărul păstor. Raportarea la gândirea mitică, lectura circumscrisă complexului mitic dezvăluie cu totul altă valență. **Mireasa lumii este o zeităte a fecundității, care, asemenea celei din mitologia celtică, reglează mersul lumii și al timpului și este, totodată, regină a Tenebrelor, însoțitoare a**

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 464.

³¹⁰ Ion Taloș, *Gândirea mitico-religioasă la români. Dicționar*, Editura Enciclopedică, București, 2001.

sufletelor spre Lumea Cealaltă. Ea este „Marea zeiță a fertilității, cea care are între prerogativele ei potențialitatea feminină exprimată într-o veșnică virtualitate, ea regizând viața și moartea, devenirea și ciclicitatea și, ca zeiță a pământului, trăind într-un mariaj al terestrului fertil cu masculinul celest. Această asumare spațială și existențială a universului justifică ipoteza simbolică a metaforei «mireasa lumii» ca exprimând principial pe Marea Mamă”³¹¹. De aceea, întreaga ceremonie nupțială funerară, care anunță inițierea, devenirea și renașterea „celui ales”, ipostază masculină a zeității vegetației, primește dimensiuni „cosmice”: „soarele și luna/ Mi-au ținut cununa/ Brazi și păltinași/ I-am avut nuntași,/ Preoți, munții mari,/ Paseri, lăutari,/ Păsărele mii,/ Și stele făclii!”.

Ideea ceremonialului funebru este reliefată prin versurile „Că la nunta mea/ A căzut o stea”, steaua deținând în simbolistica tuturor popoarelor un rol important. În unele tradiții mitico-poetice, stelele reprezintă sufletele decedaților sau „ferestre ale cerului prin care pătrund, în spațiile siderale ale nemuririi, sufletele celor aleși”³¹². Potrivit *Vechiului Testament* și iudaismului, stelele ar fi într-o oarecare măsură însuflețite, deoarece îngerii veghează asupra lor.

În credința triburilor Keita și Mandé (din Mali), steaua căzătoare este asociată unei tinere mirese care a plecat din casa părintească, pentru a locui împreună cu soțul ei.³¹³ După cum se știe, la poporul român există credința că „fiecare copil capătă la nașterea sa o stea și cât timp steaua căpătată lucește pe bolta cerului, până atunci trăiește și individul, iar când cade steaua i se curmă și zilele”³¹⁴. Prin urmare, între om, destinul său și steaua care-i corespunde pe bolta cerească se stabilește o tainică, intimă legătură, aceasta revelând integrarea lui dintotdeauna în marile ritmuri cosmice, în armonia universală.

Invocarea celor doi aștri, soarele și luna, ca participanți la ceremonialul nupțial, sugerează unitatea principiilor masculin-feminin (Yang-Yin), diurn-nocturn, alternanța viață-moarte-renășterea, legătura strânsă între vegetație și erotism („Mi-au ținut cununa”), deci caracterul regenerativ al morții rituale inițiatice a tânărului păstor. Intima coalescență, „nuntirea”, ființei mioritice cu natura, cu cosmicul revelează dimensiunea sa ontică, doza de sacralitate cu care este investită prin inițiere și devenire.

Hierogamia păstorului – ipostază a zeității vegetației – care capătă proporții cosmice, este purtătoare de simbol, sugerând necesitatea dispariției periodice a divinității, în condiții ceremoniale, pentru ca o comunitate, o lume să se reechilibreze sacral.

Pentru mentalitatea mitică a unui popor care, în istorie, a parcurs un lung și sinuos drum al devenirii, *Miorița*, denumită „une chose sainte et touchante à feindre le cœur” (Jules Michelet), „un gioiello romantico popolare” (Lorenzo Renzi), „un poème total de la douceur universelle” (Leo Spitzer) este creația reprezentativă, însă nu singulară.

³¹¹ Nicolae Brânda, *op. cit.*, pp. 465-466.

³¹² Ivan Evseev, *op. cit.*

³¹³ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*

³¹⁴ Artur Gorovei, *Credințe și superstiții ale poporului român*, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 1995, p. 220.

Bibliografie:

- Alecsandri, Vasile – *Poezii populare ale românilor*, Editura Minerva, București, 1971.
- Bîrlea, Ovidiu – *Folclorul românesc*, vol. I, Editura Minerva, București, 1981.
- Blaga, Lucian – *Opere*, vol. 9, *Trilogia culturii*, Editura Minerva, București, 1985.
- Boboc, Nicolae – *Motivul premioritic în lumea colindelor*, Editura Facla, Timișoara, 1985.
- Botta, Dan – *Scrieri*, vol. 4, Editura pentru Literatură, București, 1968.
- Brânda, Nicolae – *Mituri ale antropocentrismului românesc. Miorița*, Editura Cartea Românească, București, 1991.
- Buhociu, Octavian – *Folclorul de iarnă, ziorile și poezia păstorească*, Editura Minerva, București, 1979.
- Caracostea, Dumitru – *Poezia tradițională română*, vol. 1, Editura pentru Literatură, București, 1969.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain – *Dicționar de simboluri*, vol. 1-3, Editura Artemis, București, 1994, 1995.
- Coman, Mihai – *Izvoare mitice*, Editura Cartea Românească, București, 1980.
- Comte, Fernand – *Mitologie universală. Dicționar de personaje*, Editura Olimp, București, 2000.
- Coșbuc, George – *Elementele literaturii populare*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986.
- Cotterell, Arthur – *Dicționar de mitologie*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2002.
- Densusianu, Ovid – *Flori alese din cântecele poporului. Viața păstorească în poezia noastră populară*, Editura pentru Literatură, București, 1966.
- Eliade, Mircea – *De la Zalmoxis la Genghis Han. Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980.
- Eretescu, Constantin – *Miorița. Pe marginea motivului testamentul ciobanului*, în *Almanah Origini 2003*, Literart XXI & Criterion Publishing.
- Eretescu, Constantin – *Folclorul literar al românilor. O privire contemporană*, Editura Compania, București, 2004.
- Evseev, Ivan – *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Editura Amacord, Timișoara, 1999.
- Fochi, Adrian – *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*, Editura Academiei, București, 1964.
- Frazer, James George – *Creanga de aur*, vol. 1-5, Editura Minerva, București, 1980.
- Gorovei, Artur – *Credințe și superstiții ale poporului român*, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 1995.
- Husar, Al. – *Miorița (de la motiv la mit)*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 1999.
- Kernbach, Victor – *Miturile esențiale*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978.
- Matie, M. E. – *Miturile egiptului antic*, Editura Științifică, București, 1958.
- Mușu, G. – *Zei, eroi, personaje*, Editura Științifică, București, 1971.
- Taloș, Ion – *Gândirea magico-religioasă la români. Dicționar*, Editura Enciclopedică, București, 2001.

TEME ÎN VEDEREA PREGĂTIRII PENTRU EXAMEN

1. Citiți minim 3 variante ale baladei **Miorița** din antologii de balade populare românești (sau cele inserate la sfârșitul cursului, în Anexe) și stabiliți asemănări și deosebiri existente la nivelul structurii textuale.
2. Comentați motivul atât de cunoscut al testamentului/alegoriei moarte-nuntă (din varianta Alecsandri, care se distinge de celelalte sub aspect estetic).
3. Raportându-vă la o gândire de factură mitică, reliefați semnificația simbolică a „oiței năzdrăvane” și a „măicuței bătrâne” din baladă.
4. Exprimați-vă opinia cu privire la semnificația primelor două versuri ale textului și comentați simbolistica numărului „trei”.
5. „Lectura” acestei creații populare și decodarea mesajului mioritic au fost realizate din diverse perspective. Astfel, unii exegeți au considerat că e vorba de resemnare în fața destinului, alții că, dimpotrivă, ar fi o atitudine activă, optimistă din partea ciobanului mioritic, iar în ultimul timp alți exegeți sunt de părere că este revelat artistic un mit denumit „mitul mioritic”. Care variantă de interpretare o considerați adecvată? Argumentați-vă opțiunea!

X. MEȘTERUL MANOLE

1. Geneza baladei

Când Vasile Alecsandri publica în 1852-1853, la Iași, în *Poezii populare – balade (cântece bătrânești) adunate și îndreptate* și apoi în ediție definitivă în 1866, baladele *Miorița* și *Monastirea Argeșului*, era convins că în nici o altă operă nu este mai evidentă capacitatea creatoare a poporului român și mai relevantă ideea de moarte acceptată cu seninătate sau ideea de „moarte creatoare”.

Începând din secolul al XIX-lea și până în prezent, atenția folcloriștilor s-a îndreptat mai mult asupra originii și evoluției textului care valorifică un străvechi mit, decât asupra valențelor estetice ale acestuia.

Tema desăvârșirii unei construcții prin imolare a găsit mediul favorabil cristalizării în opere epice, în spațiul balcanic, fiecare popor adaptând-o propriei sale *forma mentis*. Numărul variantelor descoperite în acest spațiu al Europei o dovedește: 311 grecești, 165 românești, 87 bulgare, 38 maghiare, 37 sârbo-croate, 19 albaneze, 5 aromâne și 4 țigănești³¹⁵.

Cu privire la geneza baladei, mai mulți folcloriști români și străini, printre care L. Șăineanu, M. Arnaudov, G. Cocchiara, P. Caraman, la sfârșitul secolului al XX-lea, au emis ipoteza – ulterior acceptată de majoritatea folcloriștilor – conform căreia variantele balcanice ar fi avut drept prototip versiunea greacă.

Analizând critic teoria lui Petar Skok, formulată în 1929, care susține că balada a fost creată și răspândită de către zidarii aromâni, Petru Caraman demonstrează, pornind de la antroponimul Manole și de la simplitatea textului, că balada a apărut în spațiul Greciei. El afirmă că „antroponimul Manole este caracteristic onomasticeii grecești și în același timp prezintă fonetism grecesc pur” și că „personajul Manole – contrar părerii curente – a fost de asemenea foarte cunoscut în trecut tradiției populare grecești și legendei –cântec, de unde mai târziu a fost înlocuit cu alte nume.”³¹⁶

Deci, „dacă acest autohtonism grecesc al lui Manole se verifică integral, atunci înseamnă că *nașterea baladei, al cărei erou e la origine acest personaj, a putut avea loc pe pământul grecesc.*”³¹⁷

Cum însă ipoteza aceasta nu o consideră suficient de temeinică, cercetătorul adaugă un aspect pe care-l consideră decisiv: „Dintre toate popoarele din sud-estul Europei, care cunosc balada cu motivul zidirii unei femei, la nici unul nu aflăm tema epică în simplitatea celei grecești. Pe lângă aceasta, cântecul neogrecesc poartă în el încă unele trăsături de asprime rudimentară, prin care străbate până-n vremea noastră, adesea foarte puțin atenuată, ceva din atmosfera de cruzime fatală și barbară a străvechii credințe, de pe când ea era o realitate de fapt, ce stăpânea tiranic sufletul popular. Este, după noi, o netăgăduită dovadă a primitivismului variantei grecești. Ea apare ca o primă etapă de concretizare în forme poetice durabile a legendei captate de-a dreptul din izvorul superstiției, fără intermediar. La celelalte nații – cum e la români, sârbo-croați și bulgari – balada e mult mai evoluată. Ea [a] ajuns aici la dezvoltări estetice superioare,

³¹⁵ Cf. Ion Taloș, *Meșterul Manole. Contribuție la studiul unei teme de folclor european*, Editura Minerva, București, 1973, p. 139.

³¹⁶ Petru Caraman, *Studii de folclor*, vol. I, Editura Minerva, București, 1987, p. 188.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 189.

care o aşază printre cele mai desăvârşite realizări ale eposului popular. La toate aceste popoare, însă, observăm în acelaşi timp că schema generală a baladei este tema grecească. *Prin urmare, cu cea mai mare probabilitate, grecii au fost creatorii cântecului epic al Meşterului Manole.*³¹⁸

Preocupat de problema genezei, dar depăşind-o, Petru Caraman consideră că românii au avut un rol semnificativ în răspândirea baladei despre jertfa zidirii pe teritoriul balcanic. De asemenea, el reliefează caracterul eroic al versiunii din România şi valenţele estetice: „E vorba aici de opera unor zidari vestiţi şi, în special, a meşterului arhitect. Acesta e un erou, un supraom. Se află în contact cu divinitatea sau cu anumite genii – aproape el însuşi geniu. Iar pe de altă parte, soţia arhitectului, alt personaj superior – concretizare a devotamentului fără de margini faţă de soţ şi a dragostei de mamă, care, fiind sacrificată, nu plânge moartea ei, ci jalea despărţirii de copilul iubit şi soarta lui. Aceste personaje se proiectează pe fondul sumbru al unui dureros conflict – dintre om şi destin –, ce se rezolvă cu împăcarea, printr-o eroică resemnare a omului, care consimte la jertfă.”³¹⁹

O viziune interesantă asupra versiunii româneşti a baladei exprimă Lucian Blaga, care, din perspectiva filozofului culturii, în studiul *Spaţiul mioritic* (1936) vorbeşte despre vechimea geologică a mitului, ale cărui rămăşiţe s-au păstrat la popoarele europene până în Evul mediu: „Motivul jertfei umane pentru o clădire datează din vremuri geologice, când omul credea că trebuie să-şi asigure pe această cale lăcaşul de puterile rele ale pământului şi de zeităţile întunericului. În evul mediu se mai găsesc la multe popoare europene rămăşiţe, când lămurite, când vagi, ale acestui obicei sau ale acestei credinţe. Motivul sacrificiului uman pentru o clădire, nespus de primitiv în esenţă, s-a păstrat poetic prelucrat aproape la toate popoarele din sud-estul european.”³²⁰ Judecând motivul din „perspectiva sofianică” (prin sofianic Blaga înţelegând „o determinantă stilistică”, „ipostatică de mari posibilităţi” creatoare a spiritului popular est şi sud-est european), el observă că prin sublimarea acestuia balada românească primeşte o notă specifică, întrucât „numai poporul românesc a crezut că jertfa ţine cumpănă unei fapte cereşti. Meşterul Manole îşi jertfeşte soţia pentru o biserică. Iată o sublimare «sofianică» a străvechiului motiv de aproape incredibilă cruzime. Adânc statornicită trebuie să fi fost orientarea sofianică în sufletul poporului românesc, dacă el a ştiut să împrumute această transfigurare unui motiv, cu care s-au luptat fără putinţă de sublimare, toţi vecinii săi, naufragiaţi în practicitate sau în medievalism eroic.”³²¹

Un alt cunoscut exeget al baladei, D. Caracostea, în studiul *Material sud-est european şi formă românească – Meşterul Manole* (1942) analizând comparativ versiunile balcanice, observă că unele pun accentul pe trăsăturile realiste ale soţiei meşterului (cele bulgăreşti, maghiare), altele evidenţiază iubirea femeii pentru copii şi sentimentul de ruşine al soţiei (cele sârbeşti) sau conţin aspecte exterioare dramei (meşterul îşi păcăleşte soţia cu inelul căzut la temelia construcţiei, cum se întâmplă în

³¹⁸ *Ibidem.*

³¹⁹ *Ibidem*, p. 164.

³²⁰ Lucian Blaga, *Spaţiul mioritic*, în *Opere*, vol. 9, *Trilogia culturii*, Editura Minerva, Bucureşti, 1985, p. 250.

³²¹ *Ibidem.*

variantele grecești). Spre deosebire de acestea, balada din spațiul autohton, care relevă drama lăuntrică a celui nevoit să jertfească, o consideră, ca realizare artistică, superioară: „Comparată cu toate celelalte tipuri și variante sud-dunărene, balada plăsmuită la noi și pentru noi se așază în chip firesc în fruntea tuturor. Faptul că, potrivit tipului nostru românesc, ea pune pe primul plan frământarea, vina și căderea tragică a meșterului, nu aduce nici scădere figurii atât de duioase și umane a soției. Soarta amândurora este nedespărțită. Iar faptul că totul este privit din perspectiva sfâșierii lăuntrice a meșterului, dă baladei orizont și înțeles adânc.”³²²

Despre valoarea deosebită a versiunilor românești scrie și Mircea Eliade, care consideră balada superioară nu numai „din punct de vedere al echilibrului și expresiei artistice, ci și datorită conținutului său mitic și metafizic”³²³, opera aceasta fiind ea însăși „un produs folcloric de tip cosmogonic, deoarece jertfa zidirii este o imitație omenească a actului primordial al creației Lumilor.”³²⁴ Ca atare, sacrificiul omenesc se află la baza „oricărei *activități inițiale*”, deci „ori de câte ori se repetă gestul Creației.”³²⁵

Mircea Eliade consideră că originea baladei se află la greci, însă forma ei desăvârșită este cea românească. De asemenea, într-un substrat cultural străvechi, moștenit de popoarele balcanice, vede elementul principal al unității spirituale a acestor popoare, căci, deși riturile de construcție există în spații vaste, „totuși nicăieri în afară de balcani și țările românești, legendele derivate din aceste rituale nu au dat naștere la produse literare autohtone.”³²⁶ Acest fapt îl determină pe istoricul religiilor să considere că „popoarele din sud-estul Europei, și îndeosebi românii – pentru că la români găsim balada desfășurată, cuprinzând toate elementele teoretice într-o magnifică sinteză – își au în legenda Meșterului Manole unul dintre miturile centrale ale spiritualității lor.”³²⁷ *Alegerea* și fructificarea acestui mit cu rădăcini „într-o metafizică străveche, ecumenică”, în această zonă a lumii, nu sunt întâmplătoare, deoarece el (mitul) „satisfăcea o anumită nevoie spirituală”, „întâlnea o rezonanță pe care n-o întâmpina aiurea.”³²⁸ Mai mult, românii și popoarele sud-dunărene au regăsit în mitul acesta al „morții creatoare” „propriul lor destin” puternic marcat de istoria dramatică.

În legătură cu valorificarea morții, Eliade face câteva observații interesante despre *Miorița* și *Meșterul Manole*, „cele două creații de seamă ale spiritualității populare românești.”³²⁹ În *Miorița*, „ideea de reintegrare în Cosmos prin moarte” i se pare „evidentă” și „numai pentru un cercetător superficial, care ar judeca prin criterii empiriologice, prezența aceasta a morții ar putea însemna însă o viziune pesimistă a

³²² D. Caracostea, *Poezia tradițională română*, vol. II, Editura pentru Literatură, București, 1969, p. 220.

³²³ Mircea Eliade, *Comentarii la Legenda Meșterului Manole*, în vol. *Meșterul Manole*, Editura Junimea, Iași, 1992, p. 74.

³²⁴ *Ibidem*, p. 84.

³²⁵ *Ibidem*, p. 90.

³²⁶ *Ibidem*, p. 129.

³²⁷ *Ibidem*.

³²⁸ *Ibidem*, p. 130.

³²⁹ *Ibidem*.

lumii, a rarefiere a debitului vital, o deficiență psihică.”³³⁰ Prin urmare, în balada păstorească, moartea nu este „negativă”, ea „este o calmă reîntoarcere «lângă ai săi».”³³¹ În *Meșterul Manole*, moartea „este creatoare, ca orice moarte rituală” și în aceasta identifică „o concepție erotică și bărbătească a morții. Românul nu caută moartea, nici n-o dorește – dar nu se teme de ea; iar când e vorba de o moarte rituală – adaugă savantul – o întâmpină cu bucurie.”³³² Această opinie a lui Eliade se opune celei formulate de Emil Cioran care scrie despre „scepticismul teluric și subteran al României”, „un scepticism suferind, crispat, lipsit de dragălalășenie și de eleganță” (*Schimbarea la față a României*, 1943). Analizând riguros, profund îndeosebi balada despre jertfa imolării, din perspectiva miturilor, riturilor și a credințelor, desigur punctul de vedere al celui care a cercetat religiile lumii ni se pare mult mai apropiat de adevărata dimensiune a spiritului românesc.

2. Câteva considerații asupra variantelor baladei

Despre balada Meșterului Manole au fost elaborate în a doua jumătate a veacului trecut, studii documentate, dintre care rețin atenția cel al lui Ovidiu Papadima – *Neagoe Basarab, Meșterul Manole și „vânzătorii de umbre”* (1962), al lui Gheorghe Vrabie – *Jertfa zidirii sau Meșterul Manole* (1966), Adrian Fochi – *Versiunile extrabalcanice ale legendei despre „jertfa zidirii”* (1966), Ion Taloș – *Meșterul Manole. Contribuție la studiul unei teme de folclor european* și cel al lui Horia Bădescu – *Meșterul Manole sau imanența tragicului* (1986).

Cu deosebire cartea lui Ion Taloș aduce în universul exegetic al baladei elemente noi, prin cercetarea variantelor transilvănene, neglijate până la el de către cercetătorii în domeniu, variante care, spre deosebire de cele din restul țării au păstrat un fond mai vechi, arhaic. Folcloristul supune investigației un amplu material, manifestând interes deosebit pentru realitățile etnografice și constată că „în timp ce variantele din Oltenia, Muntenia și Moldova au întinerit, cele din nordul Transilvaniei și-au menținut configurația anterioară, ele constituind astăzi întâiul stadiu cunoscut în evoluția textului versificat.”³³³ De asemenea, observă transformarea unor variante transilvănene în legende în proză, ceea ce a produs apropierea lor „de superstiția ce le stă la bază”. Astfel, „ele refac în sens invers drumul parcurs inițial, de la superstiție la legendă și apoi la baladă.”³³⁴

Textele acestea sunt mai scurte, se prezintă sub formă de colind (fiind cântate de grupuri de femei la fereastră și uneori și în casă, în postul Crăciunului sau la Crăciun), păstrând caracterul ritualic, iar numele meșterilor poate fi Manea, Miclăuș, Siminic, Petre, Constantin. În baladă numele este întotdeauna Manole și apare localizarea. În Muntenia, unde s-au construit „numeroase monumente arhitecturale în stare să înaripeze imaginația populară”³³⁵, balada „și-a ales pe cel mai impresionant

³³⁰ *Ibidem.*

³³¹ *Ibidem.*

³³² *Ibidem.*

³³³ Ion Taloș, *op. cit.*, p. 265.

³³⁴ *Ibidem.*

³³⁵ *Ibidem*, p. 264.

dintre acestea: mănăstirea de la Curtea de Argeș.”³³⁶ Localizarea a generat consecințe asupra textului care dintr-unul cu caracter etnografic a devenit veritabilă creație literară: „(...) lucrul cel mai interesant este că prin această localizare, motivul principal al poeziei, adică sacrificarea unei femei, a dobândit înțelesuri mai profunde: dintr-un fapt tragic oarecare, sens predominant în variantele din Transilvania, sacrificarea femeii e pusă aici în slujba ridicării unei mănăstiri «cum n-a mai fost altă». Dacă textul a avut până atunci un caracter oarecum etnografic, prin sensul pe care l-a dobândit cu ocazia noii localizări, el s-a înălțat la o mare valoare literară. Aceasta e, după părerea noastră – subliniază Ion Taloș –, un exemplu desăvârșit de întinerire a temelor folclorice.”³³⁷

Într-un alt tip, numit „Trisfetitele”, mai puțin cunoscut cititorilor, acțiunea este localizată la un alt edificiu celebru: mănăstirea Trei Ierarhi din Iași, de data aceasta precizându-se și timpul: domnia lui Vasile Lupu. Conținutul textului este următorul: domnitorul decide să ridice o biserică în care să fie depuse moaștele Sf. Parascheva și îl alege pe cel mai priceput arhitect din Moldova. Acesta, știind că fiecare construcție are nevoie de o „stahie” pentru a o ocroti, fură umbra unui dușman, apoi a unor prieteni, cu o trestie pe care o pune în zid, dar nu este suficient, deoarece clădirea se prăbușește în continuare. El merge la o vrăjitoare care îi spune că truda lui este zădărnicită de un spirit malefic ce nu poate fi înlăturat decât dacă își va imola soția și copilul. Iubind mai mult faima decât familia decide să-i zidească și finalizează construcția. În ziua sfințirii bisericii voievodul află despre fapta sa nelegiuită, poruncește să-i fie șters numele de pe inscripție și să fie urcat pe acoperiș fără a i se lăsa posibilitatea de a coborî. Meșterul își făurește o pereche de aripi cu care zboară pe câmpul Frumoasei, dar o furtună se dezlănțuie, i le rupe și el cade în apa Bahluiului, unde moare. În două variante ale baladei se spune că încă se aud în timpul nopții, în curtea Trisfetitelor, gemetele ființelor sacrificate, iar într-o altă variantă se zice că arhitectul ar fi fost ucis, ca să nu mai ridice în alt loc o clădire asemănătoare.

Această baladă este răspândită numai în Iași și în împrejurimi și se cunosc trei variante, toate în proză, consemnate de călătorul rus Struve (1792), de Mihail Kogălniceanu și de G. Enăchescu.

Din analiza riguroasă întreprinsă de Ion Taloș nu lipsesc nici observațiile asupra structurii și stilului baladei, asupra motivelor care, după opinia sa, sunt: *surparea zidurilor*, motivul *„revelației necesității de a fi zidită o ființă omenească în temelii”*, *alegerea victimei*, motivul *însușirilor victimei*, *al zidirii treptate*, *personajul principal*, *celelalte individualități*, *motivul locului pe care vor ridicate zidurile și al obiectului construcției*. În strădania de a stabili asemănări și deosebiri între variantele operei, folcloristul constată că ceea ce rămâne comun tuturor versiunilor „e destul de puțin, și anume, următoarele motive: nestatornicia zidurilor, necesitatea de a fi zidită o femeie în temelii, sacrificarea celei mai bune dintre soțiile zidarilor.”³³⁸

De fapt, „acesta e scheletul de bază al cântecului, pe care fiecare popor balcanic l-a adaptat la natura lui, brodând, fiecare după darul său, motivele care făceau parte din

³³⁶ *Ibidem.*

³³⁷ *Ibidem.*

³³⁸ *Ibidem*, p. 390.

zestrea lui proprie.”³³⁹

Un alt merit al lui Ion Taloș este de a fi marcat o cotitură în orientarea ipotezei genetice. Față de predecesorii care susținuseră originea greacă a baladei, folcloristul manifestă reținere în a formula o ipoteză categorică, reliefând dificultatea de a decide care popor este autorul acestui cântec epic, din moment ce se poate constata o unitate în versiunile balcanice, conferită de un schelet de bază, suprapunerea straturilor culturale, deplasarea de populație în spațiul balcanic. Prin urmare, „vechea cultură elenă luată adeseori ca argument de unii autori, nu dă dreptul la supoziția că grecii ar fi creat cântecul, deoarece s-a dovedit că popoarele balcanice conservă straturi culturale adeseori mai vechi decât mitologiile «clasice», greacă și romană. Dacă numai cultura grecilor a ajuns să ne fie cunoscută, nu înseamnă că celelalte populații din Balcani și Carpați ar fi fost lipsite de cultură și de capacitatea de a crea opere folclorice valoroase. Numărul mare de variante culese la greci și români nu pot constitui un argument hotărâtor în favoarea celor două versiuni, deoarece culegeri intensive la celelalte popoare ar putea scoate la lumină o și mai mare bogăție de variante. Șlefuirea artistică remarcabilă a versiunii românești și sârbo-croate nu poate fi luată în discuția despre originea textului; tot așa nu poate fi luat în discuție nici caracterul mai arhaic al versiunii grecești – cu toate că apropierea ei de mit nu se poate pune la îndoială –, deoarece acesta nu dovedește decât faptul că ea reprezintă un stadiu mai vechi din evoluția textului, așa cum variantele românești din Transilvania nu sunt mai vechi, ca origine, decât cele din Oltenia, Muntenia și Moldova, ci *conservă* un stadiu mai vechi de evoluție.”³⁴⁰

Din cele prezentate până aici putem observa că problema genezei unei atât de cunoscute creații folclorice este departe de a fi lămurită și poate că ea va constitui o temă majoră de cercetare pentru exegeții în domeniu din secolul al XXI-lea.

În ceea ce privește publicarea unor variante în spațiul românesc, în secolul al XIX-lea, este necesar să menționăm că în afară de Alecsandri, o variantă în proză din tipul Trisfetitele a fost publicată de Kogălniceanu (1842), o alta de Cezar Bolliac, cu titlul *Meșterul Manole*, dar nu ca text popular, ci ca o creație individuală, proprie (din această versiune lipsește localizarea, aspect care l-a determinat pe Ion Taloș să o apropie de variantele din sudul Transilvaniei), o altă variantă a apărut în volumul *Poezii populare române* (1885), adunate de G. Dem. Teodorescu. Însă, cea care avea să marcheze în mod hotărâtor „destinul estetic” al baladei este varianta din volumele lui Alecsandri.

3. Motivul mitic al jertfei

Desigur, Alecsandri și nici un alt scriitor al veacului al XIX-lea nu aveau cum să intuiască destinul excepțional pe care balada Mănăstirii Argeșului îl va avea în cultura noastră și numărul impresionant (peste 300) de creații dramatice, epice sau lirice în care este valorificat mitul creației prin jertfire. Originile acestui mit trebuie căutate în timpuri foarte îndepărtate, în orizontul copilăriei umanității. Așa cum consideră Mircea Eliade, e posibil ca la bază să se afle mitul cosmogonic, „modelul tuturor miturilor și

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ *Ibidem*, pp. 390-391.

riturilor legate de ideea de «a face», de o «operă», de o «creație».” Motivul mitic al „facerii”, al construcției ridicate prin sacrificiu este întâlnit în Oceania, Indonezia, Africa, la multe dintre popoarele europene, deci într-un spațiu geografic foarte extins. Cosmosul a apărut ca urmare a jertfei unui zeu, a unui Uriaș primordial. La fel, prin sacrificiu, au apărut rasele omenești și plantele. Riturile de construcție din spațiul european își au izvorul spiritual în acest orizont mitic, întrucât, așa cum lumea a apărut prin sacrificiul primordial al unei zeități, orice construcție necesită jertfirea unei ființe. La început jertfa era o ființă omenească, apoi treptat ea a fost înlocuită cu un animal, cu o pasăre sau chiar cu umbra captată prin practicarea anumitor ritualuri. Un „vânzător de umbre” măsura umbra oamenilor pe furie și o vindea zidarilor pentru a o îngropa la temelia viitoarei construcții. Se credea că umbra ar fi o parte a ființei omului, o proiecție a sufletului său, după cum remarcă James Frazer în *Creanga de aur*: „Dacă umbra sa este călcată în picioare, lovită sau străpunsă, omul va simți rana ca și când ar fi suferit-o propriul corp, și dacă este despărțită de el în întregime (fapt pe care îl crede posibil), va muri.”³⁴¹ Îngroparea umbrei echivala cu îngroparea sufletului omului care în mai puțin de 40 de zile murea și devenea spirit protector al construcției.

Prin reiterarea actului ritualic se prelungește cosmogonia. Mai mult, orice clădire (casă, palat, templu sau cetate) era o imagine a universului, un „centru al lumii”. În spațiul sud-est european această viziune capătă o dimensiune de natură sacră, pentru că „până foarte de curând, lumea era conștientă în aria balcano-danubiană că o biserică sau o mănăstire reprezentau la fel de bine Cosmosul, ca și Ierusalimul ceresc sau Paradisul: avea loc, în acest caz, o conștientizare a simbolismului arhitectonic și iconografic prezent în construcțiile sacre, și această conștientizare se opera atât pe calea experienței religioase (liturghie), cât și pe calea culturii tradiționale (teologie).”³⁴²

În spațiul european sunt numeroase legende cu privire la jertfele umane necesare construirii cetăților, podurilor, castelelor și orașelor. În Germania și în Franța a circulat multă vreme o legendă despre un pod făcut de diavol într-o noapte, în schimbul primului suflet care avea să treacă în următoarele zi peste el. Și la temelia Palatului Regal din Madrid fantezia populară a așezat o victimă omenească. Povestea mitului jertfei pentru creație se țese la greci în jurul ridicării podului Arta din Epir, al turnului din Cettinge (Muntenegru) la sârbi, al cetăților Deva și Rozafat la maghiari și albanezi. Varianta sârbească a baladei populare despre zidirea cetății Scutari, cunoscută în aria sud-est europeană, mai ales după publicarea ei de către Vuk Karadžić, are la bază, asemenea baladei românești a meșterului Manole, împlinirea actului creator prin sacrificiu maxim. De trei ani, craii-frați Vukašin, Goiko și Ugliesa lucrau cu trei sute de zidari la înălțarea cetății Scutari, pe malul Boianei. Însă o zână surpa noaptea ceea ce ei ridicau ziua. În al patrulea an, Vila (zâna) le-a poruncit să zidească în temelie doi frați gemeni, Stoian și Stoiana. Cel trimis să colinde lumea se întoarce după trei ani fără să-i fi găsit. Atunci zâna le cere fraților să fie zidită în temelie soția aceluia care în următoarea zi va veni prima cu merinde pentru lucrători. Frații jură să păstreze taina, dar numai Goiko își respectă cuvântul dat și soția lui va fi imolată. În prim plan autorul anonim situează disperarea zbuciumul femeii sacrificate.

³⁴¹ James Frazer, *Creanga de aur*, vol. II, Editura Minerva, București, 1980, p. 118.

³⁴² Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Editura Humanitas, București, 1995, p. 60.

4. Structura operei. Motive și simboluri

Variantele românești (165 după statistica efectuată de Ion Taloș, grupate în douăsprezece tipuri), spre deosebire de cele balcanice (sârbești și bulgărești) aduc în centrul atenției conflictul interior al meșterului și tragismul destinului unei ființe omenești menite să zămislească frumusețe. Mitul sacrificiului creator, care și-a găsit substanța poetică, transfigurarea artistică în balada populară a Mănăstirii Argeșului, devenit în spațiul cultural românesc ceea ce G. Călinescu numește „mit estetic”, face parte din categoria miturilor definite de Blaga „trans-semnificative”. Chiar dacă se amintește de Negru-Vodă (Neagu-Vodă în unele variante, fiind vorba fie de domnitorul Radu I Basarab, fie de Neagoe Basarab – amănunt care nu prezintă importanță în analiza valorii artistice a textului), balada suprimă timpul istoric, profan și ne introduce în prezentul etern, coordonată temporală unică a oricărui mit, în timpul sacru sau în ceea ce Mircea Eliade numește „un *illud tempore*, adică în timp auroral, dincolo de istorie.”³⁴³

Și spațiul, „Pe Argeș în gios/ Pe un mal frumos”, este unul al tainei, un spațiu sacru al mitului. Aici, pe „Un zid părăsit/ Și neisprăvit”, meșterii trebuie să înalțe „Monastire naltă/ Cum n-a mai fost altă.” Locul ales de domnitor pare a fi dominat de duhuri nefaste. Alegerea nu este însă întâmplătoare. Zidurile limitează spațiul, închid o lume. Faptul că ele sunt „neisprăvite” sugerează pătrunderea unor influențe de origine inferioară, existența unor elemente malefice, pe care le anunță chiar prezența și lătratul câinilor. În mitologie, aceștia sunt asociați cu moartea, cu lumea subterană, cu împărățiile nevăzute ale divinităților htoniene. Numai prin înălțarea unei biserici, duhurile necurate vor fi învinse, noua construcție lăsând calea liberă influenței cerești, comunicării între divinitate și om. Însăși biserica simbolizează Ierusalimul, împărăția celor aleși, un microcosmos. Deci, prin construirea ei, pe de o parte va fi satisfăcut orgoliul domnitorului care în epoca medievală era considerat un ales al lui Dumnezeu, iar pe de altă parte, Meșterul Manole își va împlini destinul său de artist.

Un alt aspect, de o deosebită semnificație îl constituie numărul meșterilor zidari: *nouă*, iar împreună cu Manole, care se detașează de aceștia, fiind simbolul creatorului genial, *zece*. În lucrarea intitulată *Basmele române*, Lazăr Șăineanu explică valoarea magică a numerelor din folclor, precizând că ele joacă un rol important în mitologiile tuturor popoarelor romanice, slave și germanice, fiind multiplul lui trei, cifră care în sistemul pitagoreic era simbol al armoniei perfecte și care în literatura populară figurează la fiecare pas întrucât „persoanele, lucrurile și incidentele se prezintă continuu sub o formă triplă.”³⁴⁴

Considerăm că o mai mare atenție merită constatările lui Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, autorii *Dicționarului de simboluri*, care semnaleză prezența în mai multe culturi a aceleiași idei despre simbolistica numărului *nouă*, și anume: „nouă, fiind ultimul din seria de cifre, anunță deopotrivă un sfârșit și o reîncepere, adică o mutare pe alt plan. Aici se regăsește ideea de naștere nouă și de germinare, precum și cea de moarte.” Fără îndoială, acest număr imprimă începutului baladei noastre un caracter de ritual și exprimă o viziune asupra vieții. Prin activitatea lor constructivă, creativă, zidarii

³⁴³ Mircea Eliade, *Morfologia și funcția miturilor*, în „Secolul 20”, nr. 205-206, 1978, p. 21.

³⁴⁴ Lazăr Șăineanu, *Basmele române*, Editura Minerva, București, 1978, pp. 39-40.

participă la „ritmurile cosmice”, la înălțarea bisericii, acest „centru” simbolic al lumii românești.

Grupul zidarilor este întregit de Manole, al zecelea meșter. Numărul *zece* cunoaște o simbolistică interesantă, exprimând ideea de totalitate, de desăvârșire, viața și moartea deopotrivă, dar și un pronunțat dualism al ființei. Trebuie amintit și faptul că în credința populară românească, numerele pare, în general, nu sunt considerate faste, ci prevestitoare ale răului. De aceea, nu numai unele imagini de la începutul baladei (căutarea locului misterios, zidurile părăsite, prezența câinilor), ci și numărul simbolic *zece* anticipă finalul dramatic, final care ține, credem, de o metafizică a morții.

În Manole – artistul există aspirația de a depăși condiția umană. Numai lui i se transmite prin vis, punte de legătură între uman și divin, condiția de care depinde înălțarea construcției: imolarea unei ființe apropiate, dragi, soție sau soră a unuia dintre meșteri, care va veni prima cu merinde. Soluția salvatoare nu provine din exterior, de la o păsare măiastră (ca la greci) sau de la o zână (ca la sârbi), ci din adâncul conștiinței acelui care trebuie să sacrifice și să se autosacrifice pentru a răspunde imperativului creației.

Apare motivul jurământului, respectat doar de Manole, care se ridică la suprema conștiință a artistului. Încălcarea jurământului, jurământ care ar fi putut face posibilă unitatea sacră a reprezentanților aceleiași bresle, creează o ruptură, o „rupere de nivel”, cum ar numi-o Mircea Eliade și va precipita acțiunea într-un singur sens, și anume acela al zidirii de vii a soției lui Manole, căreia însă nu i se destăinuie taina jurământului. Ana (în varianta Alecsandri) sau Caplea (în varianta G. Dem. Teodorescu) este predestinată a însufleți biserica prin transferul de substanțialitate, cu atât mai mult cu cât ea, învingând obstacolele ivite în cale la rugămintea adresată de Manole divinității (ploaia, vântul și chiar Scorpia în varianta T. Pamfile), depășește o primă treaptă a inițierii. Deși autorul anonim surprinde în imagini vizuale și auditive de un deosebit lirism suferința femeii sacrificate, accentul nu îl pune aici, așa cum se întâmplă în variantele sud-dunărene, ci pe dramatismul interior al creatorului-Manole, care se va dovedi mai puternic decât omul-Manole. Lupta interioară, conflictul între cele două euri pe de o parte, între eul creator și destinul implacabil al omului pe de altă parte, se accentuează în momentul când Manole își urcă soția pe schele pentru a fi zidită. De aici înainte dramatismul este într-un continuu crescendo până la finalul textului. În acest sens, în varianta Alecsandri remarcăm un aspect pe care-l considerăm semnificativ. Dedublarea eului e sugerată prin folosirea a două nume proprii: Manole (Manoli) și Manea. Al doilea, care ar putea fi un hipocoristic, sugerează detașarea artistului, ruperea lui de universul ontologic în care s-a integrat până atunci. Considerăm că nu necesitățile prozodice (ritm, măsura versurilor) l-au determinat pe poetul popular să recurgă la folosirea substantivului propriu Manea, ci intenția de a reliefa că meșterul din baladă este simbolul condiției artistului, condiție care impune depășirea limitei umanului întru propria-i deificare. În această ipostază el apare în viziunea poetului din popor, în timp ce pentru Ana rămâne până la sfârșit Manole, soțul iubit, singurul pentru care ea a acceptat „gluma” de a fi zidită.

O dată ritualul săvârșit, creația se înalță și își asigură veșnicia. Mănăstirea devine un microcosmos, o imagine a lumii sacre și se individualizează prin frumusețe. Ambității zidarilor care declară că oricând pot construi „Altă monastire/ Pentru

pomenire./ Mult mai luminoasă/ Și mult mai frumoasă!” i se opun dorința voievodului de a fi ctitorul unei opere unice, „Cum n-a mai fost altă” și egoismul lui ca nimic altceva să nu o egaleze sau să o depășească. De aceea, meșterii, individualiști, lipsiți de comprehensiune în fața suferinței umane, sunt pedepsiți. Totuși, în arta lor ei au devenit inițiați și nu trebuie să divulge secretele meseriei. Ca atare, din porunca domnitorului schelele (scările) sunt ridicate, iar zidarii sortiți pieirii. O cu totul altă explicație comportă moartea meșterului celui mare, Manole. Distrugerea schelelor creează o ruptură de nivel „care face posibilă trecerea de la un mod de existență la altul”: de la cel profan la cel sacru, de la cel uman la cel cât mai aproape de divin, de ideatic. O sugestie de o remarcabilă pătrundere, cu privire la simbolul scării ne-o oferă Mircea Eliade: „În simbolismul scării sunt implicate ideea sanctificării, a morții, a dragostei și a eliberării, fiecare dintre ele reprezentând într-adevăr abolirea condiției umane, profane, deci o rupere de nivel ontologic: prin dragoste, moarte, sfințenie, prin cunoaștere metafizică, omul trece, cum spune *Bṛihadāraṇyaka – Upaniṣad*, de la «ireal la realitate».”³⁴⁵ E vorba de realitatea ultimă la care ființa umană tinde și la care ajunge după ce și-a depășit condiția și a redobândit-o pe cea divină de dinaintea „aruncării” sale în existență.

Creația strălucește și împlinește destinul uman. Manole-artistul se poate elibera acum de limitele ființei omenești pentru a dobândi libertatea și armonia interioară. De aici necesitatea zborului care ne amintește de Icar. Zborul frânt nu exprimă aici dizolvarea omului în neant, ci ființarea lui, căci „unde cădea/ Ce se mai făcea!/ O fântână lină,/ Cu apă puțină,/ Cu apă sărată,/ Cu lacrimi udată!”

În efluviile dramatismului, „fântâna lină” aduce liniștea, sugerând purificarea și regenerarea. Moartea meșterului este violentă, deci creatoare ca și a soției jertfite. Opera și-a asigurat permanența în timp, probând că destinul artistului este dramatic sau tragic, pentru că nimic nu poate dura fără sacrificiu. Cu pertinentă, D. Caracostea opina că „Nu mistica morții și nici dăinuirea superstiției, ci sentimentul creativității, cu tot tragicul lui, este axa în jurul căreia s-a cristalizat funcțional expresia românească.”³⁴⁶

Balada Mănăstirii Argeșului, care a înveșmântat poetic străvechiul mit al zidirii oamenilor de vii, a inspirat numeroși poeți și dramaturgi români, care i-au dat interpretări dintre cele mai felurite. Din prima jumătate a veacului al XIX-lea și până în zilele noastre, literatura română înregistrează o producție poetică bogată inspirată de „mitul estetic”. Prima creație de acest fel este *Meșterul Manole* (1847) de Cezar Bolliac, o transpunere fidelă a episoadelor simbolice ale baladei. Pentru perioada 1944-1964, V. Fanache realizează o înregistrare, însă incompletă a creațiilor lirice care revalorifică mitul „Meșterului”. Dintre aceste amintim: *Lumina jurământului* de Constantin Abăluță, *Să ți-o sărut, Aleluia!*, *Dacica* de Tudor Arghezi, *Îndepărtata dragoste* de Cezar Baltag, *Sus, pe schele* de Maria Banuș, *Cântec dintr-o fereastră*, *Elegie despre stele*, *Manole, Manole* de Ana Blandiana, *Versuri pentru zidari* de Șt. Aug. Doinaș, *Eu, meșterul Manole* de Darie Magheru, *Pe Argeș în jos* de Darie Novăceanu, *Meșterul* de Nicolae Labiș, *Femeile privesc schelăriile noilor case* de A.E. Baconsky, *Fântâna*, *Minuni fără jertfă* de Gh. Tomozei, *Oraș în creștere* de Nichita

³⁴⁵ Mircea Eliade, *Imagini și simboluri*, Editura Humanitas, București, 1994, p. 63.

³⁴⁶ D. Caracostea, *Poezia tradițională română*, vol. II, București, 1969, p. 190.

Stănescu.

Din balada populară mulți poeți au reținut doar un singur episod asupra căruia și-au îndreptat meditația lirică, iar alții au apelat numai la simboluri (Manole, Ana, creația) pe care le-au introdus într-o scriitură lirică autonomă, detașată de textul arhetipal. Cele mai izbutite opere lirice care prelucrează motivul la o înaltă cotă estetică, atribuindu-i valențe metafizice, sunt poeziile argheziene *Aleluia!* [1940] și *Dacica* (din volumul *Hore*, 1939).

Bibliografie:

- Bădescu, Horia – *Meșterul Manole sau imanența tragicului*, Editura Cartea Românească, București, 1986.
- Blaga, Lucian – *Spațiul mioritic*, în *Opere*, vol. 9, *Trilogia culturii*, Editura Minerva, București, 1985.
- Caraman, Petru – *Studii de folclor*, vol. I, Editura Minerva, București, 1987.
- Caracostea, D. – *Poezia tradițională română*, vol. II, Editura pentru Literatură, București, 1969.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain – *Dicționar de simboluri*, vol. 1-3, Editura Artemis, București, 1994, 1995.
- Eliade, Mircea – *Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie*, Editura Junimea, Iași, 1992.
- Ruxăndoiu, Pavel – *Folclorul literar în contextul culturii populare românești*, Editura „Grai și Suflet – Cultura Națională”, București, 2001.
- Taloș, Ion – *Meșterul Manole. Contribuție la studiul unei teme de folclor european*, Editura Minerva, București, 1973.

TEME PROPUSE ÎN VEDEREA PREGĂTIRII PENTRU EXAMEN

1. În **Trilogia culturii**, Lucian Blaga opinează că miturile pot fi grupate în două categorii: „mituri semnificative” (care „revelează, cel puțin prin intenția lor, semnificații care pot avea și un echivalent logic”) și „mituri trans-semnificative” (care „încearcă să reveleze ceva fără echivalent logic”). Pornind de la această afirmație și folosind ca suport științific studiul lui Mircea Eliade, **Comentarii la Legenda Meșterului Manole (vol. Meșterul Manole)**, argumentați într-un eseu de 2-3 pagini că mitul sacrificiului pentru creație este un „mit trans-semnificativ”.

2. Reliefați într-un eseu de 2-3 pagini condiția dramatică a creatorului, interpretând elementele simbolice din structura epică a baladei (nouă, zece, visul, câinii, mănăstirea, zborul, schelele, fântâna).

XI. PROZA POPULARĂ

1. Actul povestitului

Categoria folclorică cea mai importantă și cea mai amplă, întâlnită în studiile de specialitate sub denumirea de *proză populară*, cuprinde basmul, legenda, snoava și povestirea. Această categorie variată conține elemente de unitate, determinate de trăsăturile discursului narativ și de consecințele acestora asupra actului de creație, de interpretare, de circulație și de conservare a speciilor folclorice în memoria colectivității.

De asemenea, se poate vorbi în cadrul acestei categorii atât de interferențele tematice și imagistice între specii, de exemplu între basmul fantastic și legendă sau între legendă și snoavă, cât și de tendința unor specii de a se transforma, adaptându-se la structura și la funcția altor specii, cum este, de exemplu, basmul despre animale care, treptat, a evoluat către snoavă și legendă.

La toate popoarele lumii, proza populară se leagă de obiceiul străvechi al povestitului. Informațiile despre acesta sunt relativ reduse, deoarece, în general, specialiștii au manifestat interes față de conținutul textului, fără a mai acorda importanță contextului: împrejurările în care se povestea, rolul pe care l-a avut acest obicei, atitudinea naratorului, reacțiile receptorilor etc.

Dincolo de acest aspect trebuie precizat că din timpuri foarte îndepărtate și, probabil, până în primele 3-4 decenii ale secolului al XX-lea, povestitul a constituit un fenomen cultural cu o puternică tradiție.

Folcloristul Ovidiu Bîrlea afirmă că „în Europa au mai putut fi surprinse urme cultice ale povestitului basmelor doar la noi, apoi sporadic spre nord, la ucrainenii carpatici, letoni, estoni și finlandezi, iar în apus numai la irlandezi, deci în forme insulare care apar ca fragmente din întinsa arie de odinioară. Împrejurarea că resturile cultice ce au mai dăinuit în aceste insule relevă tot atâtea aspecte felurite, unele chiar contradictorii, confirmă și pe această cale complexitatea ancestrală a fenomenului.”³⁴⁷

Actul povestitului s-a practicat în toate mediile sociale, atât la curte, în saloanele aristocraților, cât și în rândul maselor populare, fiind o principală formă de distracție, un mod de a evada din universul cotidian. Povestitul nu se adresa exclusiv copiilor, ci și oamenilor maturi, de fapt, mai ales acestora, pentru că ei puteau pătrunde semnificațiile creațiilor și le puteau transmite mai departe.

Obiceiul era practicat îndeosebi la sate, însă nu lipsea nici din mediul urban. Ocaziile în care se povestea erau diverse: la șezători, duminica, în timpul anumitor munci și în momente de răgaz, pe uliță, toamna la curățatul porumbului, după terminatul muncii etc. Se povestea la stână, când se adunau mai mulți ciobani, la moară, în cabanele lucrătorilor forestieri, în spital, la armată. Nu oricine nara un basm, o poveste, o snoavă sau o legendă, ci aceia care aveau „darul de a povesti”, căci „ca modalitate de actualizare a unor valori folclorice, povestitul constă în retransmiterea unor mesaje constituite ca structură și cod (repertoriu de semne), orientate însă, prin adaptare, spre exigențele și receptivitatea unui grup de ascultători (destinatarul actului de comunicare). Aceasta presupune, din partea povestitorului, în primul rând o bună memorie, pentru că el trebuie să stăpânească un repertoriu suficient de teme, motive,

³⁴⁷ Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, vol. I, Editura Minerva, București, 1981, pp. 139-140.

imagini, expresii etc., necesare realizării discursului narativ, iar în al doilea rând talent interpretativ și putere creatoare. Povestitorul nu reproduce niciodată un basm identic cu o actualizare anterioară, ci îl reconstituie pornind de la tipare structurale și elemente de cod tradiționale, în forme dominate de personalitatea lui și condiționate, în egală măsură, de receptivitatea ascultătorilor.”³⁴⁸

Menționăm că povestitorii nu erau „specialiști”, profesioniști, precum, de exemplu, lăutarii, ci țărani, muncitori care, datorită talentului lor, deveneau cunoscuți în mediile în care trăiau. Personalitatea fiecărui narator influența organizarea discursului narativ actualizat și îi conferea o notă specifică, de originalitate. Unii dintre povestitori, deosebit de talentați, prelucrau într-o manieră proprie, originală structura faptului folcloric tradițional și o adaptau necesităților momentului. Au existat, însă, și „povestitori pasivi”, care doar reproduceau ceea ce memoraseră, sau „povestitori ocazionali”, al căror repertoriu era redus și, ca atare, narau doar în anumite momente.

În urma cercetărilor efectuate, folcloriștii au constatat că la naratorii populari a existat tendința specializării pe anumite specii, unii preferând basmele (în special cele fantastice), iar alții povestirile sau snoavele. De asemenea, diferențele de vârstă și cele de sex erau semnificative, „implicând particularități de stil și realizare la nivelul narațiunii actualizate.”³⁴⁹

Un rol important în actul povestitului îl deținea și relația dintre narator și ascultător/receptor, întrucât primul, cunoscând grupul de auditori, își adapta stilul de interpretare exigențelor acestuia. Astfel, „relativa statornicie” a relației povestitor – receptor, care, treptat, se forma, „contribuia, în mare măsură, la stabilizarea repertoriului tematic, la selectarea mijloacelor de realizare, iar în cazul povestitorilor inventivi, la asimilarea elementelor novatoare și integrarea lor în tradiție.”³⁵⁰

Referitor la rolul, la funcțiile povestitului, trebuie spus că cea mai cunoscută și cea mai răspândită în spațiu este funcția magică apotropaică. Actul povestitului era, în vremurile de demult, legat de credințe superstițioase. De exemplu, o credință spune că dacă un cioban spunea în fiecare seară o poveste „de când se mârlesc oile până față întâiul miel – deci cam 100 de narațiuni –”,³⁵¹ atunci unul dintre miei va fi năzdrăvan și va relata tot ceea ce se va întâmpla cu el. Potrivit altei credințe, când se aflau la munte, ciobanii trebuiau să spună în fiecare seară trei povești și apoi să facă o horă în jurul stâniei, considerându-se că astfel spațiul respectiv va fi protejat și nu vor pătrunde duhurile rele. Aceeași funcție, propitiatorie, se atribuie povestitului pentru protecția locuinței. Elena Niculiță-Voronca notează o credință populară culeasă la sfârșitul secolului al XIX-lea, potrivit căreia „cu o poveste bine spusă și frumos încheiată se înconjoară casa de trei ori, ca o pavăză, de nu poate nici un rău străbate.”

De asemenea, povestitului i se atribuia și o funcție terapeutică incontestabilă. Un exemplu consemnat de A. A. Popov prezintă credințele șamaniste ale dolganilor din Siberia: „În timpul epidemiilor se spuneau povești înfățișând viața fericită a eroilor. Demonul bolii, apropiindu-se de «cumele» în care se spuneau asemenea povești și fiind

³⁴⁸ Pavel Ruxăndoiu, *Folclorul literar în contextul culturii populare românești*, Editura „Grai și Suflet – Cultura Națională”, București, pp. 401-402.

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 403.

³⁵¹ Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 140.

înșelat de imaginile lor, își zicea: ce fel de oameni sunt aceia care continuă să trăiască bine, deși eu trimit asupra lor boli? Se vede treaba că nu e nimic de făcut aici – și se îndepărta. Înainte de a începe tratamentul unui bolnav, șamanul trebuia să afle cauza bolii. Pentru aceasta era necesar să-l vadă pe demonul bolii și să afle ce trebuie să întreprindă împotriva lui. Unii demoni erau însă foarte recalcitranți și nu se lăsau văzuți de șaman; prin urmare, acesta nu putea începe tratamentul. În asemenea cazuri, după încercări zadarnice, șamanul se adresa unui povestitor de basme. Seara, șamanul se ducea la bolnav și se ascundea în preajma lui. Mai târziu, venea și povestitorul, care începea să spună un basm despre lupta unor eroi pozitivi cu duhurile rele, eroii învingându-i pe acești demoni. Demonul bolii, auzind acestea, lua imaginile basmului drept realitate. Făcându-i-se milă de confrății lui învinși și dorind să-i ajute, el ieșea din bolnav și, astfel, putea fi văzut de șaman.”³⁵²

Reiese de aici că însuși povestitorul de basme era considerat un „specialist” în domeniul medicinei magice, intervenția lui fiind văzută ca deosebit de benefică, de eficace.

În societatea modernă, recitării basmului i se recunoaște o „funcție psihoigienică”. În acest sens, psihanalistul american Bruno Bettelheim, fondator al școlii ortogenetice din Chicago, autor al unor lucrări despre copiii suferinzi de autism, consideră basmul drept cel mai bun mijloc de socializare a înconștientului. El își exprima cu trei decenii în urmă convingerea că anxietatea copiilor nu poate fi vindecată fără ajutorul basmului.

De asemenea, povestitul are funcție socială și etică, nemărturisită, dar care „implică diferențiat în însăși structura și conținutul diferitelor specii ale narațiunii orale, e mult mai complexă, și numai așa se explică prețuirea de care aceste narațiuni și interpretii lor se bucurau în mediile populare.”³⁵³

În afara funcțiilor menționate ale povestitului, în cazul basmului pot fi menționate funcția cognitivă (în cazul legendei) și funcția educativă (în cazul snoavei).

În zilele noastre, nemaexistând împrejurările specifice pentru povestit, decât în foarte puține situații, acesta se practică în familie, unde bunicii și părinții spun copiilor povești, basme, pentru a-i adormi mai ușor. Aceasta se întâmplă cu precădere în mediul urban. În secolul trecut, când basmele, care altădată erau spuse în special pentru cei maturi, au decăzut în atenția acestora, nemaicorespunzând gustului și mentalității lor, „s-a ivit nevoia de a-l cultiva doar pe seama copiilor. Prin aceasta, el și-a restrâns proporțiile, devenind apanajul unui matur din familie, sursa de alimentare a repertoriului fiind cu precădere colecția de basme tipărită, mai ales cele cu profil infantil. Aceasta este faza decadentă a fenomenului, cu vechime multimilenară, se înțelege firească și inevitabilă pe măsură ce mentalitatea populară a evoluat simțitor sub influența culturii de tip clasic.”³⁵⁴

³⁵² Apud Val Cordon, *Timpul în răspăr. Încercare asupra anamnezei în basm*, Editura Saeculum I.O., București, 2005, p. 165.

³⁵³ Pavel Ruxăndoiu, *op. cit.*, p. 404.

³⁵⁴ Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 146.

2. Basmul

A. Definiere. Clasificare

În proza populară, fără îndoială, specia literară cea mai bogată o reprezintă basmul. Nu se poate discuta despre basm fără o clarificare, absolut necesară, a noțiunii de basm și a noțiunii de poveste, aceasta deoarece multă vreme cei doi termeni au fost considerați sinonimi. O primă lămurire o aducea în secolul al XIX-lea Bogdan Petriceicu Hasdeu, care, vorbind despre folclorul românesc și cel european făcea distincție între basm și poveste, în funcție de care delimita și alte categorii. În opinia sa, povestea este „orice fel de narațiune, fie legendă, fie snoavă, fie anecdotă... în care nu se întâmplă nimic miraculos sau supranatural”, în timp ce în basm „supranaturalul constituie un element esențial”. Hasdeu considera că unicul derivat al basmului ar fi „deceul” care e, de fapt, tot un basm „menit a da soluționarea unei probleme.”³⁵⁵

Un alt cunoscut folclorist, Lazăr Șăineanu, în studiul *Basmele române în comparațiune cu legendele clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice* (1895), propune o delimitare a speciilor epicii populare, care însă nu este convingătoare datorită inconsecvenței terminologice, pentru că discută despre termenii **basm**, **legendă**, **snoavă**, dar face clasificarea **poveștilor mitico-fantastice**, **etico-mitice**, **religioase** și **glumețe**, atribuind termenului basm o mai mică sferă decât celui de poveste. Astfel, „basmele române” sunt grupate în cele patru „secțiuni” (enumerate anterior) care la rândul lor includ următoarele cicluri:

A. Poveștile mitico-fantastice:

- I. Ciclul părăsirilor sau om-animal
(Tipul Amor și Psyche, Melusina, Neraida)
- II. Ciclul femeie-plantă
(Tipul Daphne, Cele 3 năramze)
- III. Ciclul interzicerilor
(Tipul Locurilor oprite, al Camerei oprite)
- IV. Ciclul juruințelor
(Tipul Iephta, al Zânelor promise)
- V. Ciclul metamorfozelor
(Tipul Iason, Copiii de aur)
- VI. Ciclul descinderilor infernale
(Tipul Teseu, Hesperidele și al Deceurilor)
- VII. Ciclul ascensiunilor aeriene
(Tipul Arborele ceresc, Animale-cumnați)
- VIII. Ciclul expunerilor
(Tipul Andromeda, Danae)
- IX. Ciclul isprăvilor eroice
(Tipul Apă vie și apă moartă, Ileana Cosânzeana)
- X. Ciclul fecioarei războinice

³⁵⁵ Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae*, Editura Minerva, București, 1970, pp. 342-343.

B. Poveștile etico-mitologice (psihologice):

- I. Ciclul celor trei frați
(Tipul Fraților perfizi și al Tovarășilor năzdrăvani)
- II. Ciclul celor doi frați
(Tipul Dioscurilor și Tipul Cei doi frați de cruce)
- III. Ciclul animalelor recunoscătoare
- IV. Ciclul femeii perfide
(Tipul Scylla, Dalila)
- V. Ciclul incestului
(Tipul Peau-d'Ane, Tipul Fetei cu mâinile tăiate)
- VI. Ciclul mamei vitrege
(Tipul Holle, Cenușăreasa, Phryxos, Rodia)
- VII. Ciclul peșterilor
(Tipul Edip, Enomaos)
- VIII. Ciclul fatalității
(Tipul Moira, Nemesis)
- IX. Ciclul uriașilor și piticilor
- X. Ciclul omului viteaz
(Tipul Orion, Hercule – Păcală)

C. Povești religioase (legende):

- I. Dumnezeu
(Tipul Dorințelor, al Talismanelor)
- II. Necuratul
- III. Moartea
(Moartea ca cumătră, Călătoria Morții)

D. Povești glumețe (snoave)

- I. Ciclul fetei istețe
 - II. Ciclul lui Păcală
- În această categorie, Lazăr Șăineanu adaugă „Fabula animală”.

În urmă cu trei decenii, un alt exeget, I. C. Chițimia, a realizat o clarificare a celor două noțiuni în discuție, pe care o considerăm valabilă și astăzi. În lucrarea *Folclorul românesc în perspectivă comparată* (1971), I. C. Chițimia opinează că **basmul** este o poveste fantastică, neadevărată, cu o structură tipică, în timp ce **povestea** este o narațiune cu caracter realist, elementele fantastice nefiind dominante. În afara acestor două specii el distinge în cadrul epicii populare **legenda** ca o creație cu scop didactic, **fabula** ca narațiune alegorică și **snoava** ca scurtă narațiune cu scop satiric.

O altă definire, bazată pe un bogat repertoriu de narațiuni populare, a fost propusă de Ovidiu Bîrlea, în *Antologie de proză populară epică* (vol. I-II, 1966). Folcloristul face distincție între speciile epicii orale în funcție de atitudinea manifestată de narator și de receptor, față de conținutul textului. Astfel, **legenda** este o narațiune cu caracter didactic, **povestirea** o relatare a faptelor din contemporaneitate, **snoava** este înrudită cu basmul despre animale, iar **basmul propriu-zis**, cea mai complexă specie,

cuprinde basmul fantastic și basmul nuvelistic.

Termenul „basm” provine din slava veche, de la „basni” care însemna „născocire”, „scornire”, „minciună”, „inventie”, în dicționarele de teorie a literaturii fiind definit ca „specie a epicii populare și culte, de obicei în proză, în care personaje imaginare traversează întâmplări fantastice, forțele Binelui învingându-le pe cele ale Răului.”³⁵⁶

Definițiile numeroase formulate până în prezent reliefează valoarea, receptarea și larga răspândire în spațiu și în timp. De exemplu, G. Călinescu îl consideră „un gen vast, depășind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, știință, observație, morală etc. Caracteristica lui este că eroii nu sunt numai oamenii ci și anume ființe himerice, animale. Și fabulele vorbesc de animale, dar acestea sunt simple măști pentru felurite tipuri de indivizi. Ființele neomenești din basm au psihologia și sociologia lor misterioasă. Ele comunică cu omul dar nu sunt oameni. Când dintr-o narațiune lipsesc acești eroi himerici, n-avem de-a face cu un basm.”³⁵⁷

Din punctul de vedere al lui Ovidiu Bîrlea care caută o delimitare a „diferenței specifice” comparativ cu celelalte specii ale epicului popular „basmul poate fi definit ca o narațiune pluriepisodică, al cărei protagonist este omul (de obicei adolescent), ajutat de animale sau obiecte cu însușiri miraculoase, care izbutește în cele din urmă să fie răsplătit în chip maxim, acțiunea fiind verosimilă pentru o mentalitate de tip arhaic.”³⁵⁸

În mod deosebit atenția specialiștilor s-a îndreptat către basmul fantastic, acesta caracterizându-se prin forme stabile, spre deosebire de basmul despre animale, care, în timp, și-a schimbat statutul funcțional și semnificațiile. Existența unor elemente de cultură primitivă, arhaică, în substanța lui nu înseamnă neapărat că el s-a constituit într-o asemenea cultură. Probabil că basmul a apărut o dată cu ființa umană, din necesitatea pe care ea a simțit-o de a-și imagina o altfel de lume decât cea în care trăia, o lume în care totul devine posibil.

Deși este cunoscut încă din antichitate ca specie literară folclorică, basmul a circulat, asemenea tuturor creațiilor populare, pe cale orală, intrând în atenția cititorilor abia la începutul veacului al XIX-lea, o dată cu publicarea, în 1812, a primei colecții de basme de către frații Grimm. În spațiul românesc, primele basme au fost publicate în 1860 de E. B. Stănescu-Arădanul (*Povești culese și corese*, Timișoara). Precizăm că, în scris, câteva basme românești au fost consemnate la sfârșitul secolului al XVIII-lea.

B. Teorii asupra genezei basmului

Întâlnim basme în toate zonele lumii, în folclorul tuturor popoarelor, din timpuri imemorabile, fără a cunoaște însă, originea lor. Asupra genezei au fost formulate în ultimele două secole mai multe teorii (mitologică, onirică, ritualistă, antropologică etc.), dar niciuna pe deplin credibilă și care să corespundă exigențelor cercetărilor moderne. Fără să facem o trecere în revistă a tuturor teoriilor existente, ne oprim asupra acelor pe care le considerăm relevante.

³⁵⁶ Irina Petraș, *Teoria literaturii. Dicționar-antologie de...*, Editura Didactică și Pedagogică R.A., București, 1996.

³⁵⁷ G. Călinescu, *Estetica basmului*, Editura pentru Literatură, București, 1963, p. 9.

³⁵⁸ Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 149.

1. Teoria mitologică

Frații Grimm erau de părere că basmele sunt „resturi”, „relicve” mitologice, ecouri ale unor mituri străvechi, care s-au impus în cultura popoarelor. Basmele s-au ivit datorită capacității ființei umane de a fantaza, de a poetiza, având un fond mitic comun, și anume cel indo-european, de unde s-au transmis și apoi s-au adaptat la forma proprie a fiecărui popor.

Frații Arthur și Albert Schott, culegători ai „basmelor valahe”, au fost printre primii adepți ai teoriei fraților Grimm, popularizând ideea indo-europeană a originii basmelor: „După o lege de care ascultă toată lumea vie, orice diversitate ia naștere din tot ceea ce este simplu și mic. Drept exemplu poate sluji limba. Încă de pe acum s-a dovedit că o sumedenie de limbi din Irlanda și până în insulele din Oceanul Pacific au o rădăcină comună și că deci popoarele care le vorbesc sunt înrudite; se poate chiar spera că știința va izbuti să facă dovada a ceea ce Biblia afirmă cu credință și înțelepciune, anume că toți oamenii se trag din câteva seminții. Cine ar trăi secole de-a rândul ar putea vedea răsărind dintr-o singură ghindă o pădure de stejari fremătătoare; cine ar fi traversat în chip conștient milenii ar fi putut să-și dea seama de felul în care de la începuturile pline de o simplitate copilărească s-a ajuns la pădurea de limbi care acoperă pământul. Nici în cazul basmelor nu e nimic altceva. Neînsemnate și palide au fost cu siguranță miturile primilor oameni; dar, deoarece sensul lor interior, înrudit fiind cu spiritul și sufletul neamului nostru și acționând binefăcător asupra lui, a ascultat glasurile insondabile ale creației, ele nu au dispărut, ci, cu o forță vitală indestructibilă, s-au dezvoltat în forme veșnic noi. Așa se explică de ce atâtea basme, care azi par complet diferite ca formă, la o examinare mai atentă își vădesc nucleul comun; de ce serii întregi de narațiuni cu înfățișare originală sunt reductibile la câteva mituri extrem de simple. (...) Este dreptul frumos al poeziei de a ne înălța cu ajutorul imaginilor ei de vis deasupra chinurilor existenței: aici, omul a pândit cândva oglinda fermecată care, în ciuda simplității ei, slujește grațioasei prietene să producă belșug de miracole. Eterna reîntoarcere, în sute de variații, a acelei idei trebuie să ne surprindă cu atât mai puțin cu cât povestitorii diferitelor popoare și seminții nu au știut unii de alții. Doar pentru noi, cei care întindem pe o masă, în fața noastră, comorile dintr-o sută de țări și din toate timpurile, acea repetare ar putea fi obositoare, dacă nu s-ar înveșmânta de fiecare dată în altă haină.”³⁵⁹

Teoria mitologică este susținută la noi și de Atanasie M. Marienescu, din al cărui punct de vedere Făt-Frumos este soarele, descendent al lui Apollo și Phoebus, iar Ileana Cosânzeana, eroina basmelor românești, simbolizează natura frumoasă a dimineții sau natura binecuvântată a primăverii. Astfel, biruința lui Făt-Frumos și eliberarea fetei de împărat, răpite de zmeu, sugerează triumful soarelui asupra iernii.

Tot de la ideile fraților Grimm pornește în formularea teoriei sale și Max Müller, pentru care formele miturilor sugerează principiul luminii, soarele și aurora deținând un rol major. El susține că mitologia ar fi o eroare, o „boală a limbii”, reducând totul la câteva „locuțiuni lingvistice”.

³⁵⁹ Arthur și Albert Schott, *Basme valahe, cu o introducere despre poporul valah și o anexă destinată explicației basmelor*, Editura Polirom, Iași, 2003, pp. 320-321.

Pentru A. Kuhn, adept al teoriei mitico-meteorologice, eroina basmelor este o metamorfoză nocturnă a aurorei, împăratul este cerul care se întinde peste tot, fetele de împărat sunt aurora dimineții sau a serii, „divinități crepusculare” etc.

În general, susținătorii teoriei mitologice a basmelor au văzut în actanți și în faptele lor simboluri ale fenomenelor naturii, îndeosebi „somnul” acesteia în timpul iernii și renașterea ei primăvara.

2. Teoria migrațiunii (difuzionistă)

Promotorul teoriei difuzioniste este orientalistul german Theodor Benfey care susține că India este spațiul de geneză a basmelor, spațiu cunoscut prin bogata sa mitologie și tradiții culturale foarte vechi. Din India, în secolul al X-lea, o dată cu cărțile populare, basmele s-ar fi răspândit, prin migrațiune ajungând în Europa. Această concepție despre originea orientală a celei mai bogate specii folclorice a fost susținută și de Marcus Landau, Emmanuel Cosquin, Gaston Paris, J. Bédier ș.a.

Landau, fără a se mulțumi cu simple identificări, analizând o nuvelă a lui Boccaccio, *Federigo degli Alberighi*, observă asemănări dintre aceasta și o povestire din *Panchatantra*, unde un porumbel se lasă prins pentru a-i servi ca mâncare unui vânător.

Emmanuel Cosquin, pentru a explica și a proba originea povestirilor populare europene, face adesea trimiteri la credințele indiene, convins că ceea ce a favorizat apariția și răspândirea basmelor a fost credința puternică în metempsihoză, care ar fi specifică indienilor. Însă, susține el, după ce basmele au ajuns în Europa, ele au fost adaptate civilizației Occidentului, „născându-se basmul într-un cu totul alt mediu.”

Despre originea orientală și valoarea etică a basmelor, filologul francez Gaston Paris notează: „... Cât privește nenumăratele povești, aproape totdeauna plăcute, adesea grosolane, care au ca subiect femeii vulgare și perfide, nu s-au născut spontan în societatea evului mediu, ci ele purced din India. [...] Ceea ce este necesar spre a se înțelege inspirația unor asemenea povești se poate închipui că ele au fost compuse într-o țară unde femeile, private de libertate, instrucție și demnitate personală, au avut totdeauna vicii, al căror tablou, prea exagerat, n-a putut să treacă în Europa decât printr-o caricatură excesivă.”³⁶⁰

În România, teza originii orientale și a migrațiunii basmelor este susținută de Nicolae Iorga și Mozes Gaster. N. Iorga este de părere că proza populară a pătruns în Europa prin Bizanț, din Orientul asiatic, însă colportarea nu s-a făcut prin scris ci prin intermediul negustorilor care debarcau pe coasta Traciei, aducând cu ei „elemente de poezie epică în proză”. Chiar dacă această specie folclorică este dependentă de literatura antică sau de cea medievală, istoricul literaturii române opinează că semnificativă este adaptarea povestirilor, a basmelor la specificul local și, în acest sens, rolul major îi revine povestitorului anonim.

Mozes Gaster, pornind de la compararea câtorva basme din spațiul european și din cel oriental și susținând teoria lui Benfey, face următoarea apreciere: „Originea tuturor acelor transformațiuni o caută [Th.] Benfey (*Pantschatantra*, 1, 413) în luptele

³⁶⁰ Apud Gheorghe Vrabie, *Proza populară românească. Studiu stilistic*, Editura Albatros, București, 1986, p. 14.

și disputele pline de vrăjitorii și fermecări, dintre sfinții buddhistici și brahmanici, prin care unul se încerca a birui pe celălalt. Desigur, au căpătat ei o formă mai potrivită firii omenești în genere în cursul îndelungatei migrațiuni de la un popor la celălalt. Se înțelege că noi nu voim a deduce, de la singurul fapt pe care l-am tratat aici, modul de introducere la români și ce popor a jucat aici rolul intermediar. Voim numai, terminând, a ne exprima speranța că vom mai da de astfel de materii orientale prelucrate în România și întocmite prin popor pentru popor, mai cu seamă în ceea ce privește snoavele, basmele și gâcitorile, adevăratul odor al unui popor. Amintim numai, fără a trage vreo consecință, ipoteza lui Benfey că Europa datorește mult invaziunii mongolilor, care, desigur, îmbuibați de basmele orientale buddhiste, au fost cei mai puternici răspânditori [ai acestora] prin toată Europa.

O cercetare minuțioasă tocmai a literaturii noastre poporane în comparațiune cu cea rusească și cu cea a popoarelor din Peninsula Balcanică ne va da desigur deslușiri îndestulătoare asupra chestiunii dacă au avut mongolii influență și asupra românilor, căci numai prin Țara Românească le era drumul și pe dânsa o cutreierare prea adeseori.”³⁶¹

3. Teoria antropologică

Se opune teoriilor mitologică și orientală și a fost creată, în Anglia, de către Edward B. Tylor, iar apoi susținută de Andrew Lang, Hartland, Mannhardt ș.a. Acești cercetători susțin ideea poligeneziei basmului. Ei arată că basmele egiptene au o mai mare vechime decât cele indiene și, îndreptându-și atenția către mitologia greco-romană, observă că există numeroase asemănări între miturile homerice și basmele popoarelor europene. De asemenea, studiindu-se străvechi credințe și mituri ale popoarelor „primitive” din America, Australia și Africa s-a ajuns la concluzia că există un fond comun al basmelor diverselor popoare. Deosebirea constă în aceea că, în timp ce pentru „primitivi” sunt considerate adevăruri, pentru omul „civilizat” anumite elemente din basme sunt ireale, fantastice. Pornind de la aceste aspecte antropologii formulează teoria potrivit căreia în mituri, în basme există „supraviețuiri” (*survivals*) ale unor credințe foarte vechi despre lume și despre existență, care prin cultură au dispărut la popoarele moderne, civilizate, dar care s-au păstrat „vii” la popoarele primitive. Aceste elemente „vii” ne ajută să înțelegem credința în obiecte magice, în metamorfoza ființelor, în vrăji, din universul fantastic al basmelor. Adepții acestei teorii susțin că basmele au fost create în timpuri primordiale, când exista o cultură primitivă identică la toate popoarele și, ca atare, pe aceeași treaptă culturală o *forma mentis* asemănătoare. Astfel s-ar explica temele și motivele similare din basmele aparținând diverselor națiuni. Ca atare, basmele au apărut în spații și timpuri diferite, nedeterminabile, și nu într-un singur loc de unde ulterior s-au răspândit în întreaga lume.

O altă teorie interesantă, derivată din cea antropologică, este teoria ritualistă, aparținându-i lui Pierre de Saintyves, exprimată în lucrarea *Les contes de Perrault*. Potrivit viziunii sale, povestirile populare sunt „compendii” și comentarii ale riturilor primitive, ce pot fi întâlnite și în credințele popoarelor civilizate. Aceste rituri s-ar afla la baza poveștilor lui Perrault: *Cenușăreasa*, *Degețel*, *Barbă Albastră*, *Scufița Roșie* etc.

³⁶¹ Mozes Gaster, *Studii de folclor comparat*, Editura Saeculum I.O., București, 2003, pp. 28-29.

De exemplu, personajul Cenușăreasa ar simboliza-o pe Regina Cenușii, iar acțiunea basmului nu este altceva decât un „comentariu” al obiceiurilor ce se practicau înaintea Anului Nou. *Barbă Albastră* ar releva, potrivit opiniei lui Saintyves, un aspect al ritualului legat de inițierea tinerei femei în viața conjugală, iar *Degețel* ritualul inițierii băiețelului în secretele vieții omului matur. Prin exegeza sa, Saintyves a încercat să demonstreze că aspecte ale mentalității umane ancestrale supraviețuiesc la popoarele civilizate sub formă de obiceiuri prezentate în basme în manieră poetico-simbolică. Astfel, s-a impus ideea, într-o foarte mare măsură adevărată, că basmul este strâns legat de mentalitatea și de practicile primitive, arhaice.

4. Teoria onirică

Deși în mare parte fantezistă, nu lipsită de interes ni se pare teoria formulată de Bogdan Petriceicu Hasdeu, care susține că elementele fantastice din basme își au originea în visele oamenilor. Ideea de la care pornește Hasdeu este următoarea: ființa umană are o dublă existență, și anume: una a vegherii, adică a simțirii, a cugetării, a acțiunii și alta a realității, adică a ceea ce omul vede, simte, gândește în timpul somnului, deci în vis. Potrivit viziunii sale omul primitiv nu era capabil să facă o distincție clară între starea de veghe și starea din vis. În vis toate lucrurile primesc dimensiuni hiperbolice și, mai mult, ceea ce omul visează poate deveni realitate în starea de veghere. Întrucât orice popor crede în vise, el crede și în basme. La fel ca în vis, în basme noțiunea de spațiu și de timp sunt anulate, omul vede zei și zâne, iar zborul devine principal mijloc de deplasare. De aici concluzia că basmele nu ar fi altceva decât transpuneri în formă artistică ale viselor ființei umane.

5. Teoria istorică formulată de școala rusă

O viziune modernă, interesantă, asupra originii basmelor, se impune la sfârșitul secolului al XIX-lea, prin cercetătorul rus Veselovski, care se arată interesat, în egală măsură, de literaturile europene și orientale, cărora le circumscrie producțiile folclorice. În teza sa de doctorat, tipărită în 1872, el argumentează că nu numai Orientul a influențat Occidentul, ci și Occidentul a exercitat o influență puternică asupra Orientului. Veselovski are convingerea că Bizanțul a influențat literatura rusă, care se distinge prin trăsături particulare, inconfundabile, iar aceasta a făcut legătura Orientului cu Occidentul. Preocuparea sa majoră se îndreaptă către descoperirea izvoarelor naționale sau străine, orale sau scrise ale creațiilor literare, izvoare care au doar valoare documentară. El admite că istoria literară a unei națiuni, deci și creația populară, se află în permanentă transformare, înnoire. De aceea, susține cercetătorul rus, în judecarea unei opere de artă, populară sau cultă, filologul trebuie să manifeste interes nu doar pentru temele tratate, ci și pentru ideile sociale și formele artistice existente. Opinează că poezia populară reprezintă prima fază a evoluției literare, privite în ansamblul ei și că asupra unui fapt folcloric o amprentă puternică o lasă mediul de unde provine cântărețul, poetul sau povestitorul anonim.

Teoria lui Veselovski a influențat cercetarea folcloriștilor finlandezi și introducerea metodei istorico-geografice de studiere a folclorului.

În secolul al XX-lea, o contribuție semnificativă în ceea ce privește cercetarea originii basmului o are V. I. Propp, prin lucrarea *Rădăcinile istorice ale basmului*

fantastic. Propp privește basmul ca pe un fenomen universal, aflat în devenire, în permanentă „mișcare”. De aceea, cercetarea genezei sale impune raportarea motivelor principale din basmul fantastic la instituțiile sociale, religii, mituri, rituri străvechi, mentalitate primitivă, toate acestea aparținând „trecutului istoric”. Deci, folcloristul se axează în exegeza sa pe „fenomenele” trecutului istoric, corespunzătoare basmului, pentru a constata în ce măsură acestea îl determină și îl condiționează. Concluzia la care ajunge este că basmul cuprinde în esența lui elemente de viață primitivă, de cultură arhaică. Studiind structura basmului fantastic, Propp observă uniformitatea lui și aceasta o explică prin existența „izvorului unic”, care este realitatea istorică primitivă. În cadrul acestui „izvor unic”, ritul inițierii deține un loc fundamental, întrucât generează cele mai multe motive ale basmului: izgonirea copiilor în pădure, înghițirea și regurgitarea actantului, camera interzisă etc. Ritul inițierii, primul ciclu, este considerat și cel mai vechi fundament al basmului. Al doilea ciclu, cuprinzând reprezentările despre moarte, despre „lumea de dincolo”, oferă, de asemenea, numeroase motive: împărăția cealaltă, lupta cu cel care păzește intrarea în împărăție, întoarcerea celui mort etc. Cele două cicluri oferă, în viziunea lui Propp, „toate elementele fundamentale ale construcției basmului”. Constată că nu „particularități ale psihicului omenesc” conferă basmului unitate compozițională, ci „realitatea istorică a trecutului. Ceea ce astăzi se povestește era odinioară făcut în realitate sau reprezentat, iar ceea ce nu era făcut era imaginat.”³⁶²

Deci, potrivit teoriei lui Propp, basmele au luat naștere în civilizațiile preistorice, din însăși realitatea lor.

C. Elemente caracteristice

Basmul fantastic se distinge de celelalte specii ale epicii populare prin arhitectonica sa deosebit de bogată și de diversă în „schematismul”, în „stereotipia” ei. Caracteristic basmului este universul fantastic, opus celui obișnuit, cotidian, un univers în care totul devine posibil. Deși pornește de la realitate, basmul se desprinde de ea, creând o lume proprie a viselor, a dorințelor. Această creație populară a păstrat în conținutul său numeroase elemente ale culturii arhaice, primitive, însă le-a reorganizat și le-a circumscris valorilor estetice. Basmele sunt creații stabile, iar universalitatea lor, atât în timp cât și în spațiu se explică prin realizarea unor tipare fundamentale și a unui limbaj artistic specific. Structurile mitico-ritualice, care au deținut anumite valențe narative în faza lor arhaică, au primit noi funcții și semnificații.

Aceste creații care au rezistat trecerii neîndurătoare a timpului și-au îmbogățit permanent universul tematic, limbajul artistic și au inserat valori socio-culturale ale societății omenești aflate în evoluția sa.

Un aspect specific al basmului îl reprezintă universul ontologic dominat de fantastic, din care însă nu lipsesc și dimensiuni ale realului. Acest univers este populat deopotrivă de oameni, de ființe fantastice, de animale cu puteri supranaturale, de obiecte cu virtuți magice, miraculoase. Așa cum opinează Pavel Ruxăndoiu, „pendularea între real și fantastic imprimă narațiunii un statut artistic particular, determinat de o cauzalitate proprie. Nu există nici un basm în care elementele pur fantastice să apară izolat. Ele se leagă întotdeauna de eroi și eroii descind din lumea real

³⁶² V. I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Editura Univers, București, 1973, p. 457.

posibilă. În mod aproape constant, acțiunea basmelor se declanșează într-un cadru real și reclamă împrejurări verosimile.”³⁶³ Evident, imaginea cadrului este determinată de mediul natural și social, cultural în care trăiește naratorul. Elementele fantastice sunt inserate, în general, o dată cu declanșarea intrigii conflictului, fiind prezent apoi pe tot parcursul desfășurării evenimentialului.

Animalele, păsările, insectele sunt înzestrate, ca și omul, cu darul vorbirii. Ele dețin și puteri miraculoase, căci, după ce eroul le ajută, sunt recunoscătoare și îl salvează din primejdia în care se află. De multe ori lucrurile sunt însuflețite și vorbesc. De exemplu, într-un basm din culegerea lui Petre Ispirescu se spune: „Toate lucrușoarele vorbeau în casa aceea, până și oalele și vâtraiul; două oale se certau la foc, lingurile discutau și se certau cu vâtaful lor, castroanele veneau singure la masă și se așezau la locul lor.”

Metamorfoza eroilor din om în pasăre, animal etc., „apa vie” și „apa moartă” folosite pentru vindecare sau pentru învierea protagonistului după uciderea și dezmembrarea lui, veșmintele eroinei – „rochie cu luna în spate, cu soarele-n față și cu stelele împrejur”, rochie pe care „să n-o taie foarfeca”, rochie de argint, de aur – care au rolul de a o individualiza, armele ruginite ale bătrânului împărat pe care eroul le caută știind că numai cu ajutorul lor își va putea îndeplini misiunea, personificarea fenomenelor naturii (Vântul, Gerul, Căldura), toate acestea reprezintă elemente specifice basmului.

O trăsătură caracteristică o constituie organizarea structurii după reguli respectate cu strictețe indiferent de spațiul căruia îi aparține povestitorul și de nivelul de evoluție al societății. Un exemplu este cel al prezenței **formulelor** inițiale și finale, uneori și a celor mediane, în discursul narativ. Acestea vizează relația care se creează între narator și receptor și atitudinea lor față de semnificația mesajului transmis. Prin formulele inițiale, tipice, basmul ne introduce aparent *illo tempore*, într-un univers desprins de cotidian, însă, în esență, într-un timp paradoxal: „a fost odată ca niciodată”, „a fost, nu a fost” etc. Observăm că a doua parte a formulei anulează, cum afirmă Nicolae Roșianu, „celelalte elemente afirmative”. Întreaga construcție are rolul de a crea atmosfera favorabilă, de a pregăti trecerea ascultătorului/cititorului din universul real în cel fantastic: „Așadar, prezența în cadrul aceleiași formule a unor elemente cu sensuri ce se exclud reciproc (V – VV) nu este un joc gratuit care caută absurdul cu orice preț, numai de dragul absurdului, ci constituie un procedeu poetic, rezultat direct al specificității basmului fantastic ca rod al ficțiunii poetice.”³⁶⁴

În studiul *Stereotipia basmului*, Nicolae Roșianu prezintă o listă de 35 de variante apărând în formulele inițiale ale basmelor din spațiul românesc, din care selectăm câteva: „Când mâncau șoarecii pre pisici”, „Când se coceau ouăle în gheață”, „Când lupul era cățel și se ținea oile după el”, „Când lupii cu oile în staul se culcau”, „Când trăia lupul prin sat”, „Când toate animalele laolaltă trăiau și ele vorbeau”, „Când leul se făcea miel de se jucau copiii cu el” etc. Toate aceste „determinări temporale” „neagă veridicitatea împlinirii ce urmează a fi povestită”³⁶⁵, având un singur înțeles:

³⁶³ Pavel Ruxândoiu, *op. cit.*, p. 423.

³⁶⁴ Nicolae Roșianu, *Stereotipia basmului*, Editura Univers 1973, p. 46.

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 26.

niciodată. Aceasta este cea mai la îndemână, cea mai simplă explicație ce poate fi dată. Analizând însă prin prisma gândirii mitice, am putea considera că aceste formule aparent paradoxale ne avertizează că ne aflăm în fața unei lumi răsturnate, a unei lumi pe dos, o altfel de lume decât aceea pe care „raționalul” o percepe. Referitor la expresia „a fost odată” interpretarea pe care o dă Georges Emmanuel Clancier ni se pare demnă de reținut: „Timpul, oglindirea acțiunii asupra ființelor, sentimentelor, gândurilor – asupra «istoriilor» proprii fiecărei ființe și asupra istoriei ce o include, modelează destinele particulare fiind totodată prin ele însele, influențată. «A fost odată...», această expresie legendară (dar și realistă, căci stabilește și caracterul efemer și singularitatea oricărui destin), această expresie mi se pare deci că oferă una din cheile – majore ale creației... «A fost odată...»: iată toată diversitatea lumii, a altora, evocată în derularea vremii, în derularea neisprăvită, imperfectă și ireversibilă a timpului.”³⁶⁶

În afara formulelor stereotipe, întâlnim, în foarte puține cazuri, formule ample, care constituie o expresie filozofică de factură populară, cum este exemplul următor, din culegerea lui Petru Rezuș, *Dochița Împărățița. Basme și poezii populare din Țara-de-Sus* (1972): „A fost odată cum a fost, ca să dezghiocăm totul n-are rost, atâta numai c-a fost, că poveștile-s de când îi lumea și omul om. De la începutul lumii omul a povestit, că n-ar mai fi trăit, ori ar fi amuțit. Încă din grădina raiului a deprins omul meșteșugul graiului și de-atuncea s-au înmulțit și poveștile în lume și au toate nume, ca să nu le uităm nici noi și s-ajungă până la voi.”

Un alt exemplu întâlnim în antologia *Literatura populară din Moldova*, de Al. Vasiliu: „O fost, o fost, că dacă n-ar fi fost, nu s-ar povesti, nici eu, alehăi ca un purice-a plezni. Și eu nu-s de când poveștile; îs mai încoace cu v-o două zile. Poveștile pe la poartă trecea când pe mine mama mă făcea. Ș-am luat și eu una de coadă ș-am zvârlit-o peste poartă și ț-o spun amu dumitale.”

Atrage aici atenția imaginea metaforică, simbolică a basmelor aflate într-un alt spațiu, dincolo de poartă, iar pătrunderea lor în universul uman, al fenomenelor, se face printr-un transfer nefiresc, „peste poartă”. Povestitorul însuși, un fel de creator al *logosului* se plasează într-un timp matriceal („pe când mama mă făcea”), al Facerii, al Ființării, al Revelației. Sub o anumită formă a ludicului este strecurată concepția populară despre originea basmului.

Formule inițiale stereotipe, asemănătoare celor din basmele noastre, întâlnim și la alte popoare: „c’era una volta”, „Il y a de cela bien longtemps/ Quand les poules avaient des dents” etc.

În ceea ce privește celelalte tipuri de formule, este știut că formulele mediane au rolul de a verifica și de a menține trează atenția receptorului, iar formulele finale de a-l readuce pe acesta în lumea reală, la „codul mesajelor cotidiene.”³⁶⁷ Diversitatea formulelor finale este mai mare decât a formulelor introductive, tonul povestitorului fiind adesea glumeț: „Iară eu: ’Ncălecai p-un mărăcine,/ Să m-asculte orișicine.”; „Trecui și eu pe acolo și stătui de mă veselii la nuntă, de unde luai/ O bucată de batoc,/ Ș-un picior de iepure șchiop,/ și încălecai p-o șea, și v-o spusei dumneavoastră așa.”

³⁶⁶ Apud Adrian Alui Gheorghe, *Tinerețe fără bătrânețe și sentimentul tragic al timpului*, Editura Conta, Piatra Neamț, 2004, pp. 79-80.

³⁶⁷ Pavel Ruxăndoiu, *op. cit.*, p. 424.

„Iar eu privind cu ochii blejdiți de mirare la cele ce se întâmplase,/ Mă uitasem cu gura căscată,/ și mi-o astupară c-o prună uscată,/ Și încălecai pe-o lingură scurtă,/ Mai mincinos e cine nu ascultă.”

Alteori, naratorul își exprimă bucuria că și-a îndeplinit misiunea povestitului și adresează o urare ascultătorilor, dar și șieși: „Și încălecai p-o șea, și v-o spusei și d-voastră așa./ Și încălecai p-o lingură scurtă,/ Să trăiască cine ascultă./ Și mai încălecai p-un fus, să trăiască și cel ce-a spus.”; „binele și belșugul din casa lor , dă-l Doamne, la toți dușmanii mei, dar dă-mi-l și mie!”

Câteodată, cel ce povestește vrea să lase impresia că a fost el însuși martor al întâmplărilor relatate: „Însă eu i-am lăsat pe dânșii petrecând și făcând multă voie bună ș-am venit la domnia voastră și v-am spus povestea lui «Nu știu». Vezi norocul ce face?”

Cea mai uzitată formulă finală, „încălecai pe-o șea”, este prezentă, cum observa B. P. Hasdeu și în basmele italiene: „novella e cavallo”.

Privind în ansamblul lor formulele inițiale și finale specifice basmului, în încercarea de a decoda semnificația și rostul lor, considerăm că e absolut necesar să vedem textul fundamental al basmului ca pe un text arhaic, mitic în esență, din care ideea de sacralitate nu lipsește. Dincolo de opiniile generalizate ale folcloriștilor, potrivit cărora formulele inițiale ne introduc într-o lume ireală iar cele finale ne readuc în universul real, cotidian, ni se pare mult mai plauzibilă ipoteza că, de fapt, acestea marchează, cum afirmă Camille Lacoste-Dujardin, „începutul și sfârșitul sacralizării”³⁶⁸ sau, cum notează René Guénon, „începutul și sfârșitul împlinirii unui rit, și care sunt în relație (...) cu coagularea și soluția hermetică.”³⁶⁹

D. Tematica

Un alt aspect deosebit de important îl constituie **tematica** basmului, atât de bogată și de variată. În structura basmului, tema nu este o schemă, ci „o forță internă” nemărturisită verbal, însă prezentă pe tot parcursul discursului narativ. „În virtutea ei se organizează întreg materialul fabulativ. Până la o anumită limită, tema se confundă sau face concurență unui alt element al intrigii. Devenind astfel o predominantă de seamă a operei, ea se transformă într-un magnet care polarizează în juru-i cele mai mici detalii.”³⁷⁰

În basmele tuturor popoarelor există teme specific locale sau tradiționale și teme universale. Conform unei statistici efectuate de Corneliu Bărbulescu în urmă cu cinci decenii (*Catalogul poveștilor populare românești*), în folclorul nostru sunt 270 de subiecte-tip de basme fantastice, față de 741 înregistrate în tipologia internațională (Aarne-Thompson), dintre care 140 de tipuri se regăsesc și la alte popoare, iar 130 de tipuri sunt specifice spațiului românesc.

De asemenea, în basme întâlnim ca predominante temele „istorice”/ „mitologice”, „legendar”, dar nu lipsesc nici teme ale actualității, descinse din cele tradiționale, în care povestitorul anonim introduce elemente specifice societății

³⁶⁸ Apud Val Cordon, *op. cit.*, p. 122.

³⁶⁹ Apud *Ibidem*, p. 123.

³⁷⁰ Gheorghe Vrabie, *op. cit.*, pp. 50-51.

moderne (de ex. eroul ucide zmeoaica folosind o bombă, la nunta protagoniștilor participă miniștri, generali etc., uneori actanții au serviciu etc.³⁷¹).

În general, basmele au „o tematică comună cu a literaturii”³⁷², în centru situându-se teme majore cu privire la existența umană și la rolul pe care omul îl are în societate. Frecvența cea mai mare o are lupta dintre bine și rău, concretizată diferit, ca o confruntare între adevăr și minciună, dreptate și nedreptate, curaj și lașitate, generozitate și egoism etc. O altă temă întâlnită foarte des este cea a dragostei reflectată sub diverse aspecte: dragostea față de ființa iubită, dragostea față de mamă, a mamei față de copil/copii, dragostea dintre frați (de cruce). Iubirea apare în basme nu doar ca dimensiune fundamentală a umanului, ci și ca negare a dehumanizării, a degradării morale, a invidiei și a urii.

Axa sferei narative a basmului o reprezintă aventura, evenimentialul, drumul pe care îl parcurge protagonistul întru devenirea sa. Sentimentul erotic se circumscrie acestuia, fiind, cum constată Gheorghe Vrabie, un „*simplu pretext*”, un catalizator al evenimentelor neobișnuite. Obsedantă este dorința eroului de a-și găsi soția visată, femeia ideală, de a întemeia o familie și de a moșteni împărăția. Ceea ce impresionează cu adevărat în basme este cealaltă „față” a iubirii, care declanșează suferința umană: drama fetei izgonite pe nedrept, care trebuie să înfrunte primejdii până când eroul o va salva, drama soției care datorită unor intrigi este obligată să-și părăsească căminul fie după ce a născut, fie înainte, sau este zidită de vie într-o stâncă (*Împăratul Cremene și împărăteasa zidită de vie în stâncă*), drama fetei de împărat care se căsătorește cu un tânăr mort (*Călugăraș*) etc.

O temă foarte veche, a cărei origine se presupune a fi orientală, este cea a cuplului om – animal/pasăre. „Așa cum se întâlnește în colecțiile (din secolul al XIX-lea) ale mai tuturor popoarelor – notează Gheorghe Vrabie – povestirea are toate atributele unei proze moderne. Legendară a rămas doar încifrarea simbolică: logodnica – turturică, bufniță sau broască; logodnicul – porc.”³⁷³

Relația dintre o ființă umană și o altă vietate pare stranie și sporește valențele subiectului prin nota de senzational. Iată, de exemplu, conținutul basmului *Zâna Zânelor* din colecția lui Petre Ispirescu: un împărat avea trei feciori; venindu-le vremea de însurătoare îi urcă în turn să tragă cu arcul și unde va cădea săgeata acolo îi va fi norocul fiecăruia; săgeata celui mic se înfige într-un copac înalt dintr-o pădure mare; de spinarea lui se agață o bufniță; pe drum, spre palat, alte șase bufnițe se țin după dânsul; bufnița era de fapt, o zână, iar celelalte șase roabele ei; ele fuseseră blestemate; flăcăul aruncă în foc pieile lor, ele se transformă în porumbei și zboară; tânărul este blestemat să facă ce n-a făcut om pe lume și abia atunci să o găsească; el pleacă în căutarea logodnicei; pe drum întâlnește niște draci care moșteneau obiecte fermecate (o pereche de opinci, o căciulă, un bici), intră în posesia lor, merge până ajunge la un munte al cărui vârf „da de nori”; îl urcă până ajunge la o peșteră în care se aflau „niște palaturi ca de domn”; acolo se aflau zâna și copilul lui; are loc întâlnirea celor doi și

³⁷¹ Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, vol. I-III, Editura pentru Literatură, București, 1966.

³⁷² Gheorghe Vrabie, *op. cit.*, pp. 55-56.

³⁷³ *Ibidem*, p. 62.

nunta împărătească. Tema basmului reliefează aparent o inadvertență. În esență, lucrurile nu sunt cum apar vizibile. Bufnița, cea care, de fapt, îl alege pe fiul de împărat, este o zână metamorfozată, care poate reprezenta o zeitate. Ea aparține unui alt nivel ontologic și sentimentul erotic este un pretext pentru inițierea, devenirea „celui ales”. Plecarea iubitei generează drama sufletească a protagonistului, căci el a pierdut totul. De aceea, prin călătorie și învingerea obstacolelor, el se inițiază și, în final, devine vrednic să posede totul.

Talentul naratorului popular de a dezvolta numeroase „variațiuni” ale temei erotice se vede și din basmul intitulat *Călugăraș*: o fată de împărat visează că cel care este sortit să-i fie soț este mort și, dacă îi va citi și îl va boci 9 ani, 9 luni, 9 săptămâni și 9 zile, atunci el va învia; permanent ea aude un glas spunându-i aceleași vorbe ca în vis; mergând cu împăratul și împărăteasa la vânătoare, într-o poiană din pădure vede un palat; intră și acolo îl găsește pe tânărul visat, împietrit prin blestemul unui zmeu; îi citește și-l bocește 9 ani, 9 luni și 9 săptămâni; trecând un negustor cu roabe de vânzare, fata cumpără o țigancă pe care o roagă să îi citească tânărului; ea adoarme, tânărul se trezește după 9 zile; prin privirea lui drăgăstoasă ea rămâne însărcinată; feciorul pleacă împreună cu țiganca; fata se trezește, se travestește în călugăr și merge la curtea tânărului împărat; este recunoscută, cei doi se căsătoresc, iar țiganca este pedepsită (motivul acesta al pedepsei aplicate celei care se substituie eroinei fiind frecvent în basme). Acțiunea acestui basm este lipsită de aventură, povestitorul manifestând interes pentru eroină. Celelalte personaje au doar rolul de a pune în lumină frumusețea morală și iubirea ei față de „cel ales”. Acțiunea este dominată întru totul de iubire, iar în basme acest sentiment capătă „plenitudine și variație infinită”³⁷⁴.

O altă temă cu frecvență mare în basme este aceea a dragostei dintre frați (*Busuioc și Siminoc*, *Busuioc și Musuioc*). Numele lor „sugerează un destin comun și compensator”³⁷⁵. Toate întâmplările prin care trec, probele la care sunt supuși, primejdiile pe care trebuie să le depășească pun în lumină dragostea de frate, o temă cu „valoare primordială”.

În basme s-au păstrat teme mitologice, pentru că în memoria colectivității au continuat să dăinuiască ecouri ale unor străvechi mituri. Paralel cu acestea, povestitorul anonim a creat o mitologie folclorică bogată. Basme precum *Fata din dafin*, *Fata din mirt*, *Fata din floare*, *Cele trei rodii* revelează concepția mitică despre legătura dintre om și vegetal. Eroina este contopită cu mediul vegetal, deci ea a reintrat în Marea Matrice Cosmică. O dovedește formula magică rostită de fiul de împărat plecat în căutarea celei hărăzite de destin: „Deschide-te dafin verde,/ Să iasă fata curată,/ De soare nevăzută,/ De vânt nebătută,/ De voinic nesărutată”. Ieșirea din floare, din arbore și împlinirea actului iubirii dintre fată și fiul de împărat sugerează comunicarea cu exteriorul și, implicit, pierderea neprihănirii.

Acestor exemple li se adaugă basmele *Balaurul cu șapte capete* care „relatează mitul despre Perseu sau Sf. Gheorghe în luptă cu hidra înspăimântătoare”³⁷⁶, *Crâncu, vânătorul codrului* în care eroul, asemenea omului primitiv, pleacă în căutare de foc și

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 76.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 70.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 84.

multe alte basme în care, chiar dacă nu este dezvoltată o temă mitică, sunt introduse elemente care orientează narațiunea către un sens mitologic. Aici se încadrează caii năzdrăvani ce se pot deplasa „ca vântul” ori „ca gândul”, ei având și darul de a vorbi, puterea de a îndeplini stăpânului orice dorință și rolul de participanți la acțiune alături de eroi. Alte personaje, având de obicei calitatea de adjuvanți ai protagonistului, ca Sfarmă-Piatră, Strâmbă-Lemne, Serilă, Zorilă, Murgilă, Statu-Palmă-Barbă-Cot amintesc de lumea mitică, fiind descrise ca niște monstruozi. De exemplu, Statu-Palmă-Barbă-Cot este un personaj paradoxal, căci statura mică (de o palmă) este în contrast cu barba lungă (de un cot), prin urmare este mic și mare totodată.

E. Ființe mitice

Ființa monstruoasă care populează basmele noastre este **balaurul**, și acesta fiind rod al imaginației mitice. Parțial el este ființă a pământului, parțial a apei și, în unele contexte, chiar a aerului. Dimensiunile sale sunt enorme. Morfologic, are fie înfățișarea unui șarpe, fie a unei ființe fantastice, cu cap foarte mare, trup uriaș, cu piele roșie, neagră sau verde și este acoperit cu solzi. De cele mai multe ori este descris ca eliminând flăcări pe gură. Sălașul lui este muntele, pădurea, fundul mărilor, iazurile sau fântânile. Referitor la geneza sa, există mai multe credințe populare. Una dintre acestea spune că balaurul se dezvoltă dintr-un șarpe care, timp de șapte ani, nu a fost văzut de vreun om și nici de Soare. În respectiva perioadă de timp șarpelui îi cresc picioare și aripi, fiind apoi ridicat de un nor și lăsat pe pământ, în altă parte. În basme apare înfățișat cu trei, șapte nouă sau douăsprezece capete (asemenea Hydrei din mitologia greacă) care pot crește din nou dacă sunt tăiate. Numai eroul, Făt-Frumos, i le poate tăia pentru totdeauna și îl poate învinge. Adesea, ca spațiu existențial își alege fântâna din care oamenii nu pot lua apă decât dacă îi sacrifică anual o fată. Când îi vine rândul fetei de împărat, apare protagonistul și îl ucide cu ajutorul unor animale fermecate. Există și basme în care un balaur (sau trei) se află în corpul unei fete de împărat, ce va fi omorât de erou. Prin prezența sa, acest monstru generează, în universul mundan, haos, dezechilibru, el simbolizând forța iraționalului. În el există ceva din acea putere primordială ce precede orice creație. Prin distrugerea lui, se reinstalează în lume ordinea, armonia, echilibrul.

Altă ființă mitică, uneori confundată cu balaurul, este **zmeul**. Cu privire la originea lui, potrivit unei credințe a oamenilor din popor, se spune că inițial a fost șarpe care, nevăzut de oameni vreme de șapte ani, s-a dezvoltat, iar la șapte ani a supt lapte de la o vacă neagră și s-a transformat în balaur. După alți șapte ani i-au crescut aripi și coadă, putând „scuipa foc”, deci devenind zmeu. Conform altor descrieri zmeul este o creatură fantastică, având cap de cremene, sau o piatră prețioasă în frunte. Social și chiar biologic, zmeul este asemănător omului, însă îl depășește pe acesta prin forța sa. Din punct de vedere psihic și intelectual el este limitat și, de aceea, poate fi biruit. El răpește fete de împărat, chiar dacă sunt păzite sau închise în turn, și le duce în lumea cealaltă, căreia îi aparține, dar adesea revine printre oameni. Zmeul posedă un palat măreț (de aramă, de argint sau de aur) cu grădini frumoase. Are familie, frați și surori. De obicei, pe tărâmul de dincolo există trei împărății ale zmeilor. Civilizația acestora o depășește pe cea umană prin ceea ce ei posedă. Sunt antropofagi, întrucât alimentația include și sânge omenesc. Arma preferată este buzduganul pe care îl aruncă peste nouă

mări și nouă țări. Obiceiul lor este de a fura fete frumoase pe care le țin închise, mere de aur și chiar astrele (Soarele și Luna), provocând dezechilibru în plan uman și cosmic.

Forța lor se află uneori ascunsă într-o prepeliță sau o altă vietate, deci în afara propriului corp fizic. Destinul zmeului este de a fi ucis cu sabia. Mai periculoasă decât zmeul este închipuită zmeoaica, în calitate de mamă sau de soție, care încearcă să se răzbune pe erou apelând la practici magice. Moartea ei survine după ce roade stânci, copaci sau când încearcă să bea toată apa mării.

De asemenea, de factură mitologică sunt și motivul ingurgitării și al regurgitării eroului (de către o pajură), acesta ieșind mai frumos decât fusese înainte, și al învierii lui cu „apă vie și apă moartă” („apă vie și apă tare”).

Personajele axiale, Făt-Frumos și Ileana Cosânzeana, primesc în basmele românești atributele unor zeități.

Făt-Frumos se distinge de toate celelalte personaje prin alese calități (frumusețe, vitejie, istețime), poate călători pe celălalt tărâm, parcurge treptele inițierii întru devenire, iar nota sa esențială o constituie reînvierea și, așa cum afirmă G. Coșbuc, „reînvierea este o condițiune fără de care nu poate exista erou în basme.”³⁷⁷ Asemenea lui Indra, zeul soarelui din mitologia indiană, care se luptă cu uriașul Vrtra, Făt-Frumos luptă cu zmei, cu balauri pe care îi învinge. **Ileana Cosânzeana (Simziana, Sânziana)** ca și Artemis, Hera (din mitologia greacă), Diana (din mitologia romană), Semele (zeița pământului la traci), Freyja (zeița care plânge cu lacrimi de aur), Anahit (zeița armeană cu părul de aur) „este o divinitate magnifică, frumoasă (...), stăpâna pădurilor și a animalelor sălbatice, pe care le apără, zână a lumii, stăpână a sânzienelor, ale căror puteri erau cunoscute de femei, când, în noaptea consacrată lor, culegeau ierburi de leac. Această mare zeităte, persistând în credințele populare de-a lungul mileniilor (...), rămâne o divinitate al cărei prestigiu nu a putut fi diminuat, în special în folclorul românesc, de nici o altă zeităte.”³⁷⁸

În basme, căsătoria cu această ființă serafică devine cel mai înalt țel al eroului. Ea nu vrea să se căsătorească decât cu acela care îi poate îndeplini dorințele, dovedindu-se mai inteligent decât ea. De obicei, acela care aspiră să o ia de nevastă este un împărat care nu corespunde idealurilor sale și căruia îi pune condiția nerealizabilă de a-i oferi o baie în laptele iepelor ei neîmblânzite. Singurul care reușește este protagonistul, aflat în calitatea de slugă a împăratului.

Alături de protagoniști fabuloși, coborâți din străvechi mituri sau care au fost investiți cu virtuți mitice, povestitorul anonim, prin extraordinara sa capacitate de fantazare, a creat și „episoade dintre cele mai curioase, cu rost estetic, care inculcă subiecte basmelor, într-o albie legendară multiseculară”, a creat „o mitologie ca suport artistic”³⁷⁹.

³⁷⁷ George Coșbuc, *Elementele literaturii populare*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986, p. 198.

³⁷⁸ Ana Radu Chelariu, *Metafora metaforei. Studiu de mitologie comparată*, Editura Cartea Românească, București, 2003, pp. 75-76.

³⁷⁹ Gheorghe Vrabie, *op. cit.*, p. 85.

F. Motivele

Numeroase sunt în basme **motivele** care au o foarte largă circulație, influențându-se și chiar contopindu-se. Cele mai multe basme din culegerile lui Petre Ispirescu, G. Dem Teodorescu, Dumitru Stăncescu, Ion Pop-Reteganul, Al. Vasiliu, I. G. Sbiera, Petre Uglișiu, Simion Florea Marian ș.a. cuprind:

- *motivul frăției de cruce*: actantul se împrietenește cu un alt personaj masculin, dotat cu calități deosebite, devin frați de cruce și împreună îndeplinesc misiunea pe care eroul și-o asumase de la început;

- *motivul păcălitorului*: adeseori apare un personaj negativ care îl păcălește pe protagonist sau pe eroina basmului;

- *motivul inițierii sau al probelor*: personajul axial trebuie să parcurgă drumul inițierii, să depășească obstacole, pentru a atinge maturitatea și pentru a se desăvârși;

- *motivul călătoriei*: protagonistul trebuie să pornească într-o călătorie până la marginea pământului sau în lumea de dincolo, pentru a salva o fată de împărat, pentru a recupera un obiect prețios etc., pentru ca în universul existenței umane să se reinstaleze echilibrul, ordinea (*Voinicul Ierculean*, *ficioru-iepii*);

- *motivul eliberării astrelor* (*Greuceanu*, *Drăgan Cenușă*);

- *motivul mamei vitrege* (*Cerbul de aur*, *Fata moșului cea cuminte*, *Naramza cea frumoasă*);

- *motivul interdicției* (*Tinerețe fără bătrânețe*);

- *motivul fecioarei amenințate de un balaur sau răpite de un zmeu* (*Zorilă Mireanu*, *Povestea lui Frunză*);

- *motivul substituirii*: prin vicleșug, locul fetei de împărat înainte de căsătorie este luat de o țigancă (*Călugăraș*);

- *motivul abandonului fetei în pădure sau al izgonirii de acasă*: o fată de împărat rămâne însărcinată după ce este privită de un tânăr sau după ce înghite o frunză (*Povestea lui Frunză*, *Busuioc și Musuioc*, *Norocul și nenorocul*);

- *motivul calului năzdrăvan*: Calul este un simbol puternic în basme, aparținând universului imaginar colectiv, caracterizat prin calități situate dincolo de animalitate. În general, el este un principiu al binelui, o reprezentare a chtonicului și a uranicului. După Făt-Frumos, calul deține locul cel mai important în evoluția evenimentialului, însumând „caracteristicile categoriale atât ale bestialului cât și ale umanului, fiind deopotrivă năzdrăvan, voce oraculară, voce profundă, alter ego, semn chtonic, inteligență călăuzitoare, frate, trimis divin, sursă inspiratoare etc.”³⁸⁰ Acesta este simbolismul calului în basmele românești, în comparație cu cel din mitologia și folclorul popoarelor nordice, unde el devine mesager al morții, călăuzitor către ținuturile întunecate. Prezența calului este hotărâtoare, determinantă pentru îndeplinirea misiunii lui Făt-Frumos. Întâlnirea eroului cu „calul ales” simbolizează întâlnirea cu o anumită dimensiune a destinului într-un moment crucial. Comportamentul și înfățișarea inițială a calului „bubos”, „slab”, „răpciugos”, denotă vârsta lui considerabilă, el preexistând nașterii eroului, așteptându-l și împărtășindu-i apoi experiența sa eroică.

- *motivul condiției umane supuse trecerii*: Acesta este motivul central al cunoscutului basm *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, cules de Petre

³⁸⁰ Adrian Alui Gheorghe, *op. cit.*, 249.

Ispirescu și considerat de Mircea Muthu „cel mai sec basm din literatura noastră”³⁸¹. Fiul de împărat, care se naște după ce i se promit tinerețea veșnică și nemurirea, pentru că nimeni nu i le poate oferi pleacă în căutarea acestora. Ca orice erou de basm trece probe nenumărate, și la capătul călătoriei îl așteaptă răsplata. Ajunge în locul visat, dar, amăgit de un iepure – mesager al morții – intră în Valea Plângerii și, copleșit de „boala dorului” de casa părintească, se întoarce în universul lumesc, unde totul este supus inexorabilei treceri a timpului. Ținutul ideal, al zânelor, al „tinereții fără bătrânețe” este un spațiu al iluziei, iar pătrunderea lui Făt-Frumos în Valea Plângerii înseamnă, de fapt, necesitatea împlinirii condiției umane, circumscrierea acesteia limitelor firești.

G. Spațiul în basm

Dimensiunea spațială reprezintă o coordonată fundamentală a epicului folcloric. Nu trebuie privită doar ca artificiu poetic, ci, mai ales, ca „ambianță simbolică, propice eroului și acțiunilor desfășurate”³⁸². Ideea de spațiu privește marca specifică a regiunii în care basmul circulă, a mediului în care trăiește povestitorul, a gândirii, a sensibilității și a talentului acestuia.

În cartea *Autorul și umbra lui*, Gaëtan Picon afirmă că „fiecare operă este o construcție mentală. Acțiunea se petrece într-un timp, într-un spațiu și animă niște personaje care sunt întruchipări limitate ale reflexelor sufletești obișnuite.”³⁸³

Există în basme un spațiu extern universului existențial al protagonistului, format din „țările” ființelor monstruoase, adesea „lumea cealaltă”, din păduri și câmpuri, munți care se bat în capete, grădini minunate amintind de cele ale Hesperidelor, pustiuri, insule etc. și un spațiu interior compus din case, palate, de unde pleacă eroul sau unde trebuie să ajungă la finele aventurii sale.

De obicei, peisajul, elementele care sugerează ideea de spațiu sunt sumar descrise în narațiune, atenția povestitorului concentrându-se pe evenimential. Totuși, în unele basme, întâlnim și descrieri mai ample, atunci când naratorul sugerează starea sufletească a actantului și pregătește receptorul pentru întâmplările ce vor urma. Un exemplu de acest fel este următoarea prezentare peisagistică din basmul *Cele douăsprezece fete de împărat și palatul cel fermecat*: „Într-o zi de primăvară, ostenit fiind tot umblând după vaci, se dete la umbra unui copaci mare și stufos și adormi; își și alesese, vezi, loc pentru așa ceva. Era o vâlcea împodobită cu fel de fel de floricele, toate înflorite, de parea că dă ghes omului să treacă printre ele. Ceva mai încolo un pârlăuș, a cărui obârșie venea dintr-un șipot de apă ce ieșea din coasta unui deluleț, șerpuia printre brusturi și alte buruieni, pe unde își făcuse loc, și susurul apei parcă te îndemna la somn. Copaciul sub care se adumbrise era măreț și parcă se lupta ca să ajungă la nouri. Printre crăcile lui întinse se giugiuleau păsărelele și-și făceau cuiburi; numai ascultând cineva ciripirile lor se aprindea într-însul focul dragostei. Desișul frunzelor sale făcea o umbră, de parcă râmneai la ea.”

³⁸¹ Maria Muthu și Mircea Muthu, *Făt-Frumos și „vremea uitată”*, Editura Libra, București, 1998, p. 17.

³⁸² Gheorghe Vrabie, op. cit., p. 159.

³⁸³ Gaëtan Picon, *Autorul și umbra lui*, Editura Univers, București, 1973, p. 53.

În același basm, detaliat este descris locul misterios, subteran, unde fetele de împărat mergeau în fiecare noapte, neștiute de nimeni: „Trecură printr-o pădure cu frunzele de argint, trecură prin alta cu foile de aur, trecură prin altă pădure cu frunzele numai diamanturi și pietre nestimate, cari sclipeau de-ți luau ochii, și ajunseră la un eleșteu mare. În mijlocul aceluia eleșteu se ridica un dâmbuleț și pe dânsul niște palaturi cum nu mai văzuse el până atunci. Palaturile împăratului rămăseseră jos de tot pe lângă acestea, cari străluceau de la soare te puteai uita, dară la dânsle ba. Și așa de cu meșteșug erau făcute, încât te urcai în ele și ți se părea că te cobori, și când te dedeai jos din ele ți se părea că te urci.”

De altfel, asemenea imagine este tipică prozei fantastice, naratorul reliefând măreția, frumusețea deosebită a locurilor din cealaltă lume sau dintr-un spațiu în care numai „celor aleși” le este permis să pătrundă. Cert este că orice descriere corespunde necesităților subiectului și imprimă textului valoare artistică. Când spațiul existențial al eroului/eroinei este „pădurea adâncă”, modul de viață relatat este specific vremurilor ancestrale. Alungată de acasă, pentru că, în mod miraculos, rămâne însărcinată și, părăsită într-o pădure deasă, fata de împărat trăiește într-o scorbură, iar copilului îi face leagăn din ramurile copacilor. După ce fiul crește, ocupația lui devine pescuitul sau vânătoria, până când descoperă un palat al zânelor sau al zmeilor. În acest context, ideii de spațiu i se asociază ideea de muncă și de obținere a hranei.

În basmul *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, spațiul primește și o altă semnificație, de spațiu interior, al ființării. Reîntors, după foarte mult timp, de pe tărâmul nemuririi în locul unde se născuse, Făt-Frumos cu adâncă durere constată degradarea spațiului. De fapt, este sentimentul curgerii timpului pe care îl resimte. Descrierea reliefează starea lui sufletească în fața conștientizării condiției ființei umane: „Văzând palaturile dărâmate și cu buruieni crescute pe dânsle, ofta și, cu lacrimi în ochi, căta să-și aducă aminte cât era odată de luminate aste palaturi și cum și-a petrecut copilăria în ele; ocoli de vreo două-trei ori, cercetând fiecare cămară, fiecare colțuleț, ce-i aducea aminte cele trecute; grajdul în care găsisese calul; se pogorî apoi în pivniță, gârliciul căreia se astupase de dărâmăturile căzute. Căutând într-o parte și în alta, cu barba albă până la genunchi, ridicându-și pleoapele ochilor cu mâinile și abia umblând, nu găsi decât un tron odorogit; îl deschise, dară în el nimic nu găsi (...)”.

În basme, spațiul se șterge, ca și timpul, devenind nelimitat. Același, și, totuși, de fiecare dată altul, spațiul este cel al ființării, al devenirii. El este „casa” sufletului și a imaginației umane.

H. Timpul în basm

Basmul este un „text sacru”, „text revelat”, în care *ab initio* ideea de timp, ca și cea de spațiu, este anulată. Expresia de început „a fost odată ca niciodată” ne introduce într-un timp paradoxal, dar care, în mentalitatea ancestrală sugerează întoarcerea totală la origine. Aceasta nu înseamnă că timpul este lipsit de funcție în basm. Secvența narativă a călătoriei făcute de erou/eroină încălțat(ă) cu opinci din fier, care se tocesc până ajunge la destinație sugerează ideea de scurgere a timpului. În general, protagonistul resimte acut trecerea timpului tocmai prin încercarea de „evadare” din timp în locuri miraculoase, în tărâmul celălalt, în palatele zânelor etc., unde anii trec precum un minut în universul mundan obișnuit. Timpul nu este conceput static și, de

aceea, oricând se poate produce „căderea” în durată, în timp, așa cum se întâmplă cu Făt-Frumos în *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*.

Imaginea generațiilor care se succed (tată-fiu/fii, fiul cel mai mic căutând armele ruginite și calul tatălui, necesare îndeplinirii misiunii sale) revelează funcția de obstacol a timpului, care trebuie înlăturată pentru ca scopul să fie atins. Durata este anulată din momentul în care eroul intră în posesia calului năzdrăvan care se deplasează cu o viteză uluitoare. La fel, prin formulele finale tipice în care se exprimă ideea contemporaneității eroilor cu povestitorii (or mai fi trăind și azi), este reliefată depășirea temporalității.

Singurul basm în care moartea intervine în competiția eului cu timpul este *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*. Reîntors la locurile unde se născuse, de pe tărâmul nemuririi, după ce o dată intrat în Valea Plângerii simțea că se topește „d-a-n picioarele de dorul părinților” săi, Făt-Frumos se întâlnește cu Moartea sa, căci „individualizarea nașterii, care e excepțională, duce și la individualizarea morții care nu e ca toate celelalte”, având ea însăși un „destin” determinat de ființa umană căreia îi este „destinată”³⁸⁴. Întrucât eroul este un inițiat în momentul revenirii, își împlinise destinul, moartea trebuie văzută nu ca „sfârșit”, „înfrângere”, „finalitate”, ci ca asumare a condiției, iar în sens inițiativ ca regenerare.

Protagoniștii basmelor pornesc în călătorie pentru a se iniția, iar inițierea nu presupune ieșirea din timp, ci identificarea cu el, transcenderea lui. De aceea, evenimentialul se desfășoară „acum”, într-un prezent continuu, în incidență cu timpul fizic în care se situează personajele și oamenii lumii concrete.

I. Labirintul – cale a devenirii – și alte elemente simbolice în basm

Simbol esențial al umanității, care și-a găsit reprezentarea într-unul dintre cele mai cunoscute mituri ale antichității (cel al luptei eroului solar – Tezeu – cu monstrul – Minotaurul), chiar dacă de-a lungul mileniilor și-a pierdut forța sacră ce i-a însoțit apariția, labirintul constituie pentru omul modern un subiect de meditație – de ce nu? – cathartica.

Istoria labirintului dedalic și a bestiei (Minotaurul) revelează tema spirituală universală a confruntării dintre Ordine și Haos până la reinstaurarea celei dintâi în universul uman, dintre rațional și subconștient, lumină și întuneric, speranță și angoasă.

În forme ancestrale diferite, în sufletul omului sălășluiesc deopotrivă divinul și demonul, eul și dublul său. Tocmai din acest „mister” care dintotdeauna a cutremurat și a fascinat ființa în anevoioasă „călătorie” a căutării de sine, mitul – în general – s-a născut și a evoluat, s-a redimensionat (uneori până la pierderea semnificației originare), în corelație cu sacralizarea/ resacralizarea universului ontologic, cu „spațializarea” dimensiunii și a mișcării sufletești.

Eroii mitici, atinși de suflul eroic generat de dorința restabilirii Ordinii într-un microunivers existențial, de dorința transcenderii, coboară în adâncuri sau parcurg traseul sinuos, întortocheat al labirintului pentru a înfrunta monstrul/monștrii, pentru a se descoperi pe sine, căci „fără fiorul adâncurilor nu este posibilă nici fericirea înălțimilor”. Astfel, uciderea Minotaurului de către Tezeu reprezintă săvârșirea actului

³⁸⁴ Adrian Alui Gheorghe, *op. cit.*, p. 111.

inițierii și biruința asupra Dezordinii, a animalității. Spațiul complex și complicat al labirintului, din care ieșirea devine posibilă numai printr-un adjuvant al destinului – firul Ariadnei, este însuși spațiul devenirii.

Labirintul construit de către Dedal în insula Creta reprezintă „prototipul fiecărui labirint simbolic, dar gândirea omului primitiv l-a reprezentat cu mult timp înainte, prin pânțelele regenerator al Terrei Mater și prin călătoria sufletului după moarte în lumea de dincolo. Unul dintre cercetătorii labirinturilor, C. N. Deeds, examinând sigiliile mesopotamiene și egiptene concluziona că mormintele regale, complexe prin construcția lor, în care neofiții nu aveau acces, au fost, la origine, labirinturi.

Din timpurile primordiale și până în prezent imaginea „arhetipică” a labirintului și-a găsit, în diferite perioade istorice ale omenirii, „traducerea” în reprezentări concrete: unele morminte regale, construcția realizată pentru regele cretan Minos, dansul cocorului celebrat în cinstea Afroditei pe insula Delos, labirintul din garduri vii de bignonia, construit de către Henry Darell la începutul secolului al XIX-lea în orașul Hamilton din arhipelagul Bermude, jocuri pentru copii, cele mai cunoscute fiind „Cerul și iadul” din Germania și acela creat de H. Bridge. Nu întotdeauna însă, noțiunile abstracte sunt supuse totalei concretizări, cu toate că înlocuirea abstracțiunilor prin elemente concrete constituie o lege a creațiilor literare epice populare. Este și cazul labirintului care în basmele românești simbolizează drumul sinuos al eroului către devenire, către Ființarea sa. Spațiul parcurs de acesta, fie că eroul e numit metaforic Făt-Frumos sau Țugulea, Prâslea, Fiul iepei, Petrea sau altfel, un spațiu întortocheat, presupunând inițierea prin probe și, uneori, prin moarte ritualică, opțiuni, tentații, experiențe, este un spațiu al evoluției, al maturizării spirituale și sufletești, un spațiu *noesic* al ființei.

Existența actanților din basme – de cele mai multe ori de la nașterea lor miraculoasă și până la împlinire, culminând cu mariajul și dobândirea unei împărății sau a unei jumătăți din aceasta – „poate fi asimilată, așa cum afirmă un personaj (Gavrilescu) din *La țigănci*, de Mircea Eliade, cu înaintarea într-un labirint”. În acest spațiu al devenirii, care pe întreaga durată a transcenderii sale dimensionează/redimensionează lumea încărcată de mesaje încifrate în simboluri, în care centrul îl constituie adesea tărâmul celălalt sau un tărâm deosebit de cel mundan, obișnuit, există „noduri vitale”, elemente obstaculare ce sugerează diferența dintre stări ontologice diferite. Eliminarea „nodurilor” prin forță fizică, inteligență, puterea magică a cuvântului sau prin obiecte magice oferite de adjuvanți, echivalează cu depășirea unei stări morale, deci cu restabilirea echilibrului interior. În lumea mitică, microcosmosul va primi imaginea și dimensiunea forțelor sufletului.

Călătoria labirintică a eroului din basmele noastre este a inițierii și a împlinirii uneori, iar alteori a inițierii, a morții simbolice și a renașterii. În orice basm, fără îndoială, simbolistica *centrului* are o importanță covârșitoare, revelatoare. La ieșirea din *centrul* universului său, actantul nu mai este un neinițiat, ci un om care deslușește sensurile profunde ale vieții și ale lumii și prin care însăși lumea se cunoaște pe sine.

Desigur, o teoretizare pe marginea valențelor multiple pe care le cunoaște simbolul major aflat în atenția noastră, într-o atât de bogată specie a epicii populare, ar fi inoperantă. De aceea, demersul limitativ și speculativ urmărește reliefarea acelui *iter fascinans* care este călătoria eroilor mitici spre cunoaștere, în câteva basme selectate din

culegerile lui Petre Ispirescu, Petre Uglișiu.

Imaginarul omului primitiv a creat basmele pe simbolismul drumului labirintic, în care a inserat elemente (motive, rituri) cu o puternică încărcătură simbolică, cu un caracter mai mult sau mai puțin repetativ, care de-a lungul timpului s-au păstrat în subconștientul colectiv. Inițierea, împlinirea eroului mitic pe măsura parcurgerii traseului imaginar, cu toate obstacolele ce trebuie depășite, izvorăște, fără îndoială, dintr-o experiență individuală ce reliefează, în fond, dorința omului de a se simți, de a fi o ființă biruitoare.

Este inexplicabil de ce el încearcă adesea să se depășească pe sine, să-și depășească impusa condiție de ființă muritoare, să anuleze timpul material obiectiv, în favoarea celui subiectiv interior. Totul devine posibil în existența închipuită într-o relație de intimă coalescență cu natura, cu cosmosul. În basmul *Ursita* din culegerea lui Petre Uglișiu, un om sărman pleacă în căutarea Ursitei; motivația fiind de natură socială și psihologică: oricât muncea și se străduia nu reușea să agonisească nimic și de aici, condiția lui umilă printre semenii. Centrul călătoriei sale inițiatice în care întâlnește și alți nemulțumiți de soarta lor (un om bogat care nu mai prospera, un om care nu se sătura oricât mânca), este palatul Ursitei – personaj antropomorf – situat, evident, în cealaltă lume, spațiu al unei alte ordini existențiale. Dacă răspunsurile pentru bogat și nesățul (bogatul nu poate trăi mai bine cât timp nu îi ajută pe săraci, iar nesățul nu are saț pentru că nu-l așază la masă pe bătrânul său tată) promovează legile morale obișnuite, ale umanului, sfatul oferit sărmanului (să fure pentru a trăi mai bine) pare a le încălca. Furtul unei bunde grozav de frumoase din lână de aur – obiect magic – la plecarea din palat, semnifică, de fapt, printr-un gest de „magie contagioasă” (a contactului), schimbarea destinului. Ființei umane îi este lăsată posibilitatea de a alege și, deci, de a modifica ceva în existența sa, care, pentru mentalitatea mitică, nu este fixată în reguli imuabile. Interesant și deloc întâmplător este în acest text personajul adjuvant Mama-mărilor, întâlnit de erou la marginea lumii și care îi înlesnește trecerea în lumea cealaltă. Răspunsul dat de Ursită prin cel care o căutase, că marea nu rodește pentru că până atunci nu înecase pe nimeni, corespunde viziunii mitice asupra cosmogoniei: apa, element primordial, începe și încheie un ciclu istoric, ea a creat toate formele și în ea se întorc toate.

Un alt basm, în care actantul, prin inițiere în actul cunoașterii prin depășirea propriilor limite, devine ființă exemplară, este intitulat *Cele 12 fete de împărat și palatul cel fermecat*, din culegerea lui Petre Ispirescu. Eroul, un flăcău orfan, prin intermediul visului, o zână îi comunică – de trei ori – să meargă la curtea împăratului din acel ținut, pentru a se angaja ca argat la grădina acestuia. Apare și în acest text motivul bifurcării destinului, relevând libertatea de a opta, de a schimba un nivel ontologic cu altul. Tânărului neofit nu i se impune nimic, doar i se sugerează. Prin intermediul visului, care va apărea și mai târziu în discursul narativ, se creează magica legătură între dimensiunea pământeană și cea astrală a ființei. Existența „labirintică” a flăcăului se derulează fără mari dificultăți și fără obstrucționări, căci el este *alesul*, modelul destinat a deveni *exemplar*. Subiectul basmului se clădește în jurul **tainei** pe care o ascund cele 12 frumoase fete ale împăratului, din care cauză în fiecare noapte rupeau câte o pereche de conduri și, mai mult, căsătoria reprezenta pentru ele un tabu atâta timp cât se aflau sub **legătura** magică a ursitei lor. „Legarea” este realizată aici

prin magia cuvântului și generează o „ruptură” la nivelul ontologic, dezordinea, o situație de pierdere a contactului cu existența normală. **Dezlegarea** este posibilă numai prin iubire, simbol al împlinirii, al regăsirii/redobândirii unității primordiale a ființei, al nemuririi. Dragostea înfiripată în sufletul flăcăului pentru fata cea mică a împăratului determină o spațializare a mișcărilor sufletului, o augmentare a dorinței de a deveni învingător. Ritualul inițierii sale poate fi „decupat” în etape corespunzătoare unor elemente simbolice care marchează traseul labirintic, și anume: apariția zânei în vis – mesager al destinului – care îl sfătuiește ce să facă; îngrijirea a doi pui de *dafin* care îi îndeplinesc orice dorință; urmărirea fetelor de împărat în *lumea subiectivă* timp de treisprezece nopți; ajungerea pe insulă, în palatul fermecat; *dansul*; divulgarea „tainei” și mariajul celor doi tineri îndrăgostiți.

Interessant este faptul că din întreg regnul vegetal specific spațiului românesc, creatorul anonim nu a ales nimic și s-a oprit la dafin – și acest basm nu este singurul din literatura noastră populară –, arbust consacrat zeului Apollo, cunoscut prin proprietățile sale halucinogene. E posibil ca dafinul să sugereze aici evadarea din conștiință, eliberarea de o *forma mentis* pentru ca eroului său să-i fie permisă trecerea din spațiul lumesc în cel necunoscut, nedeterminat. Deoarece tânărul coboară cu ușurință în lumea subterană, urmărindu-le pe fete fără ca acestea să-l poată vedea (probabil că e vorba despre un fenomen de dematerializare), se ivește interogația dacă nu cumva prin intermediul visului se produce o primă inițiere? Probabil că da, întrucât în aproape toate mitologiile numai inițiații cunosc secretul decorporalizării și coboară în adâncuri, cel mai adesea pentru înfruntarea cu o ființă malefică, monstruoasă. În basmul la care ne referim, lupta nu mai este cea obișnuită, cu zmei sau cu balauri, caracteristică mării majorității a textelor prozei populare fantastice. Nici nu e vorba despre o înfruntare, ci despre parcurgerea căii labirintice către cunoaștere, spiritualizare, către câștigarea adevăratei demnități a vocației umane ontologice. Drumul duce către un centru. Eroul traversează pădurile de aramă, de argint și de aur, apoi o apă pentru a ajunge împreună cu fetele de împărat pe insula unde se află palatul fermecat. Aceasta simbolizează un loc ascuns, un spațiu al separării de starea conștientă și aici, el, nefiind „legat” de ursitoare, pătrunde numai pentru că a dobândit o condiție specială. Dansul frenetic, la care participă cele 12 fete de împărat și cei 12 tineri neofiți, ținți ascunși, deoarece nu le descoperiseră „taina”, ne amintește de jocul bacantelor din mitologia greacă sau de al ielelor din mitologia românească. Dansul semnifică anularea duratei temporale, sau cel puțin a celei profane, lumea închisă, începutul și sfârșitul, viața și moartea.

Descoperirea, prin inițiere, iubire și cunoaștere, a unei enigme existențiale echivalează cu victoria ființei umane asupra propriilor limite.

Textul acesta cules de Petre Ispirescu, la fel ca toate basmele românești și cele ale altor popoare revelează că întreaga noastră existență este o continuă inițiere pe un drum labirintic.

Bibliografie:

A) Culegeri de basme

Hasdeu, B.P. – *Omul de Flori. Basme și legende populare românești*, Editura Saeculum Vizual, București, 2007.

Ispirescu, Petru – *Basme*, Editura Junimea, Iași, 1987.

Marian, Simion Fl. – *Basme populare românești*, vol.II, Editura „Grai și Suflet-Cultura Națională”,

- București, 2004.
- Mohanu, Constantin – *Fata munților. Basmele și poveștile Loviștei*, Academia Română, București, 2003.
- Stăncescu, D. – *Cerbul de aur. Basme culese din popor*, Editura Minerva, București, 1985.
- Uglișiu, Petre – *Basme și poezii populare*, Editura România Press, București, 2000.
- Vasiliu, Al. – *Literatură populară din Moldova*, Editura Minerva, București, 1984.

B) Referințe critice

- Alui Gheorghe, Adrian – *Tinerețe fără bătrânețe și sentimentul tragic al timpului*, Editura Conta, Piatra Neamț, 2004.
- Bîrlea, Ovidiu – *Folclorul românesc*, vol. 1, Editura Minerva, București, 1981.
- Călinescu, G. – *Estetica basmului*, Editura pentru Literatură, București, 1963.
- Cordon, Val – *Timpul în răspăr. Încercare asupra anamnezei în basm*, Editura Saeculum I.O., București, 2005.
- Coșbuc, George – *Elementele literaturii populare*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986.
- Gaster, Mozes – *Studii de folclor comparat*, Editura Saeculum I.O., București, 2003.
- Hasdeu, B. P. – *Etymologicum Magnum Romaniae*, Editura Minerva, București, 1970.
- Propp, V.I. – *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Editura Univers, București, 1973.
- Radu Chelariu, Ana – *Metafora metaforei*, Editura Cartea Românească, București, 2003.
- Roșianu, Nicolae – *Stereotipia basmului*, Editura Univers, București, 1973.
- Roșianu, Nicolae – *Eseuri despre folclor*, Editura Universității din București, 2004.
- Ruxăndoiu, Pavel – *Folclorul literar în contextul culturii populare românești*, Editura „Grai și Suflet – Cultura Națională”, București, 2001.
- Schott, Arthur și Albert – *Basme valahe cu o introducere despre poporul valah și o anexă destinată explicării basmelor*, Editura Polirom, Iași, 2003.
- Șăineanu, Lazăr – *Basmele române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*, Editura Minerva, București, 1978.
- Taloș, Ion – *Gândirea magico-religioasă la români. Dicționar*, Editura Enciclopedică, București, 2001.
- Vrabie, Gheorghe – *Proza populară românească. Studiu stilistic*, Editura Albatros, București, 1986.

TEME PROPUSE ÎN VEDEREA PREGĂTIRII PENTRU EXAMEN

1. În cadrul basmului se poate vorbi de stereotipie? În ce constă? Argumentați!
2. Considerați că, așa cum afirmă Camille Lacoste-Dujardin, formulele inițiale și de final ale basmelor „marchează începutul și sfârșitul sacralizării”?
3. Argumentați că basmul este „un text sacru, un text revelat” (Val Cordon).
4. Selectați un basm din culegerile indicate la bibliografie și realizați o analiză a acestuia din perspectivă modernă, ținând seama de următoarele repere: formulele din basm și semnificația lor; spațiul și timpul evenimentialului; tema și motivele existente; personajele centrale; ființele mitice prezente și simbolistica lor; elemente simbolice (obiecte, cifre), cele două târâmuri ca „vase comunicante”.
5. Alegeți un basm popular românesc și unul din literatura populară franceză/germană și constatați asemănările și diferențele existente.

3. Snoava

a. Definiție

Una dintre categoriile epicii populare căreia cercetătorii folclorului românesc i-au acordat mai puțin importanță este *snoava*. Cunoscute sub diverse denumiri – glume, povești, povești glumețe, minciuni, bazaconii, jîții, parascovenii, taclale, povești cu măscări, polojăanii (în Moldova), bălăcărele (în nordul Moldovei), istorii, secături, trantii, dafii (în Muntenia), palavre, dăfii (în Oltenia), bancuri (în Maramureș) –,

termenii întrebuițându-se, de obicei, la plural – snoavele sunt narațiuni de dimensiuni scurte, prin care sunt reliefate aspecte negative din societate, defecte fizice și comportamentale ale ființei umane, cu efecte moralizatoare. Prin afirmarea principiilor etice populare se urmărește îndreptarea viciilor, a unor abateri de la normă, a tot ceea ce omul din popor percepe ca element negativ.

O definiție clară, cuprinzătoare a speciei folclorice aflate în discuție, o formulează Ovidiu Bîrlea în studiul *Folclorul românesc*: „Snoava e o narațiune scurtă în genere cu un singur episod, în care sunt scoase în relief metehnele oamenilor. Ea răspunde unei necesități adânc resimțite de straturile populare de pretutindeni de a se amuza pe seama abaterilor de la normele de conviețuire și manifestare. Omul simplu s-a arătat deosebit de sensibil la orice act sau trăsătură neconforme cu uzul local, a înregistrat deformarea și s-a grăbit să facă haz de ea. Registrul abaterilor este foarte întins, de la deficiențele fiziologice înnăscute până la relațiile sociale care au afectat satul românesc.”³⁸⁵

Definirea acestei creații populare a generat, de-a lungul timpului, controverse. Termenul folosit la început pentru acest tip de narațiune este cel de anecdotă, propus de B. P. Hasdeu, care a făcut distincția între anecdotă, tradițiune și basm. În studiul *Basmele române în comparațiune cu legendele antice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice* (1895), Lazăr Șăineanu scrie despre poveștile glumețe (snoave), care cuprind basme nuvelistice și snoave. Confuzia a fost creată și de către culegătorii de folclor, care au apropiat snoava de basmul despre animale, primul dintre aceștia fiind Petre Ispirescu, care și-a intitulat o culegere *Snoave sau povești populare*. Cel dintâi care a adoptat în folcloristică termenul de snoavă, făcând disocierea între snoavă, poveste și nuvelă, a fost Mozes Gaster, iar cel care l-a impus a fost Nicolae Iorga (*Istoria literaturii românești*, 1925, capitolul *Poveștile și snoavele*).

Originea termenului este slavă, ca și a cuvântului *iznoavă*, cu care este sinonim, după cum precizau, I. A. Candrea și Gh. Adamescu, în *Dicționarul enciclopedic ilustrat* (1931), *iznoavă* provenind din *izu nova* care înseamnă „din nou”. Deci, *snoavă*, *iznoavă* înseamnă „lucru nou”, „născocitură”. Același înțeles îl are și termenul *anecdota*, provenit din limba greacă, cu care adeseori snoava a fost confundată. La început, s-a considerat că snoava și anecdota denumesc „aceleași narațiuni cu caracter hazliu despre cusururile omenești”³⁸⁶, însă, treptat, în secolul trecut studiile de specialitate au reliefat că anecdota este o narațiune ilariantă ai cărei „eroi” sunt personalitățile unei anumite perioade istorice și a cărei proveniență este, fără îndoială, cultă. În concurență cu *snoava* s-a aflat nu numai *anecdota*, ci și *gluma*, care este o narațiune de dimensiuni reduse, concentrată, finalizată cu o „poantă” savuroasă, inteligentă, ce constituie elementul surpriză pentru receptori. De cele mai multe ori, granița dintre glumă și snoavă este aproape insesizabilă. Totuși, originea livrescă și intenția vădit umoristică, ilariantă a primeia o deosebesc de snoavă, creație prin excelență cu caracter satiric și moralizator. Mai mult, funcționalitatea snoavei este precisă, prin intermediul ei urmărindu-se înlăturarea abaterilor de la normele etice,

³⁸⁵ Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, vol. I, Editura Minerva, București, 1981, p. 234.

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 230.

produse într-o anumită comunitate. Atitudinile reprobabile ale unor indivizi sunt semnalate ca un avertisment al colectivității. Ca atare, snoava poate fi considerată „un îndreptar etic”³⁸⁷, ea fiind permanent adaptată realităților sociale ale fiecărei perioade istorice.

Prin caracterul ei tradițional folcloric, snoava se diferențiază de glumă, de anecdotă, în organizarea discursului narativ neputând fi vorba de intervenția unor spirite cultivate și, deci, de o uniformizare a stilului.

Nota optimistă, reliefaarea realistă a unor aspecte din existența cotidiană, încrederea în înțelepciunea și forța morală a oamenilor simpli sunt trăsăturile definitorii ale acestei specii folclorice.

Originea snoavei – spre deosebire de a anecdotei pe care o întâlnim în textele unor scriitori ai antichității greco-romane, precum Herodot, Plutarh, Tacitus, Plinius – trebuie căutată în epoca medievală, când se ironizau texte și ritualuri religioase, se demitiza sacrul, în carnavalurile și serbările populare ce constituiau cel mai bun prilej pentru rostirea povestirilor satirice, licențioase, al căror scop era de a stâmi hohote de râs prin relevarea abaterilor de la conveniențele, de la regulile stricte impuse de cler, de oficialitățile acelor vremuri. Probabil că atunci au apărut snoavele, principală formă de expresie satirică a maselor populare.

În spațiul european, primele snoave publicate la întâlnim în culegerea călugărului Johannes Pauli, *Râs și seriozitate (Schimpf und Ernst)*, apărută în Germania, în anul 1522. Câteva secole mai târziu, în epoca romantică, frații Grimm au inclus și snoave în culegerea de basme publicată în 1812. În România, prima colecție de proză populară în care sunt inserate 13 snoave al căror personaj axial este Păcală, alături de basme și legende, este cea realizată de frații Schott în 1845. Snoave vor fi apoi incluse în culegerile lui B. Stănescu Arădanul, I.C. Fundescu, Petre Ispirescu (*Snoave sau povestiri populare*, 1873-1874), Dumitru Stăncescu. Către sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, ele încep să fie publicate în cadrul rubricilor permanente cu diverse titluri (*Jâtii, Taclale, Întâmplări cu haz, Glume, La gura sobei, La șezătoare*), în paginile revistelor de folclor: „Șezătoarea”, „Comoara satelor”, „Ghilușul”, „Izvorășul”, „Ion Creangă”, la care colaborau Tudor Pamfile, Leon Mrejeriu, Șt. Șt. Tuțescu, H. Țapu, C. Beldie, N.I. Dumitrașcu, Gh. Fira, M. Lupescu ș.a. Petre Dulfu și Theodor Sperantia au prelucrat livresc snoave, versificându-le. Cunoscută publicului larg este prelucrarea lui Petre Dulfu, *Isprăvile lui Păcală*, publicată în 1894, pentru care Academia Română i-a conferit premiul „Eliade-Rădulescu”.

b. Universul tematic și clasificare

Prin snoave, creatorul popular a pus în lumină numeroase aspecte negative, reprobabile din viața semenilor aparținând diferitelor categorii sociale. Universul acestei specii a epicii populare fiind, în general, societatea umană cu toate tarele ei, este și firesc ca **tematica** să se releve ca deosebit de **vastă**, de complexă. De aceea, această

³⁸⁷ Mihai-Alexandru Canciovici, în *Prefață*, la *Snoava populară românească*, vol. I, Editura Minerva, București, 1984, p. VIII.

„Cenușăreasă a basmului”³⁸⁸ a generat dificultăți în clasificarea ei și a fost mult timp „cercetată în subsidiar.”³⁸⁹ O primă **clasificare**, realizată în 1910, îi aparține lui Antti Aarne care, după ce trece snoavele după basmele despre animale și cele propriu-zise, le grupează în funcție de personajul axial în patru mari grupe:

- A) snoave despre proști;
- B) snoave despre căsătoriți;
- C) snoave cu femeie ca personaj central;
- D) snoave cu bărbat ca personaj central.

Păstrând acest tip de clasificare, Smith Thompson o îmbogățește, împărțind snoavele despre căsătoriți în următoarele subgrupe:

- a) femeia nebunatică și soțul ei;
- b) bărbatul nebunatic și soția sa;
- c) cuplul nebunatic;
- d) snoave despre fete bătrâne.

Așa cum specialiștii au remarcat, tipologia Aarne-Thompson este lipsită de unitate, întrucât criteriul propus urmărește numai eroul pe care îl regăsim în două grupe în același timp, creându-se astfel suprapunerii. O altă clasificare, lipsită și aceasta de unitate, a fost făcută de Siegfried Neumann, în 1963, care le grupează în:

- a) sociale (despre țărani, domni etc.);
- b) ciclizate în jurul unui personaj (de exemplu Till Eulenspiegel, Bertoldo etc.);
- c) cu conținut general uman (cele referitoare la căsnicie, iubire, dans, petrecere).

Pentru deosebit de vastul corpus al snoavelor românești folcloriștii au propus diverse clasificări, însă cea care s-a dovedit până în prezent operantă, unitară îi aparține Sabine Stroescu. În catalogul tipărit în 1969 cu titlul *La typologie bibliographique des facéties roumaines*, vol. I-II, cuprinzând 6029 de tipuri de snoave și 201 de glume, iar în total 6084 de variante, cercetătoarea a grupat snoavele în funcție de subiecte, ținând seama de personaje și de relațiile lor sociale, în șase grupe mari:

1. snoave reliefând relații sociale
2. snoave reliefând relații de familie
3. snoave reliefând deficiențe psihologice
4. snoave reliefând defecte fiziologice
5. snoave privitoare la armată
6. glume

³⁸⁸ Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 249.

³⁸⁹ *Ibidem*.

Clasificarea detaliată realizată de Sabina Stroescu este următoarea:

I. Relații sociale

1. Ciclul Păcală
2. Stăpân-slugă
3. Autorități laice și religioase

II. Relații de familie

1. Soț – soție
 - A. Bărbatul iubăreț
 - B. Femeia iubăreață
 - C. Baba iubăreață
 - D. Femeia vicleană
 - E. Femeia îndărătnică
 - F. Femeia rea

2. Părinți – copii
3. Frați – surori
4. Alte neamuri
5. Nași – fini

III. Însușiri și deficiențe psihologice

1. Prostie
 - A. Soțul neghiob
 - B. Nevasta neghioabă
 - C. Tânărul prostănac
 - D. Prostie
2. Înțelepciune – istețime
3. Ghidușie – șiretenie
4. Laudă – îngâmfare
 - A. Proastă educație
 - B. Ipocrizie
 - C. Minciună
 - D. Înșelăciune – obicei prost
5. Lăcomie – avariție
6. Lene
 - A. Bărbatul leneș
 - B. Femeia leneșă
7. Murdărie trupească
8. Arțăgos – certăreț
9. Beție – hoție
10. Hoțul iscusit
11. Hoțul nepriceput
12. Batjocură – limbaj regional
13. Snoave explicative (cu caracter legendar)
14. Ignoranță – naivitate
15. Profesioniști necalificați
16. Omul distrat

17. Lașitate
- IV. Defecte fiziologice
 - Surzenie, bâlbâială, orbire
- V. Snoave privitoare la armată
- VI. Glume

1. Glume diverse
2. Glume privitoare la școlari
3. Glume și anecdote privitoare la copii

Din această detaliată clasificare se observă bogăția tematică a snoavei, creație populară mereu actuală prin capacitatea ei de a demasca o multitudine de aspecte existențiale: conflicte sociale, relații familiale, interumane, curențe comportamentale, defecte de caracter, deficiențe fiziologice. Totodată, aceasta dovedește și că repertoriul snoavelor românești este cu mult mai bogat decât cel cuprins în catalogul internațional alcătuit de Aarne și Thompson. Probabil că, după cum afirmă Ovidiu Bîrlea, „mulțimea snoavelor atestă încă o dată înclinarea românului spre satiră și pornirea de a specula situațiile pline de umor, foarte probabil o moștenire de la înaintașii romani, deosebit de porniți spre satiră, încât retorul Quintilian exclamase, nu fără orgoliu, «satira tota nostra est»”.³⁹⁰

c. Trăsături specifice și structură textuală

Caracteristic snoavei este gradul maxim de esențializare a unor trăsături și aspecte general umane ridicole, reprobabile, într-o narațiune redusă ca dimensiuni, cuprinzând, de obicei, unul sau două episoade, în care dominant este dialogul realizat din replici scurte, savuroase, generatoare ale comicului. Snoavele cele mai numeroase sunt acelea care cuprind două scene, două unități narative coroborate, a doua fiind „replica” celei dintâi, „după sistemul acțiune-contraacțiune.”³⁹¹ În general, în prima unitate narativă personajul negativ îl păcălește pe celălalt, care are rol de victimă, urmând ca în a doua unitate narativă acesta din urmă să se răzbune, aplicându-i „păcălitorului” „sanctiunea” meritată. Atunci când apar în text doi sau mai mulți protagoniști negativi, aceștia se asociază în acțiunile lor. De exemplu, în snoava *Iar te-ai făcut cal?*³⁹², eroii negativi, un preot și un dascăl, acționează împreună pentru a păcăli un negustor:

„Un negustor de la țară, mai din vechime, a cumpărat un cal de la iarmaroc, pe lângă cel de la trăsura lui. Și cum venea obosit spre casă, cătră sară, cu calul cel nou legat dinapoia trăsorii, n-a băgat de samă ce se întâmplă pe lângă dânsul. Când își aruncă privirea într-un târziu să-și vadă calul, dă cu ochii de un popă ce mergea cu frâul în cap, legat de trăsura lui.

– Vai de mine, ce-i asta, unde e calul meu?

– Nu te teme, fiule, eu sunt calul ce l-ai cumpărat, zise popa. Am fost blestemat

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 252.

³⁹¹ *Ibidem*, p. 246.

³⁹² Din culegerea *De-ale lui Păcală. Snoave populare*. Ediție îngrijită de V. Adăscăliței și P. Ursache, Editura pentru Literatură, București, 1964, pp. 240-241.

să fiu cal timp de șapte ani, și acuma mi s-a împlinit termenul și sunt iarăși ce am fost; fă cu mine ce vrei, căci ai dat bani pe mine!

– Mergi sănătos, părinte, n-am crezut c-am să pierd așa de ușor o mulțime de bani...

Ce se întâmplase în realitate? Dascălul încălecă pe cal și fugise, și rămăsese popa, să se descurce în chip onorabil...

Peste câțeva vreme, își vede negustorul calul din nou la iarmaroc, cum îl vindea cineva. Zâmbind, se apropie de urechea calului și îi șoptește:

– Părinte, iar te-ai făcut cal... Acuma nu te mai cumpăr.”

Se observă în snoava citată firescul cu care este relatată o situație, comicul de situație creat, arta cu care povestitorul popular dirijează receptorii către deficiența satirizată.

Majoritatea snoavelor reliefează aspecte din existența cotidiană, vicii obișnuite (prostia, lenea, lăcomia, zgârcenia), modalitățile de rezolvare a situației conflictuale fiind specifice societății românești tradiționale. Astfel se motivează existența unor soluții simple, dar, în același timp, ilare. În snoava despre gorjanul care l-a păcălit pe Dumnezeu, ruga adresată de un țăran divinității de care își amintește într-un moment critic, de dezlănțuire a forțelor naturii, constituie un pretext pentru atingerea scopului, pentru ca apoi sacrul să fie coborât în derizoriu. Soluția pe care protagonistul o găsește pentru a-și respecta promisiunea făcută lui Dumnezeu, fără însă ca el să fie păgubit, probează dominantă realistă a universului existențial al omului simplu, capabil de șiretlicuri chiar și atunci când este vorba de divinitate:

„Un gorjan plecase la târg să vândă un cocoș și o vacă. Pe drum îl apucă o vreme rea și o ploaie, de nu știa ce prăpăd venise peste el. Ajunse la Jiu și nu mai avea mult până la târg, dar aici – alt prăpăd. Apa venea cu furie peste munte. Atunci își aduse aminte și de Dumnezeu, căruia îi făcu o rugă fierbinte:

– Doamne, Doamne! Oprește-ți potopul să ajung la târg, că de-oi vinde vaca și cocoșul, ți-oi da tot ce oi lua pe vacă și mi-oi opri banii de pe cocoș!

Potopul se potoli, și al ajunse la târg. Aci începu să strige:

– De vânzare un cocoș și o vacă! Cocoșul 200 lei și vaca 3 lei, dar nu dau una fără cealaltă.

Așa că vându pe amândouă, oprindu-și banii de pe cocoș, 200 lei, iar banii de pe vacă, pe care-i făgăduise lui Dumnezeu, îi dădu pe lumânări, pe care le dădu la biserică.

Și-așa păcăli gorjanul pe Dumnezeu.”

(*Cum a păcălit gorjanul pe Dumnezeu*³⁹³)

Soluția cea mai simplă – păcăleala –, evidențiind istețimea, capacitatea inventivă extraordinară a omului simplu, s-ar părea că era tipică pentru societatea arhaică, tradițională, și, cu siguranță, cu un deosebit impact în rândul ascultătorilor, prin umorul savuros pe care-l conține. În snoava intitulată *Smântâna popii*³⁹⁴, actantul – un țăgan ajuns dascăl în biserica dintr-un sat – fură din smântâna pe care preotul o ascunsese în altar:

³⁹³ *Ibidem*, p. 137.

³⁹⁴ *Ibidem*, pp. 193-195.

„Cum făcuse țiganul, cum dresese, ajunsese dascăl la biserica din sat. Avea, ce e drept, glas bun, striga de parcă să spargă bolta bisericii; până și protopopul îi lăudase darul.

Popa avea o vacă. Din laptele acestei vaci și din ăl de-l aduceau țăranii când și când, pe la zile mari, făcea smântână, și smântâna – unde s-o ție el, să fie mai la răcoare? Hai s-o ție în altar!

Într-o zi, nefiind popa acolo, nu știu ce cată țiganul, și iaca, dă de oalele cu smântână ascunse într-un colț.

Cum dădu cu ochii de ele, cum își vârî degetul în smântână să o guste; gustând, îi plăcu; plăcându-i, mai vârî degetul o dată și încă o dată, până scăzu oala ca de vreun sfert, așa. Iar de aici înainte, de câte ori îi venea țiganului gust de smântână, căuta câte un prilej; ori că să măture prin biserică, ori că să frece sfeșnicul ăl mare, de se mira și popa de atâta dărnicie.

Fură țiganul azi, fură mâine. Într-o zi, cercetând popa oalele, băgă de seamă că scăzuse smântâna din ele.

Bre, ce să fie? Nu-i trecu prin gând să bănuiască pe dascăl; ba, având încredere mare în el, că fiind țiganul dibaci tare, îl îmbrobodise cum era mai rău, îi spuse pricina și-l întrebă, el ce bănuiește?

– De, sfinția-ta, răspunse țiganul, în altar cine să între? Ori că e vreun hoț mare, și de o fi așa, apoi te pomenești că se întinde și la sfintele odoare!

– Ba, zău, dascăle! Doamne păzește!

Și-și făcu popa cruce.”

Vicleanul țigan, pentru a îndepărta din mintea popii orice urmă de bănuială asupra sa, se oferă să descopere hoțul:

„– Eu zic, urmă țiganul, să mă pui să pândesc la noapte, să vedem, n-oi pune mâna pe el, cine o fi?!

– Că bine zici, așa să faci! Pândim două-trei nopți, poate îl prindem.”

Ingenioasa soluție la care protagonistul recurge scoate și mai mult în evidență, în egală măsură, prostia și marea diferență dintre propovăduirea preceptelor morale religioase și modul de a trăi, de a gândi al reprezentanților de altădată ai bisericii:

„Când se înnoptă, îi dădu țiganului cheile bisericii și se duse să se culce; iar țiganul luă un codru de pâine, și până să puie mâna pe hoț, începu să întingă în smântâna popii. După ce se sătură bine, luă o oală și o duse la icoanele Maicii Domnului și a sfântului Nicolaie, ce erau alături, și-i unse pe amândoi cu smântână la gură, iar după aia lăsă oala jos lângă icoane și ieși din biserică încuind ușa.

Când se luminează de ziuă bine, de se deosebeau toate în biserică, se duse la popa făcându-se a fi dat fuga, și-l deșteptă din somn.

– Hai, părinte, că i-am prins.

– Ce-ai prins, dascăle? Întrebă popa, cu ochii jumătate închiși.

– Hoții de furau smântâna.

– Așa! Cum sunt?

– Vino de-i vezi și sfinția-ta, să te crucești!

Puse popa repede o scurteică pe el, potcapul pe cap, papucii în picioare, și ieși, cu dascălul după el.

Intrând în biserică, o luă țiganul înainte și ducându-l la icoanele Maicii Domnului și sfântului Nicolaie, zise:

– Ia te uită, sfinția-ta! Sfântul Nicolaie e hoțul. S-a dat jos de unde era și s-a dus de a luat o oală din altar și a adus-o, și s-au pus amândoi, cu Maica Domnului, pe mâncare. Eu, văzând așa, o dată am ieșit de unde stam ascuns, iar sfântul Nicolaie a lăsat oala jos și s-a dus fuga la locul lui. Dar așa au încremenit amândoi când m-au văzut, încât, ia te uită, au uitat și la gură să se șteargă.

Atunci, popa, dând din cap, mâhnit până în fundu sufletului, zise sfântului Nicolaie:

– Bine, Maica Domnului ca Maica Domnului, minte de femeie, dar tu, om bătrân cu barba pâ'n' la brâu, să furi smântâna din oale... Mai mare ocara, zău!”

Cu o deosebită subtilitate și cu un umor plin de vitalitate, povestitorul popular relevă în această snoavă dihotomia prost-deștept cu vădită intenție moralizatoare.

d. Universul uman al snoavelor românești

În snoavele românești întâlnim **o varietate de personaje comice**: soții infidele sau soți infideli, violenți, femei leneșe, amant sau amantă (în textele prin care creatorul anonim relevă avatarurile extraconjugale), țigani – fie în ipostaza de robi, fie în cea de oameni liberi care mimează naivitatea, prostia, pentru a-și induce în eroare adversarul și a-l neutraliza.

În unele snoave, cititorul modern poate sesiza atitudinea subiectivă a creatorului anonim, mai ales când personajul central este omul-slugă, adesea aflat în conflict cu stăpânul. Însă, în cele mai multe cazuri, naratorul manifestă obiectivitate, apreciind corect, cu spirit „justițiar” caracterele umane și conturând o imagine veridică a unui univers omenesc cu antagonismele sale ireductibile. Asupra acestui aspect cititorul se poate convinge din următoarele două snoave selectate din antologia elaborată de Sabina-Cornelia Stroescu³⁹⁵:

„Un boier vrând să cerce pe sluga sa dacă are să mai șadă la el și peste iarnă, îi zise într-o zi, când prin curte era o mătă:

– Măi Ioane, ia uită-te în curte ce-i acolo?

– Mătă, cucoane.

– Măi Ioane, da nu-i mătă, că-i urs.

– Da-i mătă, toată ziua, cucoane!

– Măi Ioane, nu-i mătă, și-i urs.

– Vai de mine cucoane, doar nu-s chior, îi mătă ca toate mățele, îi răspunse servitorul, neștiind gândul boierului.

– Măi Ioane, dacă nu-i urs și-i mătă, eu am să te dau afară în ies-toamnă, că nu ești ascultător.

– Bine zici, cucoane, că-i urs, da-i mic.

Boierul pricepu că argatul nu vrea să se ducă de la el și-l tocmi și pe iarnă.

Pe la începutul primăverii, când muncitorii se plătesc bine, argatul voinde să ispitească și el pe stăpân, ce gânduri are cu el, stând de vorbă cu dânsul, și văzând aceeași mătă pe casă, zise către boier:

³⁹⁵ *** , *Snoava populară românească*, Editura Minerva, București, 1984, vol. I-IV.

- Ia uită-te, cucoane, ce mai urs pe casă!
 - Ce ești beat, măi Ioane? Acela nu-i urs, ci-i mătă.
 - Ba-i urs cucoane, uită-te bine la el.
 - Măi da nu-i urs, îi spuse boierul, uitându-se holbat la el.
 - Cucoane, dacă nu-i urs și-i mătă, eu te las și mă duc.
- Boierul care acum avea mare nevoie de servitor, îi răspunse:
- Bine zici, măi Ioane, că-i urs, da-i mic.”³⁹⁶

„Mulți se plâng, că e cu neputință a o scoate cu unii oameni la cale. Trebuie însă să cunoști bine și pe dinlăuntru și pe din afară pe astfel de oameni și dacă știi să tractezi (să te porți) cu ei, ușor izbutești. Din întâmplarea de mai jos se poate vedea că așa e.

Un servitor nicicând nu-i putea face domnului său pe plac. Mai totdeauna trebuia să sufere, pe nedrept. Într-o zi era tare necăjit stăpânul. Când să se puie la masă, luă blidul cu tot ce era-n el și-l aruncă pe fereastră-n curte. Va fi fost supa or prea caldă, or prea rece, or nici una, nici alta, ci mânia l-a împins la asta. Servitorul fără să se gândească mult nici una, nici două, ci aruncă și el pe fereastră carnea, pe care tocmai voia s-o pună pe masă, aruncă apoi pânea, vinul și-n sfârșit pânzătura cu tot ce era pe ea.

– Îndrăznețule, ce-nseamnă asta? îl întrebă domnul aprins de mânie, ridicându-se de pe scaun.

Servitorul îi răspunse liniștit:

– Iartă-mă stăpâne, dacă n-am găcit gândul d-tale. Eu credeam că d-ta voiai să prânzești azi în curte. Aerul e curat, cerul e senin, pomii sunt înfloriți și albinele culeg din floarea lor miere.

A doua oară n-a mai aruncat domnul nostru blidele pe fereastră. S-a rușinat și a rămas buimăcit uitându-se în curte, gândindu-se la vorbele servitorului.”³⁹⁷

Defectele ființei umane sunt reliefate într-o succesiune de nuanțe, prezentate cu o deosebită subtilitate. Firește, nu toate trăsăturile negative au aceeași pondere, pregnante fiind acelea care erau des întâlnite într-o comunitate, în timp ce aspectele existențiale izolate apar în subsidiarul unei trăsături de caracter semnificative. De exemplu, deficiența care apare cu evidență în snoave este *prostia*, relevată sub una dintre formele ei: *simplă* – a indivizilor care prin lipsa lor de judecată clară, comit tot felul de încurcături și situații comice și *absolută* – prin hiperbolizare depășind limitele verosimilului, actantul acționând illogic, fără rațiune³⁹⁸. În subsidiar întâlnim zgârcenia, hoția, lenea.

În afara snoavelor care cuprind o scenă și a celor cu două momente narative, corpusul snoavelor românești cuprinde și un alt tip compozițional, și anume cel serial. În aceste narațiuni, mult mai puține la număr decât celelalte tipuri, există cel puțin trei

³⁹⁶ Sabina-Cornelia Stroescu, *op. cit.*, vol. I, pp. 122-123.

³⁹⁷ *Ibidem*, pp. 140-141.

³⁹⁸ Cf. Mihai-Alexandru Canciovici, *Prefață*, la *ed. cit.*, p. XXXI.

scene subordonate aceleiași idei. Dominant este comicul de situație, împrejurările în care se află protagoniștii fiind opuse celor normale, obișnuite. De exemplu, într-o snoavă care reliefează prostia omenească, un bărbat ajuns la exasperare din cauza soției care se văieta că drobul de sare de pe o policioară ar putea să cadă în capul copilului și să-l omoare decide, să plece în lume și să revină acasă numai dacă va întâlni alți oameni mai proști decât nevastă-sa. În satele pe unde călătorește, întâlnește, pe rând doi țărani care cărau lumina cu trocul într-o cameră fără ferestre, un om care voia să arunce nucile în pod cu furca, altul care-și făcuse carul în casă și încerca să-l scoată întreg, doi bătrâni care mâncau supa cu bețișoare, un altul sărea din pod pentru a-și îmbrăca pantalonii ținuti desfăcuți de femeia lui; într-un sat îi vede pe țărani alungând ziua și noaptea cu biciul etc. Enumerarea situațiilor atipice, uneori absurde, generează, prin tehnica numită de Bergson a „bulgărelui de zăpadă”, o maximă acumulare comică, pe care o întâlnim doar în snoavele despre Păcală. Acestea reprezintă un alt tip compozițional, cel ciclic, grupat în jurul arhicunoscutului personaj. În aceste texte numărul personajelor este variabil, fiind determinat în cea mai mare parte de dispoziția celui care povestea. Unele dintre aceste snoave sunt reduse la un episod și debutează firesc, direct în acțiune, ca în exemplele:

„Păcală are o mulțime de musafiri la masă.

După masă îi întreabă:

– Aveți obiceiul să luați cafea?

– Da, răspunseră toți.

– Dacă e așa, puteți pleca s-o luați, eu nu vă țin deloc.”

(*Păcală primitor de oaspeți*³⁹⁹)

„Se duce odată o babă la târg ca să vândă un tâlbăltoc cu făină. Și-n piață desface legătura, punându-se jos ca s-aștepte mușterii...

Deodată însă se stârnește un vânt-vârtej, umflă legătura babei în sus și-i împrăștie făina în toate părțile!

Atunci baba care era cam zăludă la minte, fuga la judecătorie ca să facă proces vântului spre a fi despăgubită.

– Nu putem judeca procesul d-tale, mătușă, zise judecătorul, cine a mai auzit una ca asta?

– Vai de mine și de mine! Să rămân eu păgubașă de făină? Numai unul Dumnezeu mă știe în ce sărăcie mă zbat eu!

Și unde nu începe a se sclifosi și a se văicăra biata babă, de ți s-ar fi rupt inima auzind-o!

– Hai, du-te mătușă! se răsti judecătorul. Ce să-ți fac dacă aduci un proces ce nu se poate judeca?

– Pot eu ca să judec acest proces, domnule judecător, zise un tânăr chipeș la față și cu plete lungi pe spate (era Păcală). Să mă lăsați pe mine să judec, și de n-a ieși baba împăcată, plătesc eu făina!

A fost lăsat mai mult de haz, să judece el procesul babei.

Lume multă venise la judecată – ba era acolo, se zice, și mai-marele peste judecători, ca să vadă și el cum are să se judece procesul cu vântul...

³⁹⁹ Sabina-Cornelia Stroescu, *op. cit.*, vol. I, pp. 111.

– Ție, măi morare, cu moara de apă, când ți-i bine? când plouă, ori când bate vântul?

– Când plouă, mi-i bine, d-le judecător că atunci am apă, îmi umblă moara și am folos!

– Dar ție, întreabă pe ista cu moara de vânt, ție când ți-i bine?

– Mie, d-le judecător, atunci mi-i bine și am folos, când a bate vântul cât de tare...

– Așa? Atunci, tu ai să plătești babei făina!

– Așa, bravo! D-ta să plătești făina, strigă mulțimea, căci numai d-tale vântul ți-aduce folos!...

Și – spune povestea – cică ar fi rămas Păcală ca judecător în târgul acela...”.

(*Păcală judecător*⁴⁰⁰)

Alte snoave al căror personaj axial este Păcală încep cu formule inițiale asemănătoare cu cele din basm, ca în *Istoria lui Păcală, Femeia netoată* din antologia Sabinei Stroescu sau în *Păcală și frații săi; Păcală și popa*, acestea din urmă fiind culese de Simion Florea Marian din Bucovina. Introduceri precum „A fost odată o babă și un moșneag. Și ei aveau trei feciori, dintre care cel mai mic, carele se cheama Păcală, era foarte prefăcut și ajuns de cap”, „Erau odată trei frați și mergând cel mare să se năimească undeva argat, se năimi la un popă” ne amintesc de universul basmelor.

Tematica snoavelor care constituie ciclul Păcală este socială, simularea prostiei, incapacitatea de a stabili conexiuni și vădita intenție de a lua în considerare cuvintele cu semnificația lor proprie, de bază, fiind modalități specifice de creare a comicului.

În ceea ce privește unitățile narative, acestea – spre deosebire de cele din basm – se succed liniar, fără ca protagonistul „să sufere vreun salt calitativ prin cumularea probelor de istețime dovedite de-a lungul episoadelor.”⁴⁰¹

Păcală, pe care îl întâlnim în diverse variante ale snoavelor românești cu numele Pepelea, Petrea lu Păcală, Ivan, Ianoș sau Neculai, acționează, adeseori, în cuplu cu un alt cunoscut personaj comic, Tândală. Păcală (< vb. „a păcăli”) simbolizează istețimea poporului român și este completat de Tândală⁴⁰² (< vb. „a tândăli”, < germ. „tändelen = a glumi”), în care, de fapt, intuim un *alter ego* al personajului central.

Păcală, „om glumeț, poznaș, care se ține de farse”⁴⁰³, reprezintă personificarea unui caracter fascinant, un *trickster*, cunoscut în mitologia greacă sub numele de Hermes, în cea romană drept Mercur, Loki în mitologia germanică, Peculis în mitologia popoarelor baltice, Bricriu la irlandezi, Pusan în mitologia indiană. În literaturile populare europene, el îi are corespondenți pe Giufă (la italieni), Cadet Cruchon (la francezi), Puca (la irlandezi), Velnius (la popoarele din țările baltice), Ivan (la ruși), Nastratin Hogeia (la popoarele balcanice), Till Eulenspiegel (la germani). În toate snoavele și povestirile populare în care apare *tricksterul* este recunoscut prin maniera

⁴⁰⁰ *Ibidem*, pp. 86-87.

⁴⁰¹ Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, pp. 247-248.

⁴⁰² În *DEX*, pentru Tândală este formulată generic, următoarea definiție: „Om care nu este bun de nici o treabă, care lucrează fără rost sau care își pierde vremea umblând de colo până colo” (Editura Univers Enciclopedic, București, 1996).

⁴⁰³ *Ibidem*.

subtilă la care apelează, inițial simulând prostia, inabilitatea, pentru a-și păcăli și a-și anihila opozantul/opozanții. De aceea, întotdeauna în final este relevat sentimentul superiorității sale față de cei cu care se confruntă. Aspirația lui permanentă spre adevăr și spre libertatea de care trebuie să se bucure ființa umană în acțiune și în gândire l-a determinat pe Ovidiu Papadima să îl considere – într-o anumită măsură exagerat – un erou romantic: „Păcală e un romantic deghizat în nebun, preferând însă în locul curții feudale lumea largă. E adevărat că finalul farselor lui mai mult sau mai puțin sângeroase îl obligă să părăsească fiecare loc al noii sale isprăvi. Dar nu e mai puțin adevărat și că în Păcală există și altă fibră romantică; aceea a unei nestăvilite dorințe de libertate, care îl împinge mereu spre căutarea altor locuri de popas.”⁴⁰⁴

Dincolo de nestăvilita dorință de libertate, care îl determină să fie un fel de *perpetuum mobile*, există în acest personaj o ambivalență psihică, ce se evidențiază din acțiunile sale derulate astfel: după moartea părinților, cel mai mic dintre cei trei fii, Păcală, intră în stăpânirea unei vaci (buhai în varianta bucovineană) pe care o vinde unui copac. Când merge să-și ia banii, copacul trosnește mereu și Păcală înțelege că nu vrea să-i dea banii. De aceea îl taie și la rădăcina lui găsește o comoară. Motivul este foarte vechi, fiind întâlnit într-o fabulă a lui Esop, în povestirea napoletană *Pentamerove*, în povestiri orientale, franceze, italiene, rusești etc.⁴⁰⁵

Secvența narativă generează alte întâmplări care se înlanțuie: Păcală, mergând la popa după baniță ca să o împrumute pentru a măsura banii, îi destăinuie acestuia că a găsit o comoară. Popa, curios să vadă minunea, privește pe fereastra casei celor trei frați, este lovit și ucis de către Păcală. Urmează episodul în care relevant devine motivul folcloric al celui ucis de mai multe ori: Păcală îl așază pe popă pe creanga unui măr din curtea vecinului, apoi acesta în carul unui alt vecin, în care se află un vas cu miere, iar acesta crezând că el l-a ucis îl pune pe o scândură și îi dă drumul pe un râu și, în cele din urmă, „ucis” din nou de către niște vânători, cadavrul cade în apă⁴⁰⁶.

În fuga de acasă a fraților, Păcală cară o rășniță căreia îi dă drumul dintr-un copac în capul unor hoți (negustori în unele variante) ce poposiseră în pădure chiar sub copacul în care se ascunseseră cei trei. [Motivul obiectului lăsat să cadă de la înălțime – din acest episod – este de circulație universală.] Frații mai mari își însușesc bogățiile, în timp ce Păcală se mulțumește cu un sac de tămâie căreia îi dă foc, iar mirosul plăcut îl încântă pe Dumnezeu și, drept recompensă, eroul primește un fluier (un cimpoi) fermecat. Păcală intră apoi slugă la un popă, unde săvârșește alte „năzbâtii”: face un pod din capre cu „o călcătură moale și una tare” (după cum îi solicitase stăpânul), gătește supă cu „mărar și pătrunjel” punând în ea cozile câinilor cu aceste nume; trimis cu oile le cântă din fluierul fermecat și ele joacă, însă joacă și preotul care-l spionează. Când acesta hotărăște să fugă în lume, Păcală se ascunde în sacul cu cărți și noaptea îl aruncă în apă pe fiul popii (pe preoteasă în unele variante) și, în cele din urmă potrivit contractului, îi taie popii nasul.

⁴⁰⁴ Ovidiu Papadima, *Prefață la Păcală și Tândală*, ediție îngrijită de C. Buzinschi, București, 1973, p. 12.

⁴⁰⁵ Cf. Gheorghe Vrabie, *Proza populară românească. Studiu stilistic*, Editura Albatros, București, 1986, p. 110.

⁴⁰⁶ V. Ciclul *Păcală* din *Snoave populare din Bucovina*, în Simion Florea Marian, *Basme populare românești*, vol. II, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 2004, pp. 402-403.

Nu mai puțin umoristice sunt peripețiile din snoavele despre Păcală argat la boier, militar sau ca om căsătorit, când își bate joc de femeia cicălitoare făcând totul pe dos, luând cuvintele în sensul lor de bază (pune acul în carul cu fân și fierul plugului în buzunarul de la vestă, omoară copilul prin opărire, își leagă putina de gât etc.).

Acestea sunt, rezumativ, câteva dintre cele mai cunoscute ipostaze în care ne este prezentat Păcală de către naratorul popular și din aproape toate episoadele enumerate iese în evidență o anumită latură a istețimii sale: cea malițioasă, „diabolică”, întrucât faptele sale având urmări fatale sunt săvârșite cu o „răutate conștientă”⁴⁰⁷.

În alte texte, în care Păcală (Pepelea) apare împreună cu Tândală, acțiunile întreprinse sunt rezultatul istețimii însoțite de simplitate, de nevinovăție, reliefând cealaltă latură a naturii sale umane.

O ambivalență psihică întâlnim și în narațiunile indienilor din America de Nord la eroul păcălitor (care poate fi un om, dar și un animal sau chiar demiurgul), acesta fiind înfățișat când în ipostaza istețului, când în cea a prostului, de unde și rezultatul diferit al aventurilor sale. Asemenea situații pot fi remarcate și în povestirile, snoavele unor popoare europene (de exemplu, la ruși, sași, italieni), probând că este vorba de o reminiscență a unei concepții foarte vechi, potrivit căreia lumea așa cum este ea, plină de rele și de imperfecțiuni, ar fi fost făcută și prin aportul unui „Creator secund”. În acest sens, Ioan Petru Culianu notează: „Tricksterul «Creator secund» joacă cel mai important rol în această explicație [a originii răului în lume], el este cel care, prin acțiunile sale infantile, prostești, vanitoase sau imorale, face lumea imperfectă și omul muritor și nefericit.”⁴⁰⁸

Acest „Creator secund”, care dejoacă planurile „primului” Creator, „este în același timp foarte deștept (de multe ori atât de deștept încât trage el însuși ponoasele), dar și infantil, vanitos, rebel, prost și se face de râs în fel și chip. Reprezintă întrucâtva cele mai primitive însușiri umane.”⁴⁰⁹

Această opinie formulată de Ioan Petru Culianu, vizând tricksterul din spațiul cultural american, de care însă Păcală „al nostru” nu este într-un tot deosebit, poate constitui un punct de plecare în încercarea de a găsi o explicație duplicității cunoscutului și îndrăgitudului personaj din literatura folclorică românească.

În mitologia greacă, simbolul tricksterului este zeul Hermes, și el recunoscut prin caracterul său duplicitar, zeu care potrivit legendelor deținea un băț „magic”, căci cu un capăt al lui învia oameni și alte ființe, iar cu celălalt capăt îi ucidea. Guraliv, șiret, Hermes se vâra pretutindeni, era meșter în toate și niciodată nu obosea să flecărească și să alerge.

Având în vedere aceste aspecte și un străvechi fond mitologic comun din care s-au creat mitologiile lumii, am putea considera că eroul din snoavele de acest tip, ciclic (evident, nu numai din snoavele românești) este o „rămășiță” a unei zeități dualiste, care și-a pierdut caracterul sacru, însă a păstrat ambivalența psihică. Probabil că nu întâmplător unii dintre primii noștri folcloriști, cunoscători ai teoriilor mitologice

⁴⁰⁷ Lazăr Șăineanu, *Ciclul lui Păcală*, în *Basmele române*, Editura Minerva, București, 1978, p. 609.

⁴⁰⁸ Ioan Petru Culianu, *Cult, magie, erezii. Articole din enciclopedii ale religiilor*, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 152.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 151.

formulate de frații Grimm, au observat în esența snoavelor „vechi urme din legende mitologice despre zei”⁴¹⁰, astfel explicându-se existența în creațiile orale ale multor popoare din lume a *tricksterului*, el devenind „o figură pretutindenea familiară”⁴¹¹. De exemplu, Simion Manguica era de părere că „faptele lui Păcală nu sunt lucruri deșerte, ci sunt unele criterii a științelor naturale de foarte mare vechitate.”⁴¹² Exagera însă văzând în protagonist „un erou de caracter, moral, cu o putere de ingeniu în precumpănire magico-instinctiv operatoare”⁴¹³, în vaca moștenită un simbol al lumii și al pământului și în copacul căruia i-o vinde un „arbore al bucuriei”, arborele cosmic Ygdrasil. Categorical, ultima afirmație este greu de acceptat, fiind de-a dreptul fantezistă.

În a doua jumătate a secolului al XX-lea, cei mai mulți folcloriști au considerat că Păcală (Pepelea) și Tândală, „sunt eroi creați de masele populare oprimite, din nevoia de a râde și de a-și bate joc de stăpânii lacomi și proști ori de unii dintre ai lor, creduli și naivi.”⁴¹⁴ Opinia, mult mai apropiată de esența textelor, mult mai realistă, nu o putem accepta decât parțial, deoarece, dincolo de numeroasele situații ilare generate de mimarea prostiei, nu motivează atitudinea malițioasă, cruzimea cu care actantul pedepsește „imperfecțiunea” celor din jur. De aceea, considerăm că în universul narativ al snoavelor despre Păcală se reliefează, pe fondul realităților sociale specific românești din veacurile anterioare, viziunea populară – cu reminiscențe mitice – asupra dualității ființei umane și a laturii sale „infernale”⁴¹⁵.

Motivele des întâlnite – al păcălitorului păcălit, al *qui-pro-quo*-ului, al obiectului lăsat să cadă de sus, al celui ucis de mai multe ori etc. – apropie snoava de basm. Dacă formulele inițiale seamănă, uneori, cu cele din basme, formulele finale ale snoavelor sunt foarte concise și pot fi grupate, cum consideră Mihai-Alexandru Canciovici, în următoarele tipuri de formule: *rezumative* ale conținutului textului („Și muri zgârcitul, iar femeia huzură de bine, căci avea cu ce, și știuse să-i dea de leac”), *dubitative* („De-o crăpat, de n-o crăpat, nu pot ști. Atâta mai știu, că din ziua aceea pe românul nostru nu l-a mai zăhăit prea mult”), *conclusive* („Vezi! frate moldovene, ce păți prostia țigănească, căutând domnia cea nemțească!”) și *moralizatoare* („Secretul femeii îi secret și foaie verde lobodă, gura lume-i slobodă”)⁴¹⁶.

Dintre toate faptele de folclor, *snoava* este creația care în cel mai înalt grad sintetizează una dintre cele mai importante problematice ale ființei umane, cea socială, adaptându-se permanent realităților societății și evidențiind schimbările de *forma mentis* ale naratorilor/informatorilor.

Bibliografie:

*** *De-ale lui Păcală. Snoave populare*, ediție îngrijită de V. Adăscăliței și P. Ursache, Editura pentru Literatură, București, 1964.

*** *Păcală și Tândală*, ediție îngrijită de C. Buzinschi, Prefață de Ovidiu Papadima, București, 1973.

*** *Snoava populară românească*, vol. I-IV, ediție îngrijită de Sabina-Cornelia Stroescu, Prefață de

⁴¹⁰ Apud Gheroghe Vrabie, *op. cit.*, p. 111.

⁴¹¹ Lazăr Șăineanu, *op. cit.*, p. 604.

⁴¹² Apud *Ibidem*.

⁴¹³ *Ibidem*.

⁴¹⁴ Gheorghe Vrabie, *op. cit.*, p. 112.

⁴¹⁵ Lazăr Șăineanu notează că etimologic, numele *Păcală* înseamnă „om infernal” (*op. cit.*, p. 609).

⁴¹⁶ Cf. Mihai-Alexandru Canciovici, *Prefață la op. cit.*, pp. XXXIX-XL.

- Mihai-Alexandru Canciovici, Editura Minerva, București, 1984.
- Bîrlea, Ovidiu, *Folclorul românesc*, vol. I, Editura Minerva, București, 1981.
- Culianu, Ioan Petru, *Cult, magie, erezii. Articole din enciclopedii ale religiilor*, Editura Polirom, Iași, 2003.
- Eretescu, Constantin, *Folclorul literar al românilor. O privire contemporană*, Editura Compania, București, 2004.
- Marian, Simion Florea, *Snoave populare din Bucovina*, în *Basme populare românești*, vol. II, ediție îngrijită de Petru Rezuș, Editura „Grai și Suflet – Cultura Națională”, București, 2004.
- Pop, Mihai; Ruxăndoiu, Pavel, *Folclorul literar românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1990.
- Ruxăndoiu, Pavel, *Folclorul literar în contextul culturii populare românești*, Editura „Grai și Suflet – Cultura Națională”, București, 2001.
- Șăineanu, Lazăr, *Ciclul lui Păcală*, în *Basmele române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*, Editura Minerva, București, 1978.
- Vrabie, Gheorghe, *Proza populară românească. Studiu stilistic*, Editura Albatros, București, 1986.

TEME PROPUSE ÎN VEDEREA PREGĂTIRII PENTRU EXAMEN

1. *Relevați elementele de comic din snoavele românești.*
2. *Reliefați tematica și valențele comicalului din snoavele despre Păcală și Tândală.*
3. *Argumentați că arhicunoscutul personaj Păcală este un „trickster”.*
4. *Motivați că snoava este o specie folclorică mobilă datorită legăturii strânse cu „sistemele contemporane de gândire și comportament, marcată și printr-o apropiere mai mare a conținutului mesajelor ei narative de anecdotic și întâmplare” (Pavel Ruxăndoiu).*

4. Bancurile

Bancurile sunt creații populare epice, de dimensiuni foarte reduse, cu un pronunțat caracter umoristic. Ele sunt fapte folclorice specifice mediului urban, de dată recentă – probabil au fost create începând cu a doua jumătate al secolului al XX-lea –, aflându-se mai puțin în atenția specialiștilor decât speciile literaturii populare puternic ancorate în tradiție.

De multe ori bancurile sunt confundate cu anecdotele^{*)} care pot fi definite ca narațiuni scurte reliefând, atitudini sau replici ale unor personalități/ oameni celebri, cu conținut umoristic, pe care memoria colectivă le înregistrează, le reține și le transmite, întrucât le consideră semnificative și demne de a fi reținute și de alții. Însă anecdotele nu pot fi socotite creații anonime, ele relatând fapte veridice, spre deosebire de bancuri care sunt produse ale universului ficțional al indivizilor dotați din popor. Constantin Eretescu afirmă că „relația dintre anecdotă și banc se aseamănă cu raportul dintre legendă și basm.”⁴¹⁷

Structura bancurilor este deosebit de simplă, cuprinzând un singur episod, în care se descrie o situație, și o concluzie (o replică) neașteptată de receptori, care în aparență contrazice logica din narațiune.

Prin intermediul bancurilor se evidențiază sau, în termenii lui Freud, „se demască” o serie de „inversiuni simbolice”, adică de abateri de la normele – general

^{*)} A se vedea de exemplu, în *DEX* (ediția din 1996 ș.a.), definiția, greșită din punctul nostru de vedere pentru banc: „scurtă anecdotă glumeață”.

⁴¹⁷ Constantin Eretescu, *Folclorul literar al românilor. O privire contemporană*, Editura Compania, București, 2004, p. 279.

acceptate – sociale, comportamentale, politice, religioase, lingvistice etc.

Aceste fapte de folclor tipic orășenești constituie o categorie deosebit de bogată din punct de vedere tematic. Sunt răspândite și cunoscute numeroase bancuri politice, etnice (despre evrei și țigani în România, despre scoțieni și irlandezi în Anglia, despre mexicani, italieni, evrei, polonezi în Statele Unite ale Americii, despre belgieni în Franța etc.), regionale (despre ardeleni, olteni sau moldoveni în România, negri în America etc.), bancuri sexuale și diverse bancuri despre categorii sociale: doctori, polițiști, preoți, magistrați, soacre, blonde, cupluri, bancuri despre animale etc. Personajele sunt reale (de obicei politicieni) sau imagine. Cel mai cunoscut personaj al bancurilor românești este Bulă, un descendent al lui Păcală, Tândală, Nastratin Hoge, Till Buhoglină, al bufonului de la curțile nobililor europeni din Evul mediu sau al clovnului din reprezentațiile teatrului popular.⁴¹⁸ Corespondentul său la alte popoare este Ivan, John, Smith, Mike, Ițic, Hans, Pat, Ati ș.a. El este un trickster^{**}). După cum afirmă Ronald L. Baker, „în bancurile moderne, prostovanul [*the Trickster*] face mereu lucruri pe care alții se feresc să le facă. Aceste povestiri îndeplinesc adesea o funcție cathartică, oferindu-le oamenilor o portiță – socialmente acceptată – de scăpare de sub apăsarea oprămirii sociale.”⁴¹⁹

Bulă apare în ipostaza de om tânăr, matur, însă, de obicei, de copil care manifestă o vie, o permanentă curiozitate față de acțiunile celor maturi, de elev așezat mereu în ultima bancă, de la care așteptările nu sunt prea mari. Spațiul în care se manifestă, în care se exprimă liber este școala. În general, dialogul are loc între el și învățătoare. Rolul lui Bulă este de a simula naivitatea, prostia, pentru a releva, de fapt, minciuna, nedreptatea, ridicolul pe baza cărora funcționează un mecanism social.

Disimularea îl absolvă de orice pedeapsă. Replicile sale încărcate de ironie, de savoare, de umor frust scot la iveală neajunsuri ale societății, pe care ceilalți nu au curajul să le demaște, mai ales când „acțiunea” este plasată în perioada de dinainte de 1990, în perioada comunistă. Ca și Păcală, eroul snoavelor, Bulă ia cuvintele în sensul lor propriu, prefăcându-se că nu înțelege anumite semnificații, ca în exemplul:

„Bulă merge pe stradă. Un amic îl strigă:

– Bulă, am auzit că ai intrat în partid. [referirea se face la Partidul Comunist]

Bulă ridică pe rând câte un picior și, privind cu atenție talpa, întreabă:

– În ce zici c-am intrat?”

Alteori, jocul de cuvinte pe care îl creează, generează hazul și dovedește că acest personaj naiv, simplu, este capabil să depășească orice situație, să iasă „basmă curată”, chiar dacă vinovatul este el:

„Pe scările Parlamentului, Bulă se lovește de Ciorbea:

⁴¹⁸ Cf. *Ibidem*, p. 293.

^{**}) Cu privire la acest personaj interesant, întâlnit în culturile multor popoare ale lumii, reținem, notația lui Ioan Petru Culianu: „*Trickster* («șarlatan», «coțcar»). Inițial, o figură foarte populară și iubită, dar echivocă, din miturile și legende populare ale indienilor nord-americani. Poate fi un om (algonkini, sioux, ponca, picioarele-negre) sau deseori un animal: un corb sau o nură (coasta de nord-vest), un coiot (marile podișuri, marile bazine, platoul, sud-vestul și California), un iepure (sud-est) sau o găină (statul Washington). Din punct de vedere psihologic, el este un amestec ciudat de proprietăți omenști bune și rele.” (*Cult, magie, erezii*, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 151).

⁴¹⁹ Apud *Ibidem*, pp. 293-294.

– De ce nu te uiți pe unde mergi?

La care Bulă indignat zice:

– Da' tu de ce nu mergi pe unde te uiți?"

Ca elev, întotdeauna iese din încurcătură atunci când nu cunoaște răspunsul la întrebarea profesorului, simulând naivitatea:

„Profesorul de religie întreabă:

– Bulă, ce au făcut evreii după ce au traversat Marea Roșie?

– Au stat să se usuce..."

Imaginarul bogat al românilor l-a închipuit pe acest erou depășind spațiul propriu-zis al țării, el putând fi prezent în oricare alt loc al lumii: America, Franța, Germania etc., uneori fiind plasat într-un timp trecut, devenind „răspunzător” pentru evoluția istoriei ca în exemplul:

„Bulă se duce la o țigancă să-i ghicească. Aceasta îi spune:

– Să știi că din cauza ta o să moară multă lume și mulți or să rămână fără case.

Bulă speriat pleacă acasă. Merge cât merge și vede un băiețel pe linia de tramvai. Se duce, îl salvează și îl întreabă:

– Cum te numești?

Băiețelul răspunde:

– Adolf. Adolf Hitler."

Bancurile sunt creații cu o foarte largă circulație în spațiu și în timp, mereu noi, pentru că ele sunt permanent inventate. Unele care circulau cu câteva decenii în urmă au fost modificate, adaptate noilor situații, fiind astfel readuse în circulație.

Nu rareori bancurile sunt contextuale, reliefând o situație particulară, specifică unui anume timp și spațiu și, ca atare, mesajul nu poate fi înțeles decât prin raportarea la acele momente care le-au generat. Bancuri precum următoarele:

„Pe vremea lui Ceaușescu un tip intră într-un magazin.

– Nu vă supărați, nu aveți pește aici?

– Aici nu avem carne, pește nu au alături..."

„Sătui de așteptat, conducătorii Partidului Comunist introduc în calculator un maldăr de date și îi pun întrebarea:

– Cât mai avem până la comunism?

Calculatorul răspunde:

– 11 kilometri.

Verificări, nedumeriri, în fine, calculatorul iar:

– 11 kilometri.

Verifică ei datele, caută și, în sfârșit, se dumiresc. La congresul X, tovarășul Ceaușescu spusese foarte clar: «Fiecare cincinal înseamnă un pas înainte spre comunism."

Nu pot fi înțelese de tânăra generație decât prin raportarea la situația de criză, la propaganda demagogică impusă de regimul totalitar.

Un loc deloc neglijabil în folclorul urban al multor popoare îl dețin bancurile etnice și regionale. Acestea scot în evidență trăsături de caracter, particularități lingvistice ale unui anumit grup etnic, minoritar. S-a creat falsa impresie că prin astfel de fapte folclorice s-ar exprima, de fapt, sentimentul de ură interetnică. Trebuie precizat

că: „asemenea bancuri se spun pretutindeni în lume, fără ca existența lor să ducă la blamarea celor care le colportează.”⁴²⁰ Mai mult, este posibil ca o parte dintre aceste bancuri să fie create chiar în interiorul grupului etnic respectiv pentru a releva calități și defecte, dar și modul în care se realizează relații interumane.

Prin temele expuse, astfel de bancuri se dovedesc mult mai rezistente în timp decât celelalte clase. De exemplu, zgârcenia scoțienilor, arhicunoscută, reprezintă subiectul a numeroase bancuri răspândite și în spațiul românesc:

„O pereche scoțiană în vârstă stă la gura sobei. La un moment dat femeia exclamă:

- Ai putea și tu să mă duci o dată la film!
- Dar, draga mea, am mai fost!
- Da, dar între timp au inventat sonorul!”

„Termină fiul scoțianului liceul și tatăl fericit îl întreabă:

- Ce vrei să-ți cumpăr ca să te recompensez?
- Tată, zice fiul, aș vrea să am și eu o motocicletă.
- Lasă, fiule, că-i prea scumpă... Uite, îți cumpăr un pepene.

După ce fiul termină și facultatea, tatăl îl întreabă:

- Cum să te recompensez pentru bucuria pe care mi-ai făcut-o?
- Fiul, pățit, răspunde:
- Lasă, nu te deranja, mai bine hai să bem o bere.
- După pepene?”

Cosmopolitismul cunoscut al evreilor, formele specifice de exprimare a lor, modul lor de a gândi constituie teme ale numeroaselor bancuri care circulă și în România. Protagonistii sunt de obicei Ițic și Ștrul. Replicile simple, scurte, aparent banale, ascund adevăruri asupra existenței din perioada dinainte de 1990:

„După instaurarea comunismului în România, doi prieteni, Ițic și Ștrul se întâlnesc și stau de vorbă.

- Ce faci? întreabă Ițic.
- Bine. Dar tu?
- Și eu bine.
- Așa ne trebuie.”

Bancurile cu tematică regională, care reprezintă, de asemenea, o categorie foarte bogată, evidențiază defecte caracterologice, particularități lingvistice zonale, care provoacă ilaritate. Elocvente sunt următoarele exemple:

- „– Care e diferența între un măr și un oltean?
- Mărul, cel puțin, este cultivat.”

- „– Cum prinde olteanul un iepure?
- Se ascunde în tufiș și face ca morcovul.”

- „Doi olteni sunt în vacanță. La ora 3 dimineața unul îl trezește pe celălalt.
- Marine!

⁴²⁰ *Ibidem*, p. 295.

- Ce e?
- Deschide ochii și spune-mi ce vezi.
- Cerul.
- Și?
- Și luna.
- Și?
- Și Carul Mic.
- Și?
- Și Carul Mare.
- Și?
- Și... Ioaneeee!... Aștia ne-au furat cortul!”

„Un oltean se întâlnește cu un ardelean care ducea de legătoare o capră.

- Unde duci boul ală? întreabă olteanul.

Contrariat, ardeleanul se uită spre animal, după care ripostează:

- Ești chior? Nu vezi că-i capră?
- Păi eu cu capra vorbeam...”

„Moldovenii s-au hotărât să facă o fabrică de cauciucuri. Și stăteau ei în dilemă, cum să numească fabrica.

Și zice unu’:

- Hai să-i zăcim pi buni, că am auzit că italienii au o fabrică «pi reli» și li mergi tari bini.”

Produse folclorice naționale sunt și bancurile despre liderii politici din spațiul românesc. Bancurile despre politicieni care s-au afirmat după căderea comunismului sunt numeroase, ele oglindind realități specifice țării, tare ale societății de tranziție, caractere umane. Alături de celebrul Bulă, persoane care au deținut un rol important pe scena politică a României postdecembriste, precum Petre Roman, Ion Iliescu, Emil Constantinescu, Ion Diaconescu, C.V. Tudor ș.a. au devenit personaje ale bancurilor:

„În urma unor discuții aprinse între Petre Roman și Ion Diaconescu, președintele Constantinescu se hotărâ să-i împace. Așa că îi invită la Cotroceni, le servi câte un pahar de băutură bună și îi îndemnă:

- Dragii mei, a sosit momentul să încetați atacurile reciproce și să vă dați mâna în semn de pace!

Cei doi se conformară. Președintele continuă:

- Și cum primul pas a fost făcut, vreau să vă aud ce vă toastați unul altuia!

Primul ridică paharul Petre Roman:

- În aceste clipe de împăcare, eu îți doresc din suflet tot ce-mi dorești și tu mie!
- Auzind toastul, Ion Diaconescu se înfurie:
- Pentru numele lui Dumnezeu, iar începi?”

„Președintele Senatului, Petre Roman, observă un senator care dormea în timp ce el ținea o cuvântare.

- Domnule senator, vă rog să-l treziți pe colegul dumneavoastră care, pe lângă că doarme, a început să și sforăie...

– Domnule președinte, nu e corect! Dumneavoastră l-ați adormit, dumneavoastră să-l treziți!”

„– Măi Bulă, voi în partidul ală al vostru nu sunteți normali la cap. Cum ați putut să-l trimiteți în Parlament pe Trulă?”

– Dar ce-ai cu el?

– Cum, ce-am cu el? Voi ați fost chiori și surzi, n-ați văzut că e bâlbâit?

– Da, dar s-a luat în considerare că se bâlbâie numai când vorbește...”

„– Care este diferența dintre un prost, un deștept, un politician și un diplomat?”

– ???

– Prostul spune ce știe, deșteptul știe ce spune, politicianul nu știe ce spune, iar diplomatul nu spune ce știe...”

În perioada comunistă bancurile reprezentau una dintre puținele modalități de exprimare liberă, prin care creatorii anonimi puteau demola cultul personalității, pe care și-l făcuseră soții Ceaușescu. Îndeosebi incultura, pasiunea lui Nicolae Ceaușescu pentru vânătoare, orgoliul nemăsurat al Elenei Ceaușescu de a fi considerată om de știință, academician, au devenit mărci semnificative, de identificare:

„Ceaușescu își povestește isprăvile de vânător.

– Am vânat tot soiul de animale: urși, lei, tigri, dar cel mai mult mi-a plăcut la vânătoarea de pliznoți.

Cei din jur se uită unul la celălalt. În cele din urmă, cineva își face curaj și întreabă:

– Ce sunt pliznoții?

– Eram în Africa. I-am împușcat într-un copac. Erau speriați și strigau: «Please, not! Please, not!»”

O largă răspândire au în spațiul românesc, bancurile despre polițiști și despre blonde, care, de altfel, sunt destul de numeroase. Pornind de la aspecte reale din existența cotidiană, universul imaginar al creatorilor de fapte folclorice augmentează defecte caracterologice, atitudini comportamentale. Incultura, naivitatea, prostia, superficialitatea sunt mărci de identificare ale celor două categorii umane, pe care omul din popor, atent la ceea ce se întâmplă în jurul său, a simțit și simte permanent nevoia să le sancționeze, utilizând cel mai eficient mijloc, și anume râsul:

„Un călugăr este surprins de câțiva polițiști făcând mătânii pe stradă. Este bătut măr și dus la secție, în fața comandantului. Acesta îi spune:

– Ninja, vezi că nu-i ca-n filme?!”

„Doi polițiști, plimbându-se pe stradă, găsesc o oglindă. Unul se uită în ea și exclamă:

– Cunoscut, foarte cunoscut! Pe tipul acesta parcă l-am mai văzut undeva!

Celălalt îi smulge oglinda din mână și se uită și el:

– Tâmpitule, nu vezi că acesta sunt eu?”

„Un polițist găsește un pinguin pe autostradă.

– Du-l la Grădina Zoologică, îi spune căpitanul.

A doua zi, polițistul se prezintă la secție, cu pinguinul în brațe.
– Ți-am spus să-l duci la Grădina Zoologică, urlă nervos căpitanul.
– La Grădina Zoologică? Întrebă mirat polițistul. Păi acolo am fost ieri, azi mergem la cinematograful!”

*

„O polițistă blondă este rugată de un copil:
– Tanti polițistă, vă rog să mă ajutați. Nu pot să deschid sticla asta de suc.
Blonda ia sticla și ciocănește în ea:
– Deschideți! Poliția!”

„– Cum îți dai seama că o blondă a vrut să trimită un e-mail?
– ???
– Vezi o grămadă de plicuri înghesuite în floppy.”

„Un bătrân cere în căsătorie o blondă. La care, ea răspunde:
– Domnule, cererea dumneavoastră în căsătorie mă onorează, dar diferența de ani dintre noi e prea mare. Eu zic să mai așteptăm!”

Modalitatea de transmitere a bancurilor este, ca în majoritatea creațiilor folclorice, de la om la om, numai că spunerea lor nu necesită un context social deosebit, o împrejurare specifică. Bancurile pot fi spuse oriunde, la serviciu, în tren, în metrou, pe stradă, la reuniuni, aniversări, petreceri etc. Colportarea acestora se poate face numai într-un grup prin participarea mării majorități a persoanelor prezente. Astfel, transmițătorul, agent activ, devine receptor, agent pasiv și din nou rolul său este de participant activ ș.a.m.d. Difuzarea bancurilor continuă, pentru că fiecare membru al grupului respectiv va fi transmițător, într-un alt cadru, al bancurilor receptate.

Maniera de zicere a unui banc impune o interogație de verificare de genul: „Știi bancul cu?”, „Ai auzit bancul despre?” etc. Acest „protocol” se impune, pentru că numai un banc nemaiauzit până la acel moment poate genera interes din partea auditoriului.

Referitor la transmiterea acestor fapte folclorice în perioada comunistă, Constantin Eretescu precizează că „printre colportorii de bancuri s-au format în mod spontan ierarhii în care unii indivizi erau apreciați pentru calitățile lor de naratori. Aceștia erau solicitați și ascultați cu mai mare atenție. Bunii povestitori deveneau involuntar și lideri de opinie în grupul căruia îi aparțineau.”⁴²¹

Pentru a capta atenția ascultătorilor, întotdeauna un bun povestitor apelează la gesturi, mimică, inflexiuni ale vocii, o intonație adecvată, sporind astfel farmecul acestor creații folclorice contemporane, atât de apreciate în societatea actuală.

Bibliografie:

Eretescu, Constantin – *Folclorul literar al românilor. O privire contemporană*, Editura Compania, București, 2004.

***, *Cele mai bune Bancuri cu și despre politicieni*, II, Culese și adaptate de Ioan Marinescu, Editura Hiparion, Cluj, 2000.

***, *Cele mai bune Bancuri cu și despre polițiști*, Editura Hiparion, Cluj, 1998.

⁴²¹ *Ibidem*, p. 298.

***, *Cele mai bune Bancuri cu și despre blonde*, II, Editura Hiparion, Cluj, 2002.

***, *Cele mai bune Bancuri cu și despre blonde*, III, Editura Hiparion, Cluj, 2003.

TEME PROPUSE PENTRU DEZBATERE ÎN CADRUL ÎNTÂLNIRILOR TUTORIALE

1. Culegeți minimum 10 bancuri de la persoane din medii sociale diferite. Utilizați fișele din
Anexe!

2. Culegeți cât mai multe bancuri din mediul studențesc și evidențiați tematica lor.

3. Reliefați diferența dintre bancuri și anecdote, pornind de la text (veți selecta pentru aceasta două bancuri și două anecdote din antologiile existente)!

4. Argumentați că bancurile sunt creații populare sincretice.

ANEXE
Miorița

Vasile Alecsandri (Soveja – Vrancea)

Pe-un picior de plai,
Pe-o gură de rai,
Iată vin în cale,
Se cobor la vale
Trei turme de miei,
Cu trei ciobănei,
Unu-i moldovan,
Unu-i ungurean
Și unu-i vrâncean
Iar cel ungurean
Și cu cel vrâncean,
Mări, se vorbiră,
Ei se sfătuiră
Pe l-apus de soare
Ca să mi-l omoare
Pe cel moldovan
Că-i mai ortoman
Ș-are oi mai multe,
Mândre și cornute
Și cai învățați
Și câni mai bărbați.
Dar cea mioriță,
Cu lâna plăviță,
De trei zile-ncoace
Gura nu-i mai tace,
Iarba nu-i mai place.
– Mioriță laie,
Laie, bucălaie,
De trei zile-ncoace
Gura nu-ți mai tace!
Ori iarba nu-ți place,
Ori ești bolnăvioară,
Drăguță mioară?
– Drăguțele bace,
Dă-ți oile-ncoace,
La negru zăvoi,
Că-i iarbă de noi
Și umbră de voi.
Stăpâne, stăpâne,
Îți cheamă ș-un câne,
Cel mai bărbătesc,

Și cel mai frățesc,
Că l-apus de soare
Vreau să mi te-omoare
Baciul ungurean
Și cu cel vrâncean!
– Oiță bârsană,
De ești năzdrăvană
Și de-a fi să mor
În câmp de mohor,
Să spui lui vrâncean
Și lui ungurean
Ca să mă îngroape
Aice, pe-aproape,
În strunga de oi,
Să fiu tot cu voi;
În dosul stânii,
Să-mi aud câni.
Aste să le spui,
Iar la cap să-mi pui
Fluieraș de fag,
Mult zice cu drag;
Fluieraș de os,
Mult zice duios;
Fluieraș de soc,
Mult zice cu foc!
Vântul, când a bate,
Prin ele-a răzbate
Ș-oile s-or strânge,
Pe mine m-or plânge
Cu lacrimi de sânge!
Iar tu de omor
Să nu le spui lor.
Să le spui curat
Că m-am însurat
C-o mândră crăiasă,
A lumii mireasă;
Că la nunta mea
A căzut o stea;
Soarele și luna
Mi-au ținut cununa.
Brazi și pălținași

I-am avut nuntași,
Preoți, munții mari,
Paseri, lăutari,
Păsărele mii,
Și stele făclii!
Iar dacă-i zări,
Dacă-i întâlni
Măicuță bătrână,
Cu brâul de lână,
Din ochi lăcrimând,
Pe câmp alergând,
Pe toți întrebând
Și la toți zicând:
«Cine-a cunoscut
Cine mi-a văzut
Mândru ciobănel,
Tras printr-un inel?
Fețișoara lui,
Spuma laptelui;
Mustăcioara lui,
Spicul grâului;
Perișorul lui,
Peana corbului;
Ochișorii lui,
Mura câmpului?»
Tu, mioara mea,
Să te-nduri de ea
Și-i spune curat
Că m-am însurat
Cu-o fată de crai,
Pe-o gură de rai,
Iar la cea măicuță
Să nu spui, drăguță,
Că la nunta mea
A căzut o stea,
C-am avut nuntași
Brazi și pălținași,
Preoți, munții mari,
Paseri, lăutari,
Păsărele mii,
Și stele făclii!

Oaia năzdrăvană

Gh. Dem. Teodorescu (Lacu-Sărat – Brăila)

La Picior-de-Munte,
Pe dealuri mărunte,
Prin plaiuri tăcute,
De vânturi bătute,
Urcă și scoboară
Și drumul măsoară
Trei turme de oi,
De oi tot țigăi,
Cu harnici dulăi,
Ș-un mândru cioban,
Tânăr moldovean,
Cu trei dorojani,
Feciori de mocani,
Sub poale de munte,
Pe dealuri mărunte,
Prin crânguri tăcute,
Apa-i răcoroasă,
Frunza e umbroasă
Și iarba pletoasă:
Apa de băut,
Frunza de șezut,
Iarba de păscut.
Foaie ș-o lalea,
Cioban, d-ajungea,
Crângul de vedea,
Stân-apropia,
Semn i se făcea
Și-n loc se oprea,
Dulăi odihnea
Pe gânduri cădea.
Dar pe când ședea
De se tot gândea,
O oaie bârsană,
Oaie năzdrăvană,
Nici iarbă păștea,
Nici apă nu bea,
Nici umbra-i plăcea,
Ci mereu umbla
Și mereu zbiera.
Cioban, d-o vedea,
Lângă ea se da
Și mi-o cerceta

Și mi-o întreba:
– Oiță, oiță,
Oiță plăviță,
Oiță bălană,
Cu lâna bârsană,
De trei zile-ncoace
Gurița nu-ți tace!
Apa rău îți face,
Ori iarba nu-ți place,
Ori nu-ți vine bine
Să mai fii cu mine!
Oița bârsană,
Oaie năzdrăvană,
Dacă-l auzea,
Din gură-i zicea:
– Stăpâne, stăpâne,
Stăpâne jupâne,
Drag stăpân al meu,
Dat de Dumnezeu,
Iarba mie-mi place,
Apa rău nu-mi face
Și mult îmi e bine
Să fiu tot cu tine,
Dar gura nu-mi tace
De trei zile-ncoace,
Că semn mi se face:
Că ai dorojani,
Feciori de mocani,
Sunt trei veri primari,
Și ei mi s-au dus,
S-au dus în ascuns
De s-au domuit,
Și mi s-au vorbit,
Și mi s-au șoptit
La apus de soare
Să mi te omoare
Sub poale de munte,
Prin crânguri tăcute,
Oi când aromesc
Și câini ostenesc.
Cioban, d-auzea
Cu oaia vorbea,

Din gură-i grăia:
– Oiță, oiță,
Oiță plăviță,
Oiță bălană,
Cu lâna bârsană,
De ești năzdrăvană
Și dac-ai văzut
Semn că-ț' s-a făcut
Și d-ai auzit
Cum s-au domuit
Și cum s-au vorbit
Și cum s-au șoptit
Ai trei dorojani,
Feciori de mocani,
Slugi de nouă ani,
Dacă m-or urî
Și m-or omorî,
Vina lor o fi,
Păcat ș-or plăti.
Iar tu, oaia mea,
Să le spui așa,
De te-or asculta:
Io, cât am trăit,
Oi am îngrijit,
Câinii am hrănit,
Pe ei i-am plătit;
Să le mai spui iar,
De n-o fi-n zadar,
Ca să mă îngroape
De stână aproape,
Oi ca să-mi privesc,
Dor să-mi potolesc,
Spre partea de luncă,
Aproape de strungă,
Strunga oilor,
Jocul mieilor,
Dorul bacilor,
În dosul stânii,
Să-mi auz câinii,
Că ei, d-or lătra,
Stăpân, c-or chema;
Să le mai spui iar,

De n-o fi-n zadar,
Să le spui așa,
De te-or asculta:
Când m-or îngropa
Și m-or astupa,
Să-mi puie la cap
Ce mi-a fost mai drag:
Căvălaș de soc,
Mult zice cu foc;
Căvălaș de os
Mult zice duios;
Căvălaș cu fire,
Mult zice subțire;
Vânt când o sufla,
Fluier o cânta,
Oile-or sălta
Și s-or aduna,
Câinii-or auzi,
La mine-or veni,
La mine s-or strânge,
Pe mine m-or plânge
Cu lacrimi de sânge.Și tu,
oaia mea,
Tu, dac-ai vedea
O mândră fetiță
Cu neagră cosiță
Prin crânguri umblând,
Din gură cântând,
Din ochi lăcrămând,
De mine-ntrebând,
Să nu-i spui că sunt
Culcat sub pământ,

Ci că m-am tot dus,
Dus pe munte-n sus,
Prin vârfuri cărunte
Dincolo de munte,
Căvălaș să-mi dreg,
Flori ca să-i culeg
Pentru nunta mea
Ce-o să fac cu ea.

Vorba nu sfârșea,
Dorojani venea
Și se repezea
Și mi-l răpunea,
Turmele să-i ia.
Iar de-l omora,
Ei mi-l îngropa
La brâu de perdea,
'N strunga oilor,
Jocul mieilor,
Dorul bacilor;
În dosul stânii,
Unde dorm câinii.
Ei, de-l îngropa,
La cap îi pune
Căvălaș de soc,
Mult zice cu foc;
Căvălaș de os
Mult zice frumos;
Căvălaș cu fire,
Mult zice subțire.
Vântul, când bătea,
În caval sufla,

De jale-mi cânta,
Oi că se strângea,
Câini că s-aduna,
Oile plângând,
Câinii tot lătrând,
Pe stăpân chemând.
Așa, tot așa,
Vremea vremuia,
Dar oaia bârsană,
Oaia năzdrăvană,
Ea se tot uita
Și nu mai vedea
Pe mândra fetiță,
Cu neagră cosiță,
Prin crânguri umblând,
Din gură cântând,
De el întrebând,
Să-i spuie că-i dus,
Dus pe munte-n sus,
Dincolo de munte,
Prin vârfuri cărunte,
Căvălaș să-și dreagă
Și flori să-i culeagă.

Cântecul mioarei

M. Costăchescu (Lungani – Pașcani)

S-aude, s-aude,
departe la munte,
gomăn, gomănaș,
glas de buciumaș,
de trei ciobănași,
gomăn, gomănind,
oile pornind,
pe-un picior de munte
cu hățașuri multe.
Ș-apoi suie și coboară,
zi mare de vară,
din vărsat de zări,
pân' la țarcători
și din țarcători,
pân' la sâniori,
trei cârduri de oi,
de oi bucălăi,
la lână țigăi,
la coadă pârnăi,
cu coarnele ciute,
cu steluță-n frunte,
cu trei ciobănei,
tustrei verișori,
că-s din trei surori.
Unu-i ungurean,
unu-i moldovean
și unu-i vrâncean.
Da cel ungurean
și cu cel vrâncean
pe cel moldovean,
ei mi s-o grăit,
mi s-o dămolit,
ca să mi-l omoare
în apus de soare,
umbre când pornesc,
negure s-opresc
pe munți și pe ape ...
dorm apele toate.
Dară cea mioară,
de trei miei în vară
mult mi-i năzdrăvană.
De trei zile-ncoace,

iarba nu-i mai place,
gura nu-i mai tace:
– Cioban stăpânesc,
fecioraș domnesc,
ciobănaș de oi,
de pe iste văi,
cu sumanul lăi,
mâncat de nevoi
și bătut de ploi ...
Ciobănaș cu lance,
dă-ți oile-ncoace,
la verde zăvoi,
că-i iarbă de noi
și umbră de voi ...
sus frunza rătundă,
jos iarba mărunță,
sus îi frunza deasă,
jos îi iarba grasă ...
Ciobănaș cu glugă,
dă-ți oile-n luncă ...
luncuța-nflorită.
inima-mpărțită,
luncuța pletoasă,
inima duioasă ...
că mi s-o vorbit,
mi s-o dămolit
cei trei ciobănei,
verișorii tăi,
ca pe la chindie,
ei să te răpuie,
și la-apus de soare,
ei să te doboare,
să mi te omoare
și la miez de noapte,
dorm apele toate,
să mi te îngroape,
la valea adâncă,
la potica strâmtă.
El din gură o zis:
– Mioară, mioară,
de trei miei în vară,
de-mi ești surioară,

de-mi ești năzdrăvană,
de-s gata de moarte,
spune-le tu toate ...
ca să mă îngroape,
în strunga de oi,
în jocul de miei,
în dosul stâniei,
să mă urle câinii ...
Iar tu din gluguță,
să-mi faci iconiță
și din trișculiță,
să-mi faci cruciuliță
și din buciumaș,
să-mi faci prăpuraș ...
Tot să mă mângâi,
tu la cap să-mi pui:
fluieraș de os
că-mi zice duios,
fluieraș de soc
că-mi zice cu foc,
fluieraș de fag
că-mi zice cu drag...
Vântul mi-a sufla,
oile-or zbiera,
câinii m-or urla
și m-or căuta ...
Iar dac-ai zări,
Dac-ai întâlni,
mândră copiliță,
albă la peliță,
neagră la cosiță,
boură la țâță,
la haine pestriță,
băluță, băluță,
glas de copiliță,
prin munți alergând,
din ochi lăcrimând,
de mine-ntrebând,
să-i spui c-am plecat
departe-n iernat,
pe-o gură de rai,
cam de peste plai ...

Iar de mi-i zări,
Dacă-i întâlni,
măicuță bătrână,
cu brâul de lână,
din caer trăgând,
din fir răsucind,
din ochi lăcrimând,
din gură-ntrebând:
– Cioban ungurean
și cu cel vrâncean,
mări, n-ați văzut
și n-ați auzit
tot de-un ciobănaș,
tot de-un flăcăuș
și de-un fecioraș,
pe-un picior de munte,
cu oi multe, multe,
cu coarnele ciute,
la lână țigăi,
la coadă pârnăi.
Mioară, mioară,
tu-mi fii sorioară,
să-i spui c-am plecat
și m-am însurat
c-o fată de crai,
tot de peste plai ...
Pe-un picior de plai,
pe-o gură de rai
mult plângea maica,
mai cu foc mândra ...
– Măi Ioane, măi,
de pe iste văi,
cu sumanul lăi,
mâncat de nevoi
și bătut de ploi,
ce nu vii la noi,
pe la miez de noapte,
dorm oile toate ...?
– Băluță, băluță,
albă la pieleță,
neagră la cosiță,
neagră la straiță,
ce-mi sui pe Bistriță?
– Mioară, mioară,
de trei miei în vară,

colo-n calea ta,
n-ai văzut badea?
– Ba l-oi fi văzut,
nu l-am cunoscut.
– Lesne-i de-al cunoaște
nalt și subțirel,
Tras printr-un inel,
la față-albureț,
la păr negru creț,
negru câte-un fir,
fața trandafir,
negru câte-un strop,
fața busuioc.
– Băluță, băluță
neagră la straiță,
ba l-am cunoscut
și l-am auzit,
cu gomăn de om,
mă chema din somn,
gomăn gomănind,
prin plaiuri suind,
pe la miez de noapte,
dorm apele toate ...
Și el mi-o plecat,
departe-n iernat,
dincolo de munte
prin hățașuri multe ...
– Mioară, mioară,
de trei miei în vară,
la lână plăviță,
ciută la corniță,
m-aș duce, m-aș duce
și mi-i calea-n cruce
și nu pot străbate,
de străinătate,
de pustietate,
de voinici stătuți,
de butuci căzuți,
de cârlani lănoși,
de voinici frumoși ...
Ș-apoi pe-un picior de plai,
pe-o gură de rai,
mult plânge maica,
mai cu foc mândra ...
Iară cea măicuță,

neagră la straiță:
– Cioban ungurean
și cu cel vrâncean
mări, n-ați văzut
și n-ați auzit,
tot de-un flăcăuș
și de-un fecioraș
și de-un ciobănaș?
Mări, de mi-ți spune,
de voi a fi bine,
iar de nu mi-ți spune,
mult oi lăcrăma
și v-oi blăstăma
și v-iți clătina,
mări, ca frunza,
și v-iți legăna,
mări, ca iarba.
– Noi că l-am văzut
și l-am auzit
sara pe-nsărat,
la dealul bărbat,
la drumul săpat,
la bradul plecat ...
el îi îngropat
în țărână-astupat,
la capăt de deal,
la muche de mal,
la valea adâncă,
la poteca strâmtă,
de vânt nebătuță,
de ochi nevăzută ...
mătușă bătrână,
cu brâul de lână
albă la cosiță,
neagră la straiță,
nu mai întreba
nu mai blestema,
că vânt s-o porni,
în pământ te-a trânti,
pân-om alerga,
mi te-a astupa.

Pe Argeş în gios,
Pe un mal frumos,
Negru-vodă trece
Cu tovarăşi zece:
Nouă meşteri mari,
Calfe şi zidari
Şi Manoli – zece,
Care-i şi întrece.
Merg cu toţi pe cale
Să aleagă-n vale
Loc de monastire
Şi de pomenire.
Iată, cum mergea
Că-n drum agiungea
Pe-un biet ciobănaş
Din fluier doinaş.
Şi cum îl vedea,
Domnul îi zicea:
– Măndre ciobănaş
Din fluier doinaş,
Pe Argeş în sus
Cu turma te-ai dus,
Pe Argeş în gios
Cu turma ai fost.
Nu cumv-ai văzut,
Pe unde-ai trecut,
Un zid părăsit
Şi neisprăvit,
La loc de grindiş,
La verde-aluniş?
– Ba, doamne-am văzut,
Pe unde-am trecut,
Un zid părăsit
Şi neisprăvit,
Câinii, cum îl văd,
La el se răpăd
Şi latră-a pustiu
Şi urlă-a morţiu.
Când îl auzea,
Domnu-nveselea,
Şi curând pleca,
Spre zid apuca,

Cu nouă zidari
Nouă meşteri mari
Şi Manoli – zece,
Care-i şi întrece.
– Iată zidul meu!
Aici aleg eu
Loc de monastire
Şi de pomenire.
Deci voi, meşteri mari,
Calfe şi zidari,
Curând vă siliţi
Lucrul de-l porniţi
Ca să-mi rădicaţi,
Aici să-mi duraţi
Monastire naltă
Cum n-a mai fost altă,
Că v-oi da averi,
V-oi face boieri,
Iar de nu, apoi
V-oi zidi pe voi,
V-oi zidi de vii
Chiar în temelii!
Meşterii grăbea,
Sfărmice-ntindea,
Locul măsură,
Şanţuri largi săpa
Şi mereu lucra,
Zidul rădica,
Dar orice lucra,
Noaptea se surpa!
A doua zi iar,
A treia zi iar,
A patra zi iar
Lucra în zadar!
Domnul se mira
Ş-apoi îi mustra,
Ş-apoi se-ncrunta
Şi-i ameninţa
Să-i puie de vii
Chiar în temelii!
Meşterii cei mari,
Calfe şi zidari

Tremura lucrând,
Lucra tremurând
Zi lungă de vară,
Ziua pân-în seară;
Iar Manoli sta,
Nici că mai lucra,
Ci mi se culca
Şi un vis visa,
Apoi se scula
Ş-aştfel cuvânta:
– Nouă meşteri mari,
Calfe şi zidari,
Ştiţi ce am visat
De când m-am culcat?
O şoptă de sus
Aievea mi-a spus
Că orice-am lucra,
Noaptea s-a surpa
Pân-om hotărî
În zid de-a zidi
Cea-ntâi soţioară,
Cea-ntâi sorioară
Care s-a ivi
Mâni în zori de zi,
Aducând bucate
La soţ ori la frate.
Deci dacă vroiti
Ca să isprăviţi
Sfânta monastire
Pentru pomenire,
Noi să ne-apucăm
Cu toţi să giurăm
Şi să ne legăm
Taina s-o păstrăm;
Ş-orice soţioară,
Orice sorioară
Mâni în zori de zi
Întâi s-a ivi,
Pe ea s-o jertfim,
În zid s-o zidim!
Iată,-n zori de zi,
Manea se trezi,

Ș-apoi se sui
Pe gard de nuiele,
Și mai sus, pe schele,
Și-n câmp se uita,
Drumul cerceta.
Când, vai! Ce zărea?
Cine că venea?
Soțioara lui,
Floarea câmpului!
Ea s-apropia
Și îi aducea
Prânz de mâncătură,
Vin de băutură.
Cât el o zărea,
Inima-i sărea,
În genunchi cădea
Și plângând zicea:
„Dă, Doamne, pe lume
O ploaie cu spume,
Să facă pâraie,
Să curgă șiroaie,
Apele să crească,
Mândra să-mi oprească,
S-o oprească-n vale,
S-o-ntoarcă din cale!”
Domnul se-ndura,
Ruga-i asculta,
Norii aduna,
Ceriu-ntuneca.
Și curgea deodată
Ploaie spumegată
Ce face pâraie
Și îmfală șiroaie.
Dar oricât cădea,
Mândra n-o oprea,
Ci ea tot venea
Și s-apropia.
Manea mi-o videă,
Inima-i plângea
Și iar se-nchina,
Și iar se ruga:
„Suflă, Doamne,-un vânt,
Suflă-l pe pământ,
Brazilii să-i despoaie,
Paltini să îndoiaie,

Munții să răstoarne,
Mândra să-mi întoarne,
Să mi-o-ntoarne-n cale,
S-o ducă devale!”
Domnul se-ndura,
Ruga-i asculta
Și sufla un vânt,
Un vânt pre pământ,
Paltini că-ndoia,
Brazilii să despoaie,
Munții răsturna,
Iară pe Ana
Nici c-o înturna!
Ea mereu venea,
Pe drum șovăia
Și s-apropia
Și, amar de ea,
Iată c-agiungea!
Meșterii cei mari,
Calfe și zidari
Mult înveselea
Dacă o videă,
Iar Manea turba,
Mândra-și săruta,
În brațe-o lua,
Pe schele-o urca,
Pe zid o puneă
Și, glumind, zicea:
– Stăi, mândruța mea,
Nu te speria,
Că vrem să glumim
Și să te zidim!
Ana se-ncredea
Și vesel râdea.
Iar Manea ofta
Și se apuca
Zidul de zidit,
Visul de-implinit.
Zidul se suia
Și o cuprindea
Pân'la gleznișoare,
Pân'la pulpișoare.
Iar ea, vai de ea,
Nici că mai râdea,
Ci mereu zicea:

– Manoli, Manoli,
Meștere Manoli!
Agiungă-ți de șagă,
Că nu-i bună, dragă.
Manoli, Manoli,
Meștere Manoli!
Zidul rău mă strânge,
Trupușoru-mi frânge!
Iar Manea tăcea
Și mereu zidea;
Și o cuprindea
Pân'la gleznișoare,
Pân'la pulpișoare,
Pân'la costișoare,
Pân'la țâțișoare.
Dar ea, vai de ea,
Tot mereu plângea
Și mereu zicea:
– Manoli, Manoli,
Meștere Manoli!
Zidul rău mă strânge,
Țâțișoara-mi plânge,
Copilașu-mi frânge!
Manoli turba
Și mereu lucra.
Zidul se suia
Și o cuprindea
Pân'la costișoare,
Pân'la țâțișoare,
Pân'la buzișoare,
Pân'la ochișori,
Încât, vai de ea,
Nu se mai vedea,
Ci se auzea
Din zid că zicea:
– Manoli, Manoli,
Meștere Manoli!
Zidul rău mă strânge,
Viața mi se stinge!

Pe Argeș în gios,
Pe un mal frumos
Negru-vodă vine
Ca să se închine
La cea monastire,

Falnică zidire,
Monastire naltă,
Cum n-a mai fost altă.
Domnul o privea
Și se-nveselea
Și astfel grăia:
– Voi, meșteri zidari,
Zece meșteri mari,
Spuneți-mi cu drept,
Cu mâna pe piept,
De-aveți meșterie
Ca să-mi faceți mie
Altă monastire
Pentru pomenire
Mult mai luminoasă
Și mult mai frumoasă?
Iar cei meșteri mari,
Calfe și zidari,
Cum sta pe grindis.
Sus pe coperiș,
Vesel se mândrea
Ș-apoi răspundea:
– Ca noi, meșteri mari,
Calfe și zidari,
Alții nici că sunt
Pe acest pământ!
Află că noi știm
Oricând să zidim
Altă monastire
Pentru pomenire,

Mult mai luminoasă
Și mult mai frumoasă!
Domnu-i asculta
Și pe gânduri sta,
Apoi porunca
Schelele să strice,
Scări să le ridice,
Iar pe cei zidari,
Zece meșteri mari,
Să mi-i părăsească,
Ca să putrezească
Colo, pe grindis,
Sus, pe coperiș.
Meșterii gândea
Și ei își făcea
Aripi zburătoare
De șindrili ușoare.
Apoi le-ntindea
Și-n văzduh sărea,
Dar pe loc cădea
Și unde pica,
Trupu-și despica.
Iar bietul Manoli,
Meșterul Manoli,
Când se încerca
De-a se arunca,
Iată c-auzea
Din zid că ieșea
Un glas nădușit,
Un glas mult iubit,

Care greu gemea
Și mereu zicea:
– Manoli, Manoli,
Meștere Manoli!
Zidul rău mă strânge,
Țâțșoara-mi plânge,
Copilașu-mi frânge,
Viața mi se stinge!
Cum o auzea,
Manea se pierdea,
Ochii-i se-nvelea;
Lumea se-ntorcea,
Norii se-nvârtea
Și de pe grindis,
De pe coperiș,
Mort bietul cădea!
Iar unde cădea
Ce se mai făcea?
O fântână lină,
Cu apă puțină,
Cu apă sărată,
Cu lacrimi udată!

Meşterul Manole

T. Pamfile (Țepu – Tecuci)

Negru-vodă sta,
Sta şi se chitea:
„De-a da Dumnezeu,
Chiar pe gândul meu,
Eu o să pornesc
Şi-o să poruncesc,
Poruncă domnească,
Treaba să pornească
Şi să se zidească
Sfântă mănăstire
Pentru pomenire,
Chip de pomenire
Pentru-nchinăciune”.
Negru-vodă sta,
Sta şi se chitea
Şi se tot gândea
Că tot ce căta,
El tot nu afla:
Meşter după gând
Şi după cuvânt.
Şi el şi-a găsit
De-un meşter Manole,
Meşter de zidit
Şi de plănuit
Şi la început
Şi la isprăvit;
De nu i-a plăcea,
Un ban să nu-i dea;
De n-a isprăvi,
Capul giurui;
Să-i taie şi mâni,
Să le dea la câni.
Şi el mai avea
Doisprece zidari
Şi nouă pietrari,
Nouă meşteri mari,
Cu Manole – zece,
Care mi-i întrece.
Pe Argeş în jos,
Pe un mal frumos,
Negru-vodă trece,
Cu tovarăşi – zece

Şi cu doisprezece.
Şi ei tot mergeau
Şi tot plănuiau
Şi nu mai aflau
Loc de mănăstire
Şi de pomenire,
Chip de pomenire
Pentru-nchinăciune.
Iată, cum mergeau,
Şi cum tot zoreau
Pe cale, cărare,
Pe drumul cel mare,
Ei mi-ş ajungeau
Mândru flăcău,ş,
La oi strungăraş.
Oile-mi păzea,
Din fluier doinea,
Şi nu bindisea.
Negru-vodă sta
Şi se tot chitea,
Din gură zicea:
– Mândru flăcău,ş,
La oi strungăraş,
Pe unde-ai trecut
Nu ai fost văzut
De-un zid învechit
Şi nemântuit?
De vei fi văzut
Şi vei da cuvânt,
Eu am juruit
Trei sute de oi
Şi-o sută de miei
Şi doi ciobănei.
– Doamne, Negru-vodă,
Pe unde-am trecut,
Cu turma păscând,
Spun drept c-am văzut
Un zid învechit,
Un zid părăsit
Şi neisprăvit,
Foarte mucezit;
Şi că mi-i de turmă,

Că nu-i dau de urmă,
Că v-aş arăta
Şi v-aş îndrepta.
Vodă ce-mi zicea?
– I-hai, strungăraş,
Mândru flăcău,ş,
Pui de românaş,
De ți-a pieri una,
Ție ți-oi da două;
Şi de piere două,
Ți-oi da la loc nouă!
Foaie arțăraş,
Mândru flăcău,ş,
La oi strungăraş,
Turma şi-a lăsat,
Turma şi-a uitat,
Şi mi s-a luat,
Tot cu Negru-vodă,
Cu nouă zidari,
Doisprece pietrari,
Nouă calfe mari,
Şi Manole – zece,
Care mi-i întrece.
Pe Argeş în jos,
Pe un mal frumos,
Ei au nimerit,
La loc de grindiş,
La verde desiş
Şi ei au aflat
De-un zid învechit
Şi nemântuit,
Foarte învechit,
Foarte mucezit.
Negru-vodă sta
Şi se bucura
Şi se tot chitea
Şi se tot gândea.
Iacă ce zicea:
– Doisprece pietrari,
Nouă meşteri mari,
Nouă calfe mari,
Şi Manole – zece,

Care vă întrece,
Voi vă apucați
Și să vă legați.
Aici să-mi durați,
Chiar din temelie
Pân' la săvârșie,
Mândră mânăstire,
Chip de pomenire,
Pentru-nchinăciune.
Da voi ca să știți
Și să vă siliți;
Altă mânăstire
Să nu fie-n lume
Mândră și frumoasă,
Naltă și chipoasă:
Să se mire domnii,
Domnii și-mpărații!
Manole stătea
Și se socotea,
Planuri că scotea
Și nu zăbovea
Lucrul că pornea,
Șferile-ntindea,
Locul măsură
Și se apuca,
Zidul că pornea,
Zidul că suia
Și se ridica.
Foaie de lalea,
Geaba se-ntrecea,
Geaba tot zorea
Din zori până-n noapte
Cu sudori de moarte,
Că orice lucra
Ziua ce zidea,
Noaptea se surpa.
Zi întâia-așa,
A doua așa,
A treia așa,
Pân' la săptămâna.
Meșterii sileau,
Și mereu lucrau,
Da' Manole sta,
El nu mai lucra,
Ci mereu gândea

Și se chibzuia.
Și mi se culca,
Dar cum se culca,
El, mări, visa
Visul aieva.
Și de se scula,
El așa zicea:
– Voi, nouă zidari,
Nouă meșteri mari,
Și cu doisprece,
Care nu mă-ntrece,
Voi nu mai lucrați
Și mă ascultați:
De când m-am culcat,
Iată ce-am visat:
Se făcea, făcea,
Și se arăta
Ciohodar nemțesc
Pe zidul domnesc.
El că tot striga
Și tot cuvânta:
„Geaba tot lucrați
Și vă supărați,
Că n-ăți isprăvi
Pân' ce n-ăți zidi
Chiar în temelie,
Tânără și vie,
De-o dalbă soție.”
Deci voi, meșteri mari,
Calfe și zidari,
Voi dacă voiți
Ca să isprăviți
Ceastă mânăstire,
Chip de pomenire,
Voi făgăduiți
Și vă juruiți
Pe pâine, pe sare,
Pe sfinte icoane
Și pe zilișoare;
Acas' de vă duceți,
Nevestei nu spuneți
Și mâni dimineață,
Pe rouă, pe ceață,
Care s-a sili
La zid de-a veni,

Pe ea voi zidi.
Foaie de mărari,
Doisprece zidari,
Nouă calfe mari,
Ei mi-au juruit,
Dar nu s-au ținut.
Acasă de-a mers,
Nevestei a spus
Că, ce-a fi să fie,
La zid să nu vie,
Și să se trezească
De va să trăiască!
Floare și-o lalea,
Ziua că zorea,
Meșterii lucra,
Da Manole sta
Nici că mai lucra,
Ci mi se ruga
Și se tot uita,
Drumul cerceta.
Iată că zărea:
Cineva venea,
Și venea, venea,
Și mi-și aducea
Prânz de mâncătură,
Vin de băătură.
Și venea, venea,
Și mi-o deslușea:
Soțioara lui,
Nevestica lui,
Floarea câmpului.
Cât el o vedea,
Inima-i plângea,
Milă că-i venea
Și se închina
Și mi se ruga
Cu lacrimi de foc,
S-o-ntoarne din loc:
„Dă, Doamne, pe lume,
O ploaie cu spune,
Cum n-a mai văzut
Om de pe pământ.
Mândra a vedea
Și s-a-nspăimânta,
Doar de-a zăbovi,

Alta de-a veni,
În zid de-oi zidi!”
Dumnezeu că va
Ruga-i asculta,
Ploaie că dădea,
Și dete de-o ploaie,
Ploaie cu puhoarie
Și făcu pâraie
Și umplu șivoaie.
Apele creștea
Și mereu ploua
Și mereu turna.
Dar ea, vai de ea,
Nici se-nturna,
Nici se-nspăimânta,
Că mereu venea
Și la drum zorea.
Manole-o vedea,
Și mi se-ngrijea
Și se-nspăimânta,
Groază că-i era
Și se tot ruga:
„Dă, Doamne, un vânt,
Un vânt pe pământ,
Copaci să răstoarne,
Mândra să mi-o-ntoarne.
Doar a zăbovi,
Nu s-a prileji
În zid de-a zidi!”
Domnu-l asculta,
Vântul că pornea
Și sufla, sufla,
Munții răsturna,
Copaci răsturna
Și ea, vai de ea,
Pe drum tot zorea
Și s-apropia.
Manole-o vedea,
El mereu ofta
Și iar se ruga:
„Dă, Doamne, pe lume,
Întuneric mare,
Cum nu s-a văzut
Pe acest pământ.

Nevestica mea,
Inimioara mea,
Doar s-a-nspăimânta
Și s-a-mpiedica,
Bucate-a vărsa
Și s-a înturna!
Doamne, Dumnezeu,
Fă pe gândul meu,
În gând ca să-i deie,
Să se ducă-n lume
După bou bălan,
Că-i pierdut de-un an;
Și tot l-a căta
Și nu l-a afla;
Doar, s-a zăbovi
Și s-a prileji
Alta ca să vie,
S-o zidim de vie
Chiar în temelie!”
Domnu-l asculta,
Întuneric da,
Cum nu s-a văzut
Pe aist pământ.
Și ea tot venea
Și venea, venea
Și se-mpiedica
Și iar se scula,
La drum purcedea,
Bucate vărsa,
Apoi se-nturna
Și apoi pleca
După bou bălan,
Că-i pierdut de-un an.
Și dacă afla,
Măcelar căta
Și-l măcelărea;
Și dacă-l gătea,
Bucate-l făcea;
Și dacă gătea,
Cu grabă pleca
Și la drum zorea
Și venea, venea,
Iată că sosea!
Iar bietul Manole,

Meșterul Manole,
Mi se gândura,
Mi se-ntuneca,
Și cu grai grăia:
– Doisprece pietrari,
Nouă meșteri mari,
Luați de-o zidiți,
Să nu mi-o trudiți.
S-o zidiți de vie
Chiar în temelie.
Meșterii râdeau
Și cu ea glumeau
Și-apoi mi-o luau,
Pe zid mi-o puneau,
În zid o zideau.
Dar ea, vai de ea,
Ea nu mai râdea,
Ci cu grai grăia:
– Doisprece pietrari,
Nouă meșteri mari,
De a fi cu glumă,
Gluma nu vi-i bună!
Manole-auzea,
Din gură ofta,
Nimic nu zicea.
Zidul se suia
Și se ridica
De la gleznișoare,
Pân’ la pulpișoare;
De la pulpișoare,
Pân’ la țâțișoare;
De la țâțișoare
Pân’ la ochișori.
Meșterii zoreau
Și mi-o învăleau,
Cu lucrul grăbeau.
Și tot s-auzea,
Și se deslușea:
– Manole, Manole,
Soțiorul meu,
Dulcișorul meu,
Zidul că mă strânge,
Țâțișoara-mi strânge,
Lăptișoru-mi curge,

Copilașu-mi plânge,
 Trupușoru-mi frânge!
 Manole-auzea,
 Cu oftat ofta,
 Cu gura grăia:
 – Taci, mândruța mea,
 Că Dumnezeu vrea
 La el să te ia
 Și noi să gătim
 Și să isprăvim
 Ceastă mănăstire
 Pentru-nchinăciune.
 – Copilașul meu
 Cine l-a lăpta?
 – Zânele-or vedea
 Și l-or alăpta!
 – Cine l-a scălda?
 – Ploaia c-a ploua
 Și mi l-a scălda!
 – Cin' l-a legăna?
 – Vântul a sufla
 Și l-a legăna,
 Dulce legănare,
 Pân' s-a face mare!
 Meșterii zorea,
 Lucrul le mergea;
 Iată, isprăvea,
 Bine le părea.
 Cu opt telegari,
 Cu opt harmăsari,
 Trăsură domnească,
 Ceată-mpărătească,
 Și cu Negru-vodă
 Și boierii țării
 Trec la mănăstire
 Ca să se închine.
 Iată c-ajungeau
 Și ei de-mi vedeau,
 Mult se minunau.
 Luna că stătea,
 Soarele mergea!
 Foaie și-o lalea,
 Negru-vodă sta,
 Sta și se uita

Și se minuna
 Și din grai grăia:
 – Doisprece pietrari,
 Nouă meșteri mari
 Și Manole – zece,
 Care vă întrece,
 Voi că v-ați silit
 Și m-ați mulțămît,
 Eu v-oi da averi,
 V-oi face boieri:
 Să-mi spuneți u drept,
 Cu mâna la piept,
 Dacă v-apucați
 Alta să durați,
 Altă mănăstire,
 Pentru-nchinăciune,
 Mult mai strălucioasă
 Și mult mai frumoasă?
 Foaie de măcriș,
 Sus pe-acoperiș,
 Manole stătea,
 Nimic nu zicea,
 Dar cei meșteri mari,
 Calfe și zidari,
 Ei că se-ngâmfa
 Și-așa răspundeau:
 – Doamne, Negru-vodă,
 Noi că ne legăm,
 Și ne apucăm
 Alta să durăm,
 Altă mănăstire
 Pentru pomenire,
 Mult mai strălucioasă
 Și mai arătoasă
 Și mult mai frumoasă!
 Foaie și-o lalea,
 Negru-vodă sta,
 Sta și se chitea,
 Apoi porunca,
 Scările lua
 Și că mi-i lăsa
 Sus pe-acoperiș,
 Vântul să mi-i bată,
 Ploaia să-i răzbată,

Foamea să-i mânânce,
 Setea să-i usuce,
 Să nu mai trăiască
 Și să pomenească De-altă
 mănăstire
 Pentru pomenire
 Așa arătoasă
 Mândră și frumoasă!
 Meșterii cei mari,
 Calfe și zidari,
 Ei, dacă vedeau,
 Aripă își făceau,
 Aripă – aripioare
 Din scânduri ușoare,
 Și se încercau,
 Ca șoimii zburau,
 Dar unde picau
 Stâncă se făceau.
 Dar bietul Manole,
 Meșterul Manole,
 Aripă și-a făcut
 Cum s-a priceput,
 Dar unde-a picat,
 Dumnezeu a dat
 De-o mândră fântână,
 Cu apă puțină,
 Cu slove săpate,
 Cu slove din carte!
 Să se pomenească,
 Boieri dumneavoastră;
 Dacă nu era,
 N-aveam ce cânta!

Metode de culegere a materialului folcloric

Patrimoniul etnofolcloric românesc, însumând bunurile culturii și civilizației poporului, produse de-a lungul veacurilor, dar și în prezent, reprezintă cea mai importantă și cea mai valoroasă dimensiune a existenței noastre, care în marea familie europeană ne conferă adevărata identitate și individualitate.

Marea parte a bogatului material a fost înregistrată, consemnată, cercetată și depusă în arhive pentru conservare. Există însă și o altă parte nu mai puțin importantă, care circulă astăzi, ca formă vie, autentică de manifestare și care reliefează modul propriu de a fi. Este vorba de faptele folclorice contemporane, care încă nu au fost adunate și cercetate decât într-o foarte mică măsură. De aceea astăzi se impune o mai mare atenție pe care specialiștii să o acorde acestora pentru ca ele să fie păstrate și cunoscute de către generațiile viitoare.

Putem vorbi, deci, de o „arhivă documentar-istorică” și de una a faptelor existente în prezent, o „arhivă «vie»”⁴²².

Arhiva documentar-istorică include tot ceea ce s-a cules, s-a consemnat și se conservă în instituțiile specifice. Vastul material documentar cuprinde: culegerile aflate în manuscris și cele tipărite până acum, aflate în Biblioteca Academiei Române, în biblioteci ale institutelor de etnografie și folclor, în biblioteci județene, universitare sau ale unor persoane particulare; colecții de fotografii, de casete video, de pelicule cinematografice, de discuri, de benzi de magnetofon, de casete audio și colecțiile din muzee.

Pentru culegerea și conservarea bogatului nostru tezaur folcloric, o deosebită contribuție le revine, prin culegerile de poezii, de basme, legende, snoave și alte creații populare, lui Vasile Alecsandri, G. Dem. Teodorescu, Simion Florea Marian, Tudor Pamfile, Petre Ispirescu, Dumitru Stăncescu, Ion Pop-Reteganul, Al. Vasiliu, I. G. Sbiera, Petre Uglișiu, Constantin Mohanu, Al. Amzulescu, Ovidiu Bîrlea, Constantin Brăiloiu.

Dintre cei care au consemnat fapte etnofolclorice pe baza chestionarelor îi amintim pe Bogdan Petriceicu Hasdeu, Nicolae Densusianu, Theodor D. Speranția, Ion Mușlea. Meritul lor este incontestabil. Răspunsurile primite la chestionarele pe care le-au formulat, de la învățători, preoți, bătrâni etc., din satele românești, cuprind zeci de mii de pagini. De exemplu, răspunsurile la chestionarele lui Hasdeu alcătuiesc 19 volume cu un total de 17.000 de pagini, cuprinzând materiale adunate din 773 de sate. Răspunsurile primite de Nicolae Densusianu formează 17 volume, însumând 15.000 de pagini. Informațiile obținute de Densusianu au fost apoi valorificate în cunoscuta și contestata sa lucrare, *Dacia preistorică*.

În perioada 1930-1945, când a fost director al Arhivei de Folclor din Cluj, filiala Academiei Române, Ion Mușlea a adunat un bogat material pe baza chestionarelor, care-l completează pe cel al predecesorilor săi. Etnograf și folclorist cu o bogată experiență, el a dovedit o extraordinară pricepere în îndrumarea corespondenților și în fixarea subiectelor chestionarelor. Referitor la acestea, din studiul

⁴²² Cf. Nicolae Constantinescu, Alexandru Dobre, *Etnografie și folclor românesc. Note de curs. Partea I. Familia științelor etnologice*, Editura Fundației România de Măine, București, 2001, pp. 138-140.

Istoria folcloristicii românești de Ovidiu Bîrlea, aflăm că informațiile care îl interesau în mod deosebit pe Ion Mușlea se refereau la:

1. Calendarul poporului pe lunile ianuarie-februarie
2. Obiceiuri de vară
3. Animalele în credințele și literatura populară
4. Obiceiuri de primăvară
5. Credințe și povestiri despre duhuri, ființe fantastice și vrăjitoare
6. Naștere, botez, copilărie
7. Calendarul poporului pe lunile octombrie-decembrie și Șezătoarea
8. Pământul, apa, cerul și fenomenele atmosferice după credințele și povestirile poporului.
9. Moartea și înmormântarea
10. Casa, gospodăria și viața de toate zilele
11. Nunta
12. Obiceiuri juridice
13. Semne și prevestiri
14. Crăciunul.

Credem că nu este lipsit de interes să menționăm că, potrivit statisticii realizate de Mușlea cu privire la informatorii săi, el a constatat că cei mai serioși, cei mai harnici în furnizarea răspunsurilor solicitate, s-au dovedit, în ordine: învățătorii, elevii normaliști și cei de liceu, studenții, profesorii, preoții și țăranii, provenind din Transilvania și Banat, Moldova, Muntenia și Oltenia.

De asemenea, merită să fie cunoscute sugestiile pe care folcloristul le oferea informatorilor săi, din preambulul chestionarului referitor la Calendarul poporului pe lunile ianuarie-februarie, întrucât ele conțin metodologia pe care Mușlea o propunea și care, după mai bine de jumătate de veac, își păstrează valabilitatea:

„Se știe că în afară de sărbătorile bisericești, poporul de la țară ține și altele multe sărbători, numite «băbești». Atât unele cât și celelalte sunt caracterizate printr-o mulțime de obiceiuri și credințe, a căror cunoaștere prezintă un interes deosebit pentru folclorul nostru.

Deoarece, sub influența civilizației, o parte din ele sunt pe cale să dispară, vă rugăm să ne ajutați la culegerea lor, comunicându-ne tot ce puteți afla despre obiceiurile și credințele cunoscute în satul dumneavoastră, în zilele din lunile ianuarie și februarie, date în lista ce urmează, sau chiar în cele care lipsesc din lista noastră.

În paranteză, am căutat să însemnăm, la fiecare zi, numai câteva din obiceiurile sau credințele cunoscute. Vă rugăm insistent să nu răspundeți cu un simplu «da, există», ci să descrieți pe larg, cu cât mai multe cuvinte, cum se prezintă obiceiurile sau credințele legate de ziua respectivă în satul dumneavoastră. Și anume, nu numai cele însemnate de noi – mai mult ca să vă amintim ce se face în acea zi –, ci toate cele care știți că există în sat și despre care noi poate nici nu avem cunoștință. În caz când unul din obiceiurile de mai jos nu e cunoscut în satul dumneavoastră, sau a existat mai demult și a dispărut, însemnați și faptul acesta.

Nu căutați să răspundeți la chestionar dintr-o dată, ci, luați-vă răgaz. Cel mai bun procedeu este să scrieți cele referitoare la o anumită zi (de exemplu: Anul Nou sau Boboteaza), chiar în ziua aceea, sau în cea următoare, după ce ați observat personal desfășurarea obiceiurilor din acea zi sau ați întrebat oamenii din sat. În privința informatorilor, e bine să-i alegeți dintre locuitorii mai bătrâni, care în afară de faptul că nu sunt influențați de școală sau de serviciul militar, mai au și avantajul că sunt cunoscători ai obiceiurilor de demult, astăzi ieșite din uz. Comunicați-le și pe acestea, căci ele ne interesează tot așa de mult ca cele care mai trăiesc astăzi.

Feriți-vă de orice informații sau texte luate din cărți sau gazete. Ele nu prezintă pentru noi absolut nici o valoare.

Întrucât se poate, vă rugăm să scrieți întocmai cum vorbește săteanul, care v-a dat informațiile. Cuvintele care presupuneți că nu există în limba literară, puneți-le în paranteză. În ce privește transcrierea sunetelor dialectate, nu întrebuințați semne speciale, ci ajutați-vă cu litere obișnuite.

Scrieți legibil, cu cerneală, dacă se poate pe caiete sau file, de formatul unui sfert de coală și numai pe o parte a hârtiei. (Dacă știți desena ori fotografia, adăugați la descrierea obiceiurilor desenuri ori fotografii, oricât de slabe ar fi ele.) Însemnați întotdeauna numele, ocupația și vârsta celui care v-a comunicat un obicei, o credință, o colindă sau o urare. De asemenea, nu uitați să vă dați numele și adresa dumneavoastră. În caz când nu puteți răspunde personal la chestionarul nostru, vă rugăm să încredințați această lucrare unui alt intelectual al satului.”⁴²³

Metoda culegerii și consemnării materialului folcloric, prin intermediul chestionarelor, practică la noi din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, s-a dovedit, încă de la început, deosebit de eficientă. Aceasta este și astăzi utilizată de unii specialiști în domeniu.

Pentru înregistrarea fenomenelor etnofolclorice există însă și o altă metodă, metoda culegerii directe pe teren, care este cea mai adecvată. Cercetătorul are prilejul de a înregistra direct acele fapte populare care-l interesează, își alege ca informatori pe cei mai talentați interpreți, cunoscuți și apreciați în zona folclorică respectivă, și poate obține pe această cale mult mai multe informații despre contextul în care se desfășoară un fapt de folclor viu, real. Astfel se elimină orice incertitudine cu privire la corecta înregistrare și transcriere a materialului. Trebuie precizat că o astfel de activitate este foarte dificilă, implicând maximă responsabilitate din partea culegătorului de folclor. Se impune respectarea cu strictețe a unor norme și criterii științifice ale metodei. Ca atare, cel care desfășoară o activitate de culegere pe teren a faptelor etnofolclorice trebuie să stabilească, de la început, următoarele:

- a.** scopul pentru care culege materialul;
- b.** ce fapte folclorice dorește să culeagă;
- c.** cine s-a mai ocupat până în acel moment de aspectul respectiv, de unde, de la cine și când a înregistrat faptele folclorice;
- d.** documentarea asupra zonei unde se deplasează (sunt necesare informații despre istoricul locurilor, date geografice, ocupațiile de bază ale locuitorilor, viața

⁴²³ Apud *Ibidem*, pp. 162-163.

culturală a comunității);

e. ajuns în zona respectivă, cercetătorul află cine sunt cei mai buni interpreți și deținători ai repertoriului folcloric al locului și pe ce categorii sunt ei specializați (colinde, doine, balade, basme, descântece etc.);

f. cercetătorul va încerca să câștige încrederea informatorilor pentru a-i determina să relateze corect ceea ce cunosc. În această situație este decisiv comportamentul specialistului față de subiecții aleși;

g. datele culese sunt verificate și la alți informatori, pentru a se ajunge la lămurirea acestora;

De asemenea, pentru folclorist este important să aibă în vedere nivelul de pregătire al informatorilor, apartenența la o anumită categorie socială și vârsta, întrucât, așa cum afirmă Mihai Pop, „deosebirile de vârste, suprapuse cu deosebirile de stare culturală, de gradul de dezvoltare al conștiinței sociale, sunt relevante în cercetarea problemelor folclorului contemporan, în studierea raportului dintre tradiție și nou, în cunoașterea atitudinii față de fenomenele folclorice și raportului dintre folclor și celelalte domenii ale culturii contemporane, în studiul creației noi.

Cunoașterea apartenenței informatorului la una din categoriile amintite și a personalității lui în general, a situației lui în colectivitate etc., este, deci, tot atât de importantă ca și buna cunoaștere prin el, a genului sau a domeniului folcloric pe care îl cercetăm. Prin informator, prin atitudinea lui față de faptele de folclor, acționează, de fapt, determinările social-economice asupra creației populare. Fără îndoială că studierea situației economice a structurii sociale, a modului de trai și a nivelului cultural al colectivității cercetate este importantă pentru înțelegerea folclorului ca «fapt social», dar felul în care toate acestea determină realitatea folclorică sub specia ei artistică nu ni se dezvăluie decât prin cercetarea creatorilor populari ca exponenți artistici ai colectivității, ca interpreți, ca păstrători și transmițători ai creațiilor populare, ca înnoitori ai tradiției etc.”⁴²⁴

h. cercetătorul va aduna toate datele legate de „fenomenologia” faptelor folclorice culese, înregistrate sau filmate: de la cine le știe cel care le transmite, sunt ele creații noi sau aparțin tradiției;

i. cercetarea este completată cu date tehnice (ce instrumente se folosesc sau din ce este compusă costumația, recuzita în cazul ceremonialurilor, al obiceiurilor etc.);

j. sistematizarea materialelor culese. Aceasta este „un principiu metodologic important al oricărei culegeri cu *finalitate* bine precizată. Lipsa de finalitate și lipsa de sistematizare duce la adunarea empirică a unui material nediferențiat din care după cercetarea de teren, se pot cu greu trage concluzii științifice.”⁴²⁵

O altă metodă care trebuie aplicată de cel care culege fapte de folclor este metoda reconstituirilor. Având în vedere că folclorul se află într-un proces permanent

⁴²⁴ Mihai Pop, *Îndreptar pentru culegerea folclorului*, în *Folclor românesc*, vol. I, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională”, București, 1998, pp. 119-120.

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 129.

de îmbogățire, de dezvoltare, de transformare o dată cu evoluția societății, unele fapte și-au schimbat funcția, altele se mai păstrează încă în memoria interpreților mai vârstnici, iar altele sunt pe cale de dispariție. De aceea, specialistul va încerca să restabilească situația din etapele anterioare ale evoluției folclorice pentru toate producțiunile populare pe care le are în vedere. Astfel de situații necesită investigarea până acolo unde memoria transmițătorilor de folclor poate să o permită. Metoda reconstituirii își relevă importanța mai ales în cazul unor ritualuri, ceremonialuri, a căror semnificație nu poate fi altfel revelată, aceasta rămânând adesea necunoscută chiar și pentru cei ce le practică în virtutea unei tradiții. În ceea ce privește cântecele populare, basmele, legendele, povestirile^{*)}, reconstituirea ajută la descoperirea și înregistrarea unor stiluri mai vechi de interpretare sau a unor variante ieșite din circulație și care pentru patrimoniul național etnofolcloric se dovedesc a fi deosebit de prețioase.

În societatea contemporană în care schimbarea cea mai profundă se produce la nivelul mentalității, în care păstrătorii de folclor sunt tot mai puțini, iar transmiterea „filonului folcloric” de la o generație la alta devine o problemă serioasă, se impune un efort deosebit pentru culegerea, înregistrarea și publicarea acelor materiale aflate încă în latență, în memoria bătrânilor, dar și a faptelor „vii”, pentru a asigura întregirea patrimoniului popular.

Aplicație practică

Noțiunile prezentate succint, cu privire la metodele de culegere și de cercetare a faptelor de folclor vă vor ajuta la realizarea aplicațiilor practice din cadrul seminariilor de folclor și vor constitui subiecte de dezbatere la ședințele Cercului studențesc de etnografie și folclor „Simion Florea Marian”.

De asemenea, investigațiile pe care le veți face pe teren pot reprezenta punctul de plecare în elaborarea lucrării de licență.

Pentru ca datele să fie adunate și prezentate corect vă sugerăm să apelați la cunoscători ai faptelor folclorice din medii sociale diferite și de vârste diferite, iar răspunsurile să fie detaliate și dacă este posibil, însoțite de materiale ilustrative (fotografii, înregistrări video etc.). Apropiați-vă de persoanele chestionate, lăsați-le să vă expună tot ceea ce cunosc despre un anumit fapt folcloric și nu le oferiți sugestii care le pot influența părerea.^{**)}

Modelul pe care vi-l propunem pentru întocmirea fișei informatorului, a faptului de folclor cercetat, a textului de literatură populară și a chestionarului pentru cercetarea unui obicei este următorul:

^{*)} Precizăm că transcrierea creațiilor literare populare trebuie să respecte particularitățile graiului din zona respectivă.

^{**)} Menționăm că în cazul cercetării unei creații literare populare veți face transcrierea în graiul specific locului/zonelor respectiv(e), folosind cunoștințele dobândite la cursurile de dialectologie.

FIȘA INFORMATORULUI

Numele și prenumele:
Porecla:
Județul, comuna, satul:
Vârsta:
Ocupația de bază:
Altă ocupație:
Pregătirea (câți ani de învățatură a urmat, școlile absolvite):
.....
Ce interes manifestă față de cultura contemporană (dacă citește cărți, presa, ascultă radio, urmărește emisiuni TV etc.)?
.....
A făcut parte dintr-un ansamblu folcloric, o mișcare artistică de amatori?
.....
Situția socială:
A fost plecat din sat? Când și unde?
.....
Au existat întâmplări deosebite care i-au marcat viața?
.....
În ce categorie folclorică este specializat?
.....
În ce împrejurări se manifestă? (nuntă, înmormântare, în anumite zile de sărbătoare etc.)
.....
.....
Este cunoscut în afara locului unde trăiește, ca deținător al unui fapt folcloric? A fost solicitat în alte zone? De către cine? Cu ce prilej?
.....
.....
De la cine a învățat faptul folcloric pe care îl cunoaște?
.....
Caracterizare:
.....
Data și locul adunării materialului:
Numele culegătorului:

FIȘA FAPTULUI FOLCLORIC CULES
(obicei, cântec, dans, descântec, bocet, legendă etc.)

Denumirea faptului folcloric cules:
Categorია în care se încadrează:
Locul de unde a fost cules (județul, comuna, satul):
Informatorul (nume și prenume, porecla, vârsta, ocupația):
.....
În ce împrejurări cultivă faptul folcloric pe care îl cunoaște:
.....
De la cine l-a învățat?
Unde și când l-a învățat?
Data și locul culegerii materialului:
Numele culegătorului:

FIȘA TEXTULUI LITERAR POPULAR

Denumirea textului:
Categorია în care se încadrează:
Denumirea locală a textului:
Informatorul: nume și prenume, porecla, vârsta, ocupația:
.....
Locul de unde a fost cules (județul, comuna, satul):
.....
Data culegerii textului:
Numele culegătorului:
Transcrierea textului (în graiul specific locului):

CHESTIONAR (pentru obiceiurile de nuntă)

I. Date istorice importante ale locului (zonei)

1. Date economico-sociale
2. Date privind viața culturală a locului

II. Datele ceremoniale și rituale ale obiceiului:

1. Cine hotărăște căsătoria? Este necesar acceptul părinților?
2. Cum se desfășoară pețitul?
3. Cum se desfășoară logodna și când anume? Cine participă?
4. Se folosesc strigături?
5. Există cântece specifice acestei secvențe a ceremonialului? Cine le interpretează?
6. Cine alege nașii? Ce criterii trebuie să îndeplinească aceștia?
7. Cine pregătește costumația miresei? Dar a mirelui? Cum trebuie să fie aceasta?
8. În ce constă ritualul numit „bărbieritul mirelui”? Dar „gătitul miresei”? Cine participă? Ce cântece se interpretează pentru mire? Dar pentru mireasă? Cine le interpretează?
9. Cine merge la nași și ce se întâmplă la casa lor?
10. Cum se desfășoară întregul ceremonial la casa miresei după sosirea mirelui și a nașilor?
11. Cum se numește dansul care are loc în curte la casa miresei?
12. Ce cântec(e) se interpretează în momentul iertăciunii? Unde se interpretează? Cine participă la momentul acesta?
13. Unde se desfășoară nunta propriu-zisă („masa mare”)? Ce trebuie să facă mirii? Dar nașii? Dar socrii?
14. Cum are loc strânsul darului?
15. Când se scoate voalul miresei și cine îl scoate? Ce cântec(e) se interpretează? Cine le interpretează?
16. Ce se întâmplă a doua zi?
17. Ce obicei(uri) se practică după nuntă?
18. Ce s-a păstrat din vechiul obicei? Ce s-a eliminat?
19. S-au adăugat noi elemente vechiului obicei al nunții?

III. Date de psihologie socială. Există credințe, superstiții, practici magice legate de o anumită secvență a ceremonialului nunții? Care sunt acestea?

Bibliografie:

- Bîrlea, Ovidiu – *Istoria folcloristicii românești*, Editura Enciclopedică Română, București, 1974.
- Constantinescu, Nicolae; Dobre, Alexandru – *Etnografie și folclor românesc. Note de curs. Partea I. Familia științelor etnologice*, Editura Fundației România de Măine, București, 2001.
- Pop, Mihai – *Îndreptar pentru culegerea folclorului*, în *Folclor românesc*, vol. 1, Editura „Grai Și Suflet – Cultura Națională”, București, 1998.

IMAGINI



1. Călușari din Novaci-Gorj 19 iunie 1927



2. Călușarii din Vlasca la Moși



Calusari

5. Călușari



6. Călușari



7. Casa românească tradițională



8. Moară



9. Casă tradițională din Dumbrava



10. Casă tradițională din sud



11. Casă tradițională din Maramureș



12. Casă tradițională din Poiana Vadului



13. Paparuda 1905



14. Paparuda



15. Pararuda



16. Drăgaica - Teleorman



17. Goana Drăgaicelor



18. Drăgaica



19. Dansul Drăgaicelor



20. Drăgaica



21. Colindători din Vintileasca



22. Colindători din Făget



23. Colindători din Ialomița



24. Colindători



25. Grup de colindători



26. Plugușorul



27. Plugușorul



28. Plugușorul



29. Plugușorul



30. Plugușorul

CUPRINS

INTRODUCERE	3
I. ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR	4
1. Definire. Domeniu de cercetare	4
2. Folclorul și cultura populară	8
a. Folclorul. Concept și evoluție	8
b. Folclorul literar	10
c. Cultura populară	11
II. EVOLUȚIA ETNOGRAFIEI ȘI FOLCLORULUI ÎN SPAȚIUL ROMÂNESC	17
III. LOCUIREA TRADIȚIONALĂ	25
a) Aspecte generale	25
b) Satul „axis mundi”	25
c) Casa tradițională	27
IV. DE LA GESTUL MITICO-RITUALIC LA SPECTACOL POPULAR	31
a) Călușarii	
V. CARACTERELE SPECIFICE CREAȚIEI POPULARE	38
1. Caracterul oral	38
2. Caracterul colectiv	40
3. Caracterul tradițional	42
4. Caracterul anonim	48
5. Caracterul sincretic	48
VI. CLASIFICAREA „FAPTELOR” DE FOLCLOR. CRITERII DE DELIMITARE	51
VII. POEZIA DE RITUAL ȘI CEREMONIAL	55
a. Poezia obiceiurilor calendaristice cu dată mobilă	55
b. Poezia obiceiurilor calendaristice cu dată fixă	61
VIII. CÂNTECUL EPIC	75
1. Definire. Caracteristici. Clasificare	75
2. Cântecul epic mitologic	78
3. Cântecul epic eroic	82
4. Cântecul epic haiducesc	84
5. Balada nuvelistică	86
6. Transmiterea cântecului epic	88
IX. MIORIȚA	90
1. Aspecte generale	90
2. Scurt istoric al exegezei mioritice	91
3. „Mitul mioritic”	106
X. MEȘTERUL MANOLE	119
1. Geneza baladei	119
2. Câteva considerații asupra variantelor baladei	122
3. Motivul mitic al jertfei	124
4. Structura operei. Motive și simboluri	126
XI. PROZA POPULARĂ	130
1. Actul povestitului	130
2. Basmul	133
A. Definire. Clasificare	133
B. Teorii asupra genezei basmului	135
1. Teoria mitologică	136
2. Teoria migrațiunii (difuzionistă)	137
3. Teoria antropologică	138
4. Teoria onirică	139
5. Teoria istorică formulată de școala rusă	139

C. Elemente caracteristice	140
D. Tematica	143
E. Ființe mitice	146
F. Motivele	148
G. Spațiul în basm	149
H. Timpul în basm	150
I. <i>Labirintul</i> – cale a devenirii – și alte elemente simbolice în basm	151
3. Snoava	155
a. Definiție	155
b. Universul tematic și clasificare	157
c. Trăsături specifice și structură textuală	160
d. Universul uman al snoavelor românești	163
4. Bancurile	170
ANEXE	178