

UNIVERSITATEA „ȘTEFAN CEL MARE”, SUCEAVA

FACULTATEA DE LITERE ȘI ȘTIINȚE ALE COMUNICĂRII

CURS DE

ETNOLOGIE ȘI FOLCLOR

CONF.UNIV.DR. CLAUDIA COSTIN

I. ETNOLOGIE, 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.

Termenul *etnologie* a început să fie utilizat din anul 1893, când a apărut în denumirea *Societății Etnologice din Paris (Société Ethnologique de Paris)*, fiind datorat naturalistului Edward care căuta un nou semnificant pentru o „știință rațională a popoarelor”, nemulțumit fiind de caracterul descriptiv al etnografiei².

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.

Una dintre cele mai clare și mai complete definiții 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**

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

²*Ibidem*, p.4

³Apud *Ibidem*, p.6

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 definiții formulate în timp, de accente și terminologii diferite, trebuie menționat că etnografia, etnologia, dar și folclorul sunt de permanentă actualitate și ele se circumscriu unei vaste *familii a științelor etnologice*.

Într-un curs 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-literatura

Populară, folclorul literar

2. FOLCLORISTICA MUZICALĂ-muzica

Populară, folclorul muzical

3. FOLCLORISTICA COREGRAFICĂ-dansul popular

⁴ *Ibidem*, p.12

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

4. **TEATRUL POPULAR**-teatrul laic și religios,jocurile
Cu măști, teatrul de păpuși
5. **ISTORIA FOLCLORULUI**
6. **ISTORIA FOLCLORISTICII ȘI ETNOGRAFIEI**
7. **CRITICA FOLCLORISTICĂ ȘI ETNOGRAFICĂ**
8. **METODA DE CERCETARE ȘI CULEGERE**
9. **INSTRUMENTELE DE LUCRU**
10. **LITERATURĂ POPULARĂ-LITERATURĂ DE
AUTOR, INDIVIDUALĂ:**
 - a) *literatură populară orală-literatură populară
scrisă*
 - b) *"scriitorii" de basme și povești*
 - c) *basmul cult*
 - d) *lectura etnologică a textului literar*
11. **FOLCLORUL RURAL-FOLCLORUL URBAN**
12. **FOLCLORUL RELIGIOS- ETNOLOGIA RELIGIEI**

II.ETNOGRAFIA

1. **LOCUIȚA**
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 semnificantului 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, semnate 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 folkloristice* (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 tradițiunilor...claselor populare sau a națiunilor puțin înaintate în evoluție...examenul survivalențelor 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

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 (basmе, 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 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**

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

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

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

Folclorul reprezintă „totalitatea creațiilor artistice aparținând culturii spirituale a poporului – deci cultura populară spirituală din perspectivă estetică”¹⁰.

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.

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

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

¹⁰ *Ibidem*, p. 50.

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 definiție 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 definiție 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.”**¹¹

O altă definiție, mult mai cuprinzătoare, este formată de Alfred 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”**¹².

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”**¹³.

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, definiția 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 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”**¹⁴.

¹¹ Apud Achim Mihai, *Antropologia culturală*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 89.

¹² *Ibidem*, pp.89-91.

¹³ I. M. Lotman, *Studii de tipologie a culturii*, Editura Univers, București, 1974, p. 16.

¹⁴ Mircea Eliade, *Convorbiri cu Lucian Blaga*, în vol. *Lucian Blaga – cunoaștere și creație*, Editura Cartea Românească, București, 1987, p. 484.

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 antropoizi 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”¹⁵. 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;**”¹⁶.

Rezultă că prin elaborare, manifestare și prin structura ei, orice valoare culturală și circumscrie 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.

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,

¹⁵ Pavel Ruxăndoiu, *op. cit.*, p. 52.

¹⁶ *Ibidem*, p. 53.

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 sălbătice fructele crescute spontan în natură: de fapt sălbătice 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”¹⁷.

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.”¹⁸ 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”, „aristocrate”, 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 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 sa”**¹⁹.

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 țăranimii, deoarece populația mediului rural a fost majoritară în secolele anterioare, iar satul a reprezentat principala unitate socială în această zonă a continentului nostru.

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.

¹⁷ Apud Giuseppe Cocchiara, *Istoria folcloristicii europene. Europa în căutare de sine*, Editura Saeculum I. O., București, 2004, p. 20.

¹⁸ Pavel Ruxândoiu, *op. cit.*, p. 57.

¹⁹ Giuseppe Cocchiara, *op. cit.*, p. 12.

Elementele culturii populare, numite altădată „supraviețuiri”, „relicve”, constituie mărturie 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.

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.

II. 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 primordial²⁰. 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 Ruxăndoiu²¹. 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*

²⁰ 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*).

²¹ Pavel Ruxăndoiu, *Folclorul literar în contextual culturii populare românești*, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 2001, p. 100.

Ghilgameș, „primul epos al omenirii”²², 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 cârmuitorilor 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 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 radiar, 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.”²³ 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.”²⁴ 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

²² Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984, p. 100.

²³ Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, vol. I, Editura Minerva, București, 1981, p. 39.

²⁴ *Ibidem*, p. 40.

un timp, capabil să-și desfacă elementele sale într-un nou conglomerat, destul de asemănător, dar nu cu exact aceeași configurație.”²⁵

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 puține prilejuri de întinerire a textului.”²⁶

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”²⁷, 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.”²⁸

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.”²⁹

²⁵ Apud Adrian Fochi, *op. cit.*, p. 47.

²⁶ *Ibidem*, p. 48.

²⁷ *Ibidem*, p. 49.

²⁸ *Ibidem*, p. 357.

²⁹ Radu Niculescu, *Actualitatea problematicei oralității folclorice*, în „Revista de etnografie și folclor”, nr. 15, 1970, p. 243.

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*”³⁰, 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”.³¹ Studiile de folclor din secolul al XX-lea au reliefat însă individualitatea actului creator al literaturii orale, deoarece textele populare sunt elaborate de indivizii 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.”³²

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

³⁰ Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 29.

³¹ *Ibidem*.

³² Apud Giuseppe Cocchiara, *Istoria folcloristicii europene. Europa în căutare de sine*, Editura Saeculum I.O., București, 2004, p. 412.

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...”³³

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 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 narrative.”³⁴ 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 pârguește./ 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. Burada³⁵).

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

³³ *Ibidem*, pp. 412-413.

³⁴ Pavel Ruxândoiu, *op. cit.*, p. 121.

³⁵ *** *Miorița. Meșterul Manole. Balade populare românești*, Antologie, glosar, bibliografie selectivă și referințe critice alcătuite de Constantin Mohanu, Editura Minerva, București, 1998, pp. 161-162.

limitat.”³⁶ De data aceasta nu se poate vorbi decât de „o originalitate etnică, ca variante structurale și expresive la niveluri zonale.”³⁷

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 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.”³⁸

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

³⁶ Pavel Ruxăndoiu, *op. cit.*, p. 121.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Apud Giuseppe Cocchiara, *op. cit.*, p. 420.

în zonele centrale.”³⁹ 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, teme și variantele lor, structura internă a variantelor etc.).”⁴⁰ 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.”⁴¹

În secolul anterior, cercetătorii folclorului, atât din spațiul românesc, cât și din cel european, au sesizat că și „puterea de persistență”⁴² 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”⁴³ și descântecele care sunt rostite „cu o conștiință a reproducerii exacte mai vie”⁴⁴ de către persoanele inițiate într-o asemenea „terapeutică preistorică.”⁴⁵ 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 semnală 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 naratorilor⁴⁶. 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

³⁹ Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁰ Pavel Ruxăndoiu, *op. cit.*, p. 106.

⁴¹ *Ibidem*, p. 107.

⁴² Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 27.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 28.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Apud Mihai Pop, *Folclor românesc*, vol. II, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 1998, p. 139.

fictive” destinate copiilor și nu celor maturi. „Fenomenul s-a întâmplat cu precădere după primul război mondial, – consemnează Ovidiu Bîrlea – când țăranii 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 acasă.”⁴⁷ 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.”⁴⁸

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.”⁴⁹

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.”⁵⁰

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

⁴⁷ Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁸ Mihai Pop, *op. cit.*, vol. I, p. 67.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 68.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 241.

prin doină, numai femeile bătrâne mai cunoșteau cântecele ceremoniale funebre, deși bocetul mai persista ca un loc comun.”⁵¹

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, târăgănată, cel interpretat în zilele noastre are melodii ritmate, interpreții fiind acompaniați de orchestră sau taraf lăutăresc. Din păcate, datorită principiului pieței au fost supralicitate 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,

⁵¹ *Ibidem*, p. 240.

crearea de noi cântece, să fie germenii unui nou stil în folclorul locurilor respective.”⁵² 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.”⁵³ 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 nemaiîntâlnit 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 senzațional, de nuvelă criminalistică romanțioasă.”⁵⁴ 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

⁵² Mihai Pop, *op. cit.*, vol. I, p. 69.

⁵³ Gheorghe Vrabie, *Proza populară românească*, Editura Albatros, București, 1986, p. 175.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 176.

uman supus permanent înnoirilor, perfectibilității, dar care nu încetează să-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.”⁵⁵ 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 ilară⁵⁶.

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).

⁵⁵ Pavel Ruxăndoiu, *op. cit.*, p. 122.

⁵⁶ Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 36.

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 textului și la valorificarea estetică a lui.”⁵⁷ 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.”⁵⁸ 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*.”⁵⁹

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.”⁶⁰ 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.”⁶¹ 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.”⁶²

La crearea, performarea, transmiterea și dăinuirea peste veacuri a literaturii populare, în general a folclorului, contribuie totul: textul (cel mai adesea versificat), melodia, elementele

⁵⁷ Adrian Fochi, *op. cit.*, p. 359.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Apud Guiseppe Cocchiara, *op. cit.*, p. 405.

⁶⁰ Adrian Fochi, *op. cit.*, p. 360.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

prozodice. Un element se completează cu celălalt, toate formând 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.

III. Clasificarea „faptelor” de folclor. Criterii de delimitare

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. bancurile

IV. 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 relizează macrocosmosul este punctul unde se înfinge unealta zeului, a demiurgului: *„Dumnezeu umblând pe ape, a înfipt toiagul și s-a făcut pământ”*; *„Dumnezeu și-a aruncat baltagul în apa cea mare. Și ce să vezi, din baltag crescun 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(securea) aruncată sau unde a fost înfipt parul.

b) SATUL- „AXIS MUNDI”

Referindu-se la satul românesc ca „axis mundi”, ca centru spiritual, sufletesc al vieții țăranului, 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.”**⁶³

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

⁶³ Lucian Blaga, *Elogiul satului românesc*, în *Izvoade*, Editura Humanitas, București, 2002, p.11.

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).

Momentul-cheie al întemeierii satului și apoi al casei îl constituia bătutul țarușului, 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 viitoarei așezări sau a viitoarei 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, ciurma, 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>>”**⁶⁴

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.

Pentru ca limitele hotarului să fie bine știute de cei foarte tineri, bătrânii practicau 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.**⁶⁵ De aici, putem deduce acest „cosmocentrism” poate fi privit el însuși **„ca un posibil izvor pentru individualismul**

⁶⁴ Andrei Oișteanu, *Utoprama satului*, în *Mythos și Logos*, Editura Nemira, București, 1997, pp.159-160

⁶⁵ Lucian Blaga, *op. cit.*, p.16.

românesc”⁶⁶, dar și ca o dimensiune simbolică a permanenței și a imuabilului, pentru că, în viziunea țaranului 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 suficiență a făcut bunăoară ca satul românesc să nu se lase impresionat, tulburat sau antrenat de marile procese ale <<istoriei>>**⁶⁷.

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 țaranului 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 recunoscută le-a sugerat să-și construiască adăposturi subterane(colibe) și apoi supratereștre(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.

⁶⁶Cristian Tiberiu Popescu, *Istoria mentalității românești*, Editura Universal DALSI, 2000, p.86

⁶⁷ Lucian Blaga, *op.cit.*, pp.17-18.

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 punea 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”⁶⁸ 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.⁶⁹

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 distribuția 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 cămara (celarul) pentru depozitarea alimentelor.

Modul în care se construiau casele reliefează un *modus vivendi* specific, un tipar mental care evidențiază spiritul deschis, felul primitiv de a fi al românilor și simțul estetic. Lucian Blaga, scriind un eseu despre casele din Ardeal, intitulat **Casa 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

⁶⁸ Ernest Bernea, *Civilizația română sătească*, Editura Vremea, București, 2006, p.140.

⁶⁹ Cf. *Ibidem*.

dezordine la o înmormântare sau la o nuntă: comuna românească e o colectivitate instinctivă de oameni deschiși, iubitori de pitorescul vieții.”⁷⁰

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”.⁷¹

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, înconjură 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(colindițele) în geamuri.

⁷⁰Lucian Blaga, *Case românești*, în *Zări și etape*, Editura Minerva, București, 1990, pp.254-255.

⁷¹ Ernest Bernea, *op.cit.*, p.143.

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 năștea 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 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(năștere, 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 mărește 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 pavăză, de nu poate nici un rău străbate”.

Bibliografie:

1. Bernea, Ernest- *Civilizația română satească*, Editura Vremea, București, 2006
2. Blaga, Lucian- *Zări și etape*, Editura Minerva, București, 1990
3. Blaga, Lucian- *Izvoade*, Editura Humanitas, București, 2002
4. Ișfănoni, Doina, *Interferențe dintre magic și estetic*, Editura Enciclopedică, București, 2002
5. Oișteanu, Andrei- *Mythos și Logos*, Editura Nemira, București, 1997
6. Popescu, Cristian Tiberiu- *Istoria mentalității românești*, Editura Universal DALSI, 2000

V. CĂLUȘARII – DE LA OBICEI POPULAR LA DANS ȘI SPECTACOL. VALENȚE MITICO-MAGICE

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 aparținând lumii mitice poate fi reconstituită prin cunoscutul obicei ritualic 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”⁷².

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 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

⁷² Mihai Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, Editura Univers, București, 1999, p.109.

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 vătaf, 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"⁷³.

Astfel se desfășura dansul ritualic la începutul secolului al XVIII-lea, când 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

⁷³ Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Editura Academiei, București, 1973, cap. XVIII

tainele existenței, el manifestă numai un deosebit respect pentru acesta. Românul acceptă că există persoane inițiate (în cazul 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 virtuositate" (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 pinteni(plăci de metal fixate lateral pe partea exterioară) care sună în timpul dansului, reliefând, împreună cu clopoțelii(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 sa 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”⁷⁴. 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

⁷⁴ Mihai Pop, *Călușul(Lectura unui text)*, în *Folclor românesc*, vol.II, Editura Grai și Suflet-Cultura Națională, București, 1998, p.273.

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 stictete respectarea unor interdicții, deoarece se credea că încălcarea lor generează din partea ielelor acțiuni pedepsitoare. Ca atare, acesta era răstimpul când comunitatea 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, înfingeau 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" ⁷⁵.

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.

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 întruchiează 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

⁷⁵ Apud Mihai Pop, *Considerații etnografice și medicale asupra călușului oltenesc*, în *op.cit.*, p.79.

că e atins în mod deosebit de melodia respectivă. [Precizăm că în camera bolnavului intrau numai vătaful 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: vătaful așeza în mijlocul cercului format din călușari o ulcică cu apă, frunze de pelin și usturoi. Lăutarii începeau să cânte și Călușarii începeau dansul. Vătaful 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, vătaful îl stropea cu usturoi mestecat în gură, lovea cu bățul în ulcică, până când aceasta se spargea, 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"⁷⁶.

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”⁷⁷. Merită să menționăm că, în urma cercetărilor efectuate pe teren, Mihai Pop a ajuns la concluzia că , în cele mai multe cazuri,

⁷⁶ *Ibidem*, p.83.

⁷⁷ Tudor Pamfile, *Sărbătorile de vară la români*, Academia Română, Socec, București, 1910, p.72.

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 anula interdicțiile, viața comunității re intra în normal, fiind asigurată că a scăpat de agresiunea ielelor.

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 spectacolar. 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
- Cojocaru, Nicolae, *Istoria tradițiilor și obiceiurilor la români*, Editura Etnologică, București, vol.III, 2012
- Evseev, Ivan, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1999
- Ghinoiu, Ion, *Sărbători și obiceiuri românești*, Editura Elion, București, 2002
- Ghinoiu, Ion, *Mică enciclopedie de tradiții românești*, Editura Agora, București, 2008
- 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

Obiceiul Junilor din Șcheii Brașovului. Reminiscente mitice și valențe simbolice

Elementele de cultură pe care un popor le-a creat de-a lungul veacurilor, fie că este vorba de creații literare, cântece, jocuri sau obiceiuri, rituri ceremoniale, eresuri îi asigură acestuia, în spațiu și în timp, o anumită particularitate, individualitate într-o mare diversitate. Cunoașterea acestora ne ajută adesea să înțelegem structura psiho-sufletească și spirituală a acelui popor, tiparele sale mentale.

Pe fondul cultural traco-dacic și romanic, românii au creat de-a lungul secolelor propriile lor tradiții ce pot fi considerate „partea solidă și stabilă a ființei sociale” (Eugeniu Sperantia). Aceste tradiții concretizate în obiceiuri, jocuri, rituri, ceremonialuri, moștenite și transmise de-a lungul generațiilor, îmbogățite sau simplificate, în funcție de influența evoluției socio-culturale, generează ideea că poporul român a perceput anumite „scheme”, tipare mitologice, numai prin transpunerea lor într-un univers existențial concret.

Un loc deloc neglijabil l-au deținut în memoria populară eroii colectivi de factură mitico-magică, care amintesc de strămoși, de ființele ancestrale, cu care oamenii din popor s-au străduit să mențină nealterată o legătură esențială spirituală. Într-o oarecare măsură, în timpurile moderne, s-a încercat și se încearcă încă reconstituirea unei „tipologii” a „eroilor colectivi mitico-magici”, pornind de la obiceiurile cunoscute sub numele de *Călușarii*, *Junii din Șcheii Brașovului*, *Borița*, *Turca*, al căror impact asupra mentalității românilor din spațiul în care acestea se practică nu poate fi negat.

În obiceiul practicat în Brașov, deosebit de complex și probabil preistoric, s-au contopit câteva reprezentări mitologice legate de cultul solar, mithraic, de cultul dionisiac, orfic și de cel al Cavalerilor Danubieni. Obiceiul cuprinde practici, dansuri și formule magice, acte rituale practicate de un grup format din bărbați, grup strict ierarhizat – ca și în obiceiul Călușarilor – în vâtaf, armașul mare, armașul mic, sutașul și junii de rând. Junii brașoveni reprezintă astăzi pentru locuitorii orașului de la Poalele Tâmpiei, un ceremonial de mare și unic spectacol. Este necesar să precizăm că acesta inițial a fost practicat vreme îndelungată de o singură ceată, cea a Junilor tineri, însă din a doua jumătate a secolului al XIX – lea s-au adunat grupuri numite de Ion Mușlea „oarecum parazitare”⁷⁸ cunoscute sub denumirea de *Junii Bătrâni*, *Junii Albi*, *Junii Curcani*, *Junii Rosiori*, *Junii Dorobanți* și *Junii Brașovecheni*. Întrucât acest obicei se leaga de *Junii Tineri* (*Junii din Șcheii Brașovului*) celelalte grupuri uzurpând numele de Juni⁷⁹, atenția noastră se îndreaptă îndeosebi către aceștia.

Prima atestare documentară a obiceiului *Junilor din Șcheii Brașovului* a fost făcută în 1728, iar întâia publicație care le-a tipărit numele a fost „Gazeta de Transilvania” (26 martie

⁷⁸ Ion Mușlea, *Cercetări etnografice și de folclor*, vol.I, Editura Minerva, București, 1972, p. 106.

⁷⁹ Ion Mușlea opinează că, exceptând grupul de Juni Tineri, celelalte s-au constituit mai târziu, la începutul secolului al XIX-lea sau în secolul al XX-lea. Grupul Junilor Bătrâni este al doilea ca vechime, Junii Albiori există din 1870, Curcanii din 1879, Junii Roșiori din 1908, Dorobanții din 1926.

1839), George Barițiu notând în articolul consacrat acestora că obiceiul nemaîntâlnit în altă zona seamănă cu al călușarilor din Ardeal, însă „e mai mult”⁸⁰. Obiceiul apare descris din secolul al XIX – lea și până în prezent de către G. I. Pitiș (*Sărbătoarea Junilor la Paști. Obicei particular al românilor din Șchei, Brașov*, 1889), Silvestru Moldovan (*Țara Noastră, Sibiu*, 1894), Simion Florea Marian (*Sărbătorile la români*, vol. III, București, 1901), Julius Teutsch, Ion Scurtu („*Junii*” din Brașov, 1907), Constantin Lacea (1926), St. Stinghe (*Junii și originea lor*, 1926), I. Muslea (*Obiceiul Junilor brașoveni*, 1930), Mihai Pop (*Obiceiuri tradiționale românești*, București, 1976), Ion Ghinoiu (*Sărbători și obiceiuri românești*) și Vasile Oltean (*Junii din Șcheii Brașovului – monografie istorică*, Iasi, 2005).

Pentru toți acești cercetători a fost foarte greu de stabilit originea obiceiului Junilor-având în vedere vechimea considerabilă și polivalența lui –, fiind formulate în acest sens mai multe ipoteze. De exemplu, Julius Teutsch considera că acesta ar fi “o serbare a reînvierii naturii”⁸¹, Adolf Schullerus vedea în Juni și Călușari asociații de feciori cu origini magice⁸², Constantin Lacea – o rămășiță a unei organizații militare apărute probabil în Bulgaria⁸³, iar pentru St. Stinghe începutul obiceiului ar fi fost legat de vremea lui Mihai Viteazul⁸⁴. Ion Mușlea era de părere că Junii din Brașov sunt o reminiscență a unui ritual complex de inițiere a tinerilor⁸⁵, în timp ce Ion Ghinoiu considera plauzibilă „ipoteza conform căreia Junii Brașoveni au păstrat, până spre zilele noastre, elemente din scenariul ritual al Anului nou sărbătorit primăvara, la echinocliul de primăvară”⁸⁶. Din punctul nostru de vedere, complexitatea acestui obicei unic în felul său în spațiul românesc, care cu siguranță își are obârșia pe teritoriul de astăzi al României (deci nu la sudul Dunării) în timpuri greu de precizat, denumite mitice, se poate explica prin coroborarea de-a lungul veacurilor, a unor elemente mitico-ritualice din culturi (dionisiac, orfic, și mithraic) practicate de strămoși, peste care s-au suprapus apoi influențe ale creștinismului. Desfășurarea amplă a obiceiului junilor, din care firește s-au mai pierdut anumite valențe mitico-rituale, cuprinde secvențe precise: constituirea grupului de bărbați tineri și alegerea conducătorilor (vătaf, armaș mare, armaș mic, sutaș – care îndeplinește rolul unui trezorier -, stegar), desfășurarea actelor ceremoniale în aceleași locuri în fiecare an (grădina lui Țimăn, Piața Prundului, Coasta Prundului, Pietrele lui Solomon, Podu Dracului, Biserica Sf. Nicolae din Șcheii Brașovului), dansurile (hora, cățeaua) și mesele rituale, obiceiurile rituale (aruncarea buzduganului, îngroparea vătafului).

Pentru a releva păstrarea unor elemente mitico-magice și a unor valențe simbolice în practicarea obiceiului Junilor brașoveni, ne vom opri asupra acelor secvențe pe care le considerăm semnificative și care asigură o legătură invizibilă, tainică a ființei din societatea modernă, contemporană cu universul mitic încărcat de sacralitate.

Desigur, pentru receptori nu reprezintă o noutate faptul că participanții intervievați nu au putut releva motivația pentru care practică un anumit ritual sau care este rolul unui obiect ritualic utilizat în cadrul “spectacolului” oferit de feciori la începutul primăverii în pitoreasca urbe transilvaneană. Potrivit tiparului mental colectiv, o secvență sau chiar un întreg ceremonial se desfășoară în virtutea cutumei și a valorii estetice.

⁸⁰ *Ibidem*, p.37.

⁸¹ Apud *ibidem*, p. 41.

⁸² Apud *ibidem*, p. 42.

⁸³ Apud *ibidem*.

⁸⁴ Apud *ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*, pp. 91-92.

⁸⁶ Ion Ghinoiu, *Sărbători și obiceiuri românești*, Editura Elion, București, 2002, p. 205.

“Sărbătoarea Junilor și a Primăverii”, cum este astăzi cunoscut obiceiul, are loc pe durata a 10 zile: o zi la Blagoveștenie (Buna – Vestire), o zi la Florii și opt zile începând cu Duminica Paștelui și terminând cu Duminica Tomii (Paștele Blajinilor), deci cuprinzând întreaga săptămână numită de creștini “Săptămâna Luminată”. Debutul obiceiului în data de 25 martie (la Buna Vestire), foarte aproape de echinocțiul de primăvară (21 martie), nu este deloc întâmplător, întrucât Duminica Bunei-Vestiri marchează “punctul final al revenirii la viață a tuturor ființelor și momentul decisiv al trezirii vegetației”⁸⁷ și, potrivit credinței populare a românilor, prima zi din an când soarele este vesel⁸⁸. Grupul Junilor se constituie înainte de Blagoveștenie, stabilindu-se noii membri (adică cine “se pune cu Junii”), “șerjele” (vătaf, armaș mare, armaș mic, sutaș, stegar). Până în prima jumătate a secolului al XIX-lea, cel care dorea să fie ales vătaf (conducător al formației) “licita” pentru acest rol, oferind o cantitate însemnată de vin celor ce îl alegeau. Deoarece se mai iveau certuri între Juni, în 1838 protopopul Ion Popazu a decis ca “șerjele” să se stabilească în ordinea vechimii fiecăruia în grupul Junilor. Astfel, tânărul cu cea mai mare vechime devenea vătaf, următorul armaș mare, iar al treilea armaș mic. Rolul lor era și este și astăzi de a asigura desfășurarea precisă și fără incidente a tuturor secvențelor rituale.

În ziua de Buna-Vestire, primul „act ceremonial al Junilor tineri îl reprezintă „Ieșirea cu surla”. Câțiva Juni îl însoțesc pe surlaș la vătaf, la cei doi armași și întregul grup se deplasează în Piața Prundului, unde cântă din surlă, apoi urcă pe Coasta Prundului, unde îi așteaptă Juni din celelalte formații și un public numeros, doritor de spectacol. Cândva aici jucau hora, dar în zilele noastre, datorită influenței bisericii, fiind perioadă de post, aruncă doar buzduganul.

Vătaful de altădată, actualmente președintele grupului de Juni strânge bani de la cei din afara lor, care doresc să arunce buzduganul sau de la persoanele care fac donații pentru ca practicanții obiceiului să poată achita cheltuielile necesare (pentru cai, muzicanți, etc.)

Întrucât în recuzita Junilor intră din această zi și până la încheierea „sărbătorii” lor două obiecte rituale- surla și buzduganul-considerăm necesar să facem câteva precizări. Surla este un obiect muzical de forma unei trompete mai mici, cu 6 găuri, pentru digitație, având lungimea de 35 de cm, și diametrul de 11,5 cm. Potrivit cutumei, doar Junii tineri dețin acest instrument de suflat, care emite sunete stridente, lipsite de armonie, pe care doar surlașul le poate intona. Așa-zisa” muzică” pe care o cântă surlașul este cunoscută doar de acesta și se transmite din generație în generație. Nu se cunoaște originea acestui instrument, însă în mare majoritate cercetătorii împărtășesc aprecierea etnografului Ion Mușlea că ar fi de origine munteană, surla fiind prezentă în orchestra de la curtea voievozilor munteni. Cert este că „melosul „ surlei este foarte vechi și are caracter sacru, aspect confirmat de transmiterea lui într-un mod ritualic și de faptul că oamenii din Șchei îi confereau atributul sfințeniei, căci în ziua de Buna-Vestire, când îl auzeau spuneau: „*Mulțumescu-ți ție Doamne că m-ai învrednicit, să mai aud odată sfânta surlă!*”⁸⁹.

Considerăm că rolul surlei a fost acela de a anunța începutul ceremoniei solemne, sacre, prilejuite de reînvierea naturii. Se știe că în antichitate grecii utilizau trâmbița în timpul marilor procesiuni prilejuite de sărbătorile lui Dionysos; de asemenea, pentru romani, acest instrument muzical reprezenta un element esențial în ceremoniile religioase.

Al doilea obiect ritualic, buzduganul, nu a avut întotdeauna forma de astăzi. În timpurile mai vechi era confecționat numai din lemn de esență tare, înfășurat cu sârmă. Din secolul al XIX-lea (mai precis după Marea Unire din 1918), buzduganul este confecționat din alamă, având

⁸⁷ Antoaneta Olteanu, *Calendarele poporului roman*, Editura, București,

⁸⁸ Elena Niculiță Voronca,

⁸⁹ Vasile Oltean, *Junii din Șcheii Brașovului – monografie istorică*, Editura Edict, Iași, 2005, p. 68.

lungimea de 30 de cm și greutatea de până la 1,5 kg. Anual, la începutul sărbătorii Junilor, fiecare dintre cei trei conducători ai grupului primea câte un buzdugan ca semn distinctiv al acestora.

Simbolic este omologat cu fulgerul. Mult timp a reprezentat un simbol al „confrețiilor de inițiere războinică”⁹⁰.

Buzduganul are „evidente conotații falice”⁹¹, fiind asemănător cu instrumentul cultic purtat de Mutul din cetele Călușarilor. De câte ori jucau hora, Junii brașoveni aruncau buzduganul, gestul mitico-ritualic simbolizând ideea de fertilizare a spațiului odată cu momentul renașterii vegetației și de susținere a soarelui ca acesta „să depășească punctul critic al echinocțiului de primăvară”⁹²

Buzduganul reprezintă, în general în folclorul popoarelor europene, un simbol al cetei, al grupului de tineri ce parcurgeau treptele inițierii.

Revenind la scenariul desfășurării ceremonialului, menționăm că din data de 25 martie și până la Paște atenția Junilor se îndreaptă către pregătirea riguroasă a secvențelor ritualice la care trebuie să participe în ” săptămâna luminată”. Există o excepție, generată de vădita influență a bisericii, care constă în organizarea, conform ritualului creștin, a unor mese de pomenire a celor trecuți în lumea umbrelor, pregătite de bărbați și la care femeile sunt doar invitate.

Perioada celor mai bogate manifestări este cea de la Paște și până la următoarea duminică (a Tomii), cunoscută în popor ca Paștele Morților sau Paștele Blajinilor. Întreaga săptămână constituie pentru creștini o prelungire a sacralității Învierii Christice.

A doua zi de Paște, luni, Junii îmbrăcați în costum național, cu pălăriile împodobite cu flori (înlocuind cununile purtate pe creștet de aceia care participau la ospățul închinat lui Orfeu, sau Dionysos), cu „ruje” sau „cocarde” purtate în piept sub formă de insignă ca semn distinctiv, ei se împărțeau în trei grupe, însoțite de lăutari, pentru a merge la casele cunoscuților, dar, în special, ale fetelor aflate la vremea măritişului, de unde strângeau ouă vopsite în roșu, culoare a discului solar la răsărit și la apus. Acest aliment cu puternice valențe, simbolice în mitologia universală, “substitut al divinității primordiale”⁹³, este consumat sacramental la sărbătorile de Paște. Ca atare, gestul Junilor de a strânge ouă colorate este ritualic. La acesta se adaugă stropitul fetelor cu apă, astăzi nemaifiind practicat ca în secolele anterioare, pentru că Junii moderni folosesc, de obicei, un spray. Altădată, ca în mai multe zone din România, Junii Brașoveni practicau udarea rituală cu apa luată dintr-o fântână, sau fetele erau chiar aruncate în apă, gestul semnificând ideea de purificare. După încheierea vizitei pe la toate casele din Șcheii Brașovului, unde se aflau tinere care aspirau la căsătorie, grupul de Juni se îndrepta către Grădina lui Țimăn (Țimănelui), unde toți cei prezenți petreceau. Pe o masă săpată în pământ, în formă de elipsă, se întindeau bucatele aduse. Aceasta era una dintre mesele rituale ale Junilor. Pentru că astăzi grădina nu mai există, fiind transformată în cimitir, ei petrec la troița de lângă Biserica Sf.Treime, iar seara, când se întorc, armașul mare le oferă acasă la el o masă. Distracția Junilor și a celorlalți membrii ai comunității continuă în următoarea zi în Piața Prundului și apoi în Coasta Prundului, unde dansau hora, aruncau buzduganul și se organiza o altă masă rituală, însă de această dată, de către tinerele care intrau în joc.

⁹⁰ Ivan Evseev, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor cultural*, Editura Amarcord, Timișoara, 1999, p.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Ion Ghinoiu, *Panteonul românesc. Dicționar*, Editura Enciclopedică, București, 2001, p.

⁹³ *Ibidem*.

În cadrul obiceiului complex al Junilor , o secvență ritualică foarte rar întâlnită actualmente o reprezintă „aruncarea în țol”, sau „aruncarea în cergă”, care până prin a doua jumătate a secolului trecut se desfășura acasă la vătaf, într-un cerc restrâns, impresia fiind aceea că este vorba de ceva tainic, care trebuie să se realizeze în secret, departe de ochii curioșilor. Probabil că „aruncarea în cergă” (de trei ori), face parte din ritul de inițiere la care erau supuși neofii pentru a fi primiți în Ceata Junilor, care cu multe secole în urmă putea reprezenta o asociație secretă a bărbatilor tineri. Practica aceasta a existat în mai multe zone, în jocul Călușarilor, în Muntenia, în Ardeal și la sudul Dunării, în Bulgaria, sau în alte obiceiuri românești, practicate la Rusalii, la Anul Nou. Așa cum consideră Ion Ghinoiu, gestul poate fi interpretat „ca o moarte și renaștere instantanee”⁹⁴

Numai tinerii care lipseau în seara respectivă (joia), erau „aruncați în țol” în ziua următoare, de data aceasta în public, posibil ca o pedeapsă ce era aplicată Junilor care, din diverse motive (refuz, temere, absență) se sustrăgeau de la un ritual ce trebuia respectat cu sfințenie. În contemporaneitate, gestul de natură mitică a devenit unul „spectacular”, practicat numai în public, în ziua de vineri din „săptămâna luminată”.

Un loc semnificativ în complexul fenomen cultural al Junilor din Brașov îl deține întreaga procesiune din ziua de Duminica Tomii, ultima zi de altfel a sărbătorii și cea mai importantă. Aceasta este cunoscută în zilele noastre în Brașov ca Duminica Junilor. Menționăm că până în perioada comunistă, când au fost interzise mai multe „practici” folclorice, ceremonialul actual din Duminica Tomii avea loc în timpul săptămânii, în ziua de miercuri. În anii de după 1990, în situația când condițiile atmosferice nu le permit Junilor să respecte ritualul, îl amână cu o săptămână și chiar mai mult.

În această zi, Junii trec pe la „șerje”, apoi se îndreaptă spre Piața Prundului din fața bisericii Sf. Nicolae, unde preotul paroh le sfințește steagurile. Normele tradiționale sunt respectate cu cea mai mare strictețe, fără vreo abatere de la itinerariul fixat și de la momentele ce constituie scenariul ceremonialului.

Junii parcurg un drum destul de lung până la Pietrele lui Solomon, un amfiteatru în aer liber, străjuit de cinci stânci. Acolo joacă hora pe o melodie specifică, numită „Hora Junilor”, urmată de alte dansuri ca sârba, breaza, brăul ș.a., la care fetele sunt invitate la joc. În timpul horei are loc aruncarea buzduganului, care inițial a fost o probă de bărbăție, un rit de inițiere a puberilor care doreau, poate, să intre într-o asociație secretă a războinicilor sau poate, să devină practicanți ai unui cult local cum a fost cel al Cavalerilor Danubieni (sec.I î.H – sec. IV d.H).

Foarte mult timp, Junii nu au jucat niciodată hora fără să arunce buzduganul, fiecare dintre ei de 3 ori, astfel fiind celebrate renașterea naturii, triumful luminii, al căldurii și învingerea forțelor demonice, htoniene. Întrezărim în această secvență ritualică, cu toate mutațiile produse de-a lungul vremurilor, o reminiscență a cultului dionisiac, a marilor dionisii care erau sărbători ritualice ale primăverii, cu o durată relativ mare (6 zile), dar și a cultului orfic, cunoscut prin caracterul inițiativ și promovarea ideii de purificare, de anulare a greșelilor prin plăcerile jocului, precum și a cultului Cavalerilor Danubieni, care considera că inițierea se face în mai multe etape, scopul final reprezentându-l obținerea nemuririi.

Tot la Pietrele lui Solomon se organizează un ospăț, altădată mesele fiind ridicăturile de pământ existente, în timp ce astăzi sunt confecționate pentru această ocazie mese din lemn și metal.

⁹⁴ Ion Ghinoiu, *op. cit.*, p. 208.

Această „serbare” câmpenească a primăverii, desfășurată într-un pitoresc loc al Brașovului, într-un spațiu deschis în care s-au descoperit urme ale unei cetăți dacice, constituie un moment deosebit în viața cetății, așa cum în timpurile arhaice erau dionisiile câmpenești, când strămoșii organizau procesiuni, sacrificii, concursuri și un Komos (banchet însoțit de jocuri și cântece). Dincolo de fireștile schimbări, simplificări, determinate de evoluția societății, în majoritatea obiceiurilor românești, deci și în cel al Junilor brașoveni s-a păstrat un fel de „monotipie” a unor culturi și ritualuri străvechi. După o zi de petrecere între Chetri (denumirea locală pentru Pietrele lui Solomon), grupurile Junilor (toate cele șapte grupuri existente: Tineri, Bătrâni, Roșiori, Dorobanți, Albi, Curcani, Brașovecheni) în frunte cu vătafii coboară pe același traseu ca la urcare, merg la cimitirul unde se află mormântul poetului Andrei Mureșanu, cântă acolo „Hristos a Înviat” și un fragment din imnul Deșteaptă-te române. Apoi grupurile se despart, iar cei prezenți adresează fiecărui conducător urarea „Să ne trăiești vătafe!”.

Potrivit informațiilor pe care le găsim într-o recentă monografie (2005) publicată de un cercetător contemporan al obiceiului, Vasile Oltean, serbarea Junilor continuă în următoarele duminici, fiecare ceată organizând, într-un loc stabilit, dansurile specifice care au scopul de a le scoate la joc pe tinerele necăsătorite. Probabil că aceasta se practica și înainte de perioada comunistă, iar după 1990 „fenomenul folcloric” a fost reactualizat în întreaga lui amploare și splendoare.

Din păcate, odată cu îndepărtarea progresivă a ființei umane de universul mitic, în timpurile moderne s-au pierdut două secvențe mitico-ritualice cu o puternică încărcătură simbolică: „îngroparea vătafului” și „cățeaua”.

În obiceiul Junilor, momentul culminant l-a reprezentat „îngroparea vătafului” care se desfășura astfel: în ziua de joi, către seară, vătaful era legat pe o scară, pe care se așeza înainte o pătură sau un strai mai gros, și era purtat de patru Juni, iar alți doi se „mascau” în preot și în dascăl, parodiind texte bisericești rostite la înmormântare și imitând bocete. În recuzita Junilor intra și talanga, totul practicându-se ca la un ceremonial funerar. Alaiul mergea pe străzile din Șcheii Brașovului și poposea pe la cârciumi. Dacă ploua îl așezau pe vătaf din când în când sub streșinile caselor, pentru a-l uda, zicând că este necesar „să-l înmoaie, c-a fost cam aspru”. În zorii zilei ajungeau la locul numit „Podul Dracului”, unde vătaful era aruncat în fundul văii fără apă. După ce le promitea celorlalți Juni o cantitate apreciabilă de băutură, era scos din groapă. Ritualul se încheia cu o petrecere între Juni, la o cârciumă, unde se consuma băutura promisă de vătaf.

„Îngroparea vătafului” este un simulacru de înmormântare, existent și la alte popoare europene, practicat în timpul Carnavalului. Îl întâlnim și în jocul Călușarilor, numai că cel îngropat este Mutul și nu conducătorul grupului. Îngroparea și învierea / dispariția temporară și revenirea / ocultarea și epifania reprezentau un ritual frecvent întâlnit la popoarele antichității, în cadrul unui cult / mister religios, cum a fost cel al lui Zamolxis la daci, misterele de la Eleusis la greci, al lui Dionysos la poporul trac, al lui Isis și Osiris la egipteni etc., prin care se reliefa simbolic miracolul renașterii naturii, dar și atingerea unei trepte a inițierii în marile taine ale vieții și ale morții. Aruncarea în groapă a conducătorului cetei de Juni semnifica „moartea” simbolică a celui ce nu atinsese nivelul inițierii depline, iar ieșirea din groapă marca renașterea simbolică, „desăvârșirea” pe treptele inițierii. Odată cu îngroparea rituală a vătafului dispărea vechiul an, se anula un anume raport al ființei umane cu forțe potrivnice ale naturii, iar cu scoaterea lui din râpa (fără apă) de la „Podul Dracului” se iveau un alt început sub zodia soarelui, o redimensionare a relației omului cu cosmosul și cu lumea de care temporar fusese despărțit,

ieșind din rândurile, din ordinea ei. Acest „scenariu” mitico-ritualic al „îngropării vătafului” seamănă cu „înmormântarea Carnavalului”, obicei practicat de sașii din Transilvania și descris de James Frazer în *Creanga de aur* (vol.III, p.30-31): un om de paie învelit într-o pânză albă simboliza Carnavalul. Procesiunea era însoțită de flăcăi din sat, care mergeau pe cai și erau împodobiți cu panglici. Carnavalul era condamnat la moarte, deoarece le pricinuisese oamenilor mult rău, rupându-le încălțăminte și făcându-i să fie obosiți și somnoroși. Este vorba, deci, de mitul morții și al renașterii naturii, care a existat la toate popoarele, pentru că omul întotdeauna a fost fascinat de astfel de fenomene, iar dorința lui de a le cunoaște, de a și le explica, l-a determinat să le „dramatizeze” în ritualuri.

Secvența „îngropării vătafului” era urmată de jocul numit „cățeaua”, acest fapt nefiind lipsit de importanță. Probabil câinele a fost un totem al românilor din această zonă a țării, așa cum lupul a reprezentat totemul strămoșilor daci. Acest joc ritualic se desfășura astfel: după „învierea” vătafului și consumarea băuturii promise de el, la porunca unuia dintre Juni, toți tinerii prezenți se dezbrăcau până la brâu, cât mai repede posibil și pe întuneric, apoi se loveau unii pe alții cu curelele. Jocul înceta atunci când unul dintre ei spunea: „A venit cățeaua de la moară”. Ritualul, practicat de tineri și la nunți, în mare taină, când nimeni nu îi vedea, nu poate fi explicat decât ca o reminiscență simplificată, evoluată, a dansurilor orgiastice dionisiace, care a avut ca scop consacrarea actului inițierii și, totodată, a unei alianțe colective, aflate în comuniune cu zeitatea care trezea natura la viață. Jocul ritualic „cățeaua” poate fi, deci, privit ca o oglindire a mentalității animiste a unei colectivități care credea în miracolul renașterii eterne a naturii, renaștere pe care a exprimat-o în mod simbolic. Acest fapt le permitea oamenilor ancorați în universul mitic să se simtă ei înșiși mesageri ai zeului, să se simtă liberi, detașați de coordonatele stricte spațiale și temporale, învingători ai forțelor malefice ale iernii, deci ale morții.

Totalitatea secvențelor ritualice care au format și încă mai formează, cu unele simplificări impuse de evoluția societății și de cei 50 de ani de comunism, obiceiul complex al Junilor din Brașov- alegerea conducătorului grupului, cântatul din surlă, mesele ritualice, dansul horei și aruncarea buzduganului, procesiunea desfășurată pe străzile Brașovului după un itinerariu fixat, îngroparea și învierea vătafului, jocul numit „cățeaua”, aruncarea Junilor în cergă- revelează păstrarea, în datele ei esențiale, a unei gândiri mitice și a unui comportament mitic al ființei umane care poartă cu sine, prin timp, legăturile nevăzute, tainice, cu universul mitic în care și prin care a încercat să se definească pe sine.

Ca în toate spațiile creștinate, influența bisericii în practicarea acestui obicei este firească. Neputând înlătura vechi practici, numite păgâne, biserica și le-a asimilat. Astfel, Junii din Brașov se constituie începând din secolul al XIX-lea în cadrul bisericii, sunt supravegheați de preoți, cântă la toate ocaziile „Hristos a înviat!”, iar brazii purtați de la Pietrele lui Solomon, în fruntea alaiului, pe străzile orașului (care apoi erau lăsați la poarta vătafului), astăzi sunt împodobiți cu cruci de lemn oferite de preoți și așezați la troițele din Brașov. Deoarece obiceiul Junilor este legat de revenirea primăverii, el se manifestă în special la Paști, această sărbătoare marcând renașterea vegetației, iar învierea lui Hristos, erou solar, triumful vieții. Oricum, biserica nu a putut transforma obiceiul Junilor într-un <ceremonial religios, structurile mitico- rituale arhaice fiind păstrate.

Obiceiul Junilor este relevant, în societatea contemporană, pentru modul în care grupul tinerilor și , alături de ei , o comunitate asimilează și integrează sacrul.

BIBLIOGRAFIE:

- Evseev, Ivan, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1999
- Frazer, James George, *Creanga de aur*, vol.III, Editura Minerva, București, 1980
- Ghinoiu, Ion, *Sărbători și obiceiuri românești*, Editura Elion, București, 2002
- Ghinoiu, Ion, *Panteonul românesc.Dicționar*, Editura Enciclopedică, București, 2001
- Mușlea, Ion, *Cercetări etnografice și de folclor*, Editura Minerva, București, 1972
- Oltean, Vasile, *Junii din Șcheii Brașovului- monografie istorică*, Editura Edict, Iași, 2005
- Olteanu, Antoaneta, *Calendarele poporului român*, Editura Enciclopedică, București, 2000
- Pop, Mihai, *Obiceiuri tradiționale românești*, Editura Univers, București, 1999

Obiceiuri 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, păpăluga, peperuie, matahulă, băbăruță, babarugă, dodoloaie etc., este un obicei de invocare a ploii în timpul secetei, paparuda fiind identificată cu „o zeiță pluviometrică.”⁹⁵

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. Cântecul este cam așa: «Papalugă, coboară din cer, deschide porțile, dă drumul ploilor ca să crească grânele, grâul, meiul etc.».”⁹⁶

⁹⁵ Ion Ghinoiu, *Sărbători și obiceiuri românești*, Editura Elion, București, 2002, p. 247.

⁹⁶ Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Editura Academiei, București, 1973.

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.”⁹⁷

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

– constituirea cetei Paparudei din fete/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”⁹⁸; 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, pârâu etc.); persoana care a îndeplinit rolul zeității 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 după Rusalii⁹⁹.

De exemplu, în Dobrogea, la Măcin, obiceiul se practica în a treia joi sau în a treia duminică după Paște¹⁰⁰.

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,	Cât gardurile
Vino de te udă,	Și să crească spicele
Ca să cază ploile	Cât vrăbiile,
Cu gălețile,	Să pornească pătulele,
Să dea porumburile	Paparudele!” ¹⁰¹

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,	Să dăm la săraci,
Stai în sus și udă	Să facem păpușă,
Și scorește ploile	Să dăm la mătușă,

⁹⁷ Ion Ghinoiu, *op. cit.*, p. 247.

⁹⁸ Mihai Pop, *op. cit.*, p. 121.

⁹⁹ Cf. S. Fl. Marian, *Sărbătorile la români*, vol. II, Editura Fundației Culturale Române, București, 1994, p. 328.

¹⁰⁰ Cf. Mihai Pop, *op. cit.*, p. 120.

¹⁰¹ Cf. S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 331.

Și rodește holdele.	Să facem covrigi,
Ne suim la ceriu,	Să dăm la voinici.
Să deschidem ceriu,	Și-o găleată nouă,
Să ploaie ploite,	Și-o mână de ouă,
Să crească holdițe,	S-un stuc de ureche,
Să le secerăm,	Ș-un stuc de slănină,
Să le măcinăm.	Ș-un blid de făină.” ¹⁰²
Să facem colaci	

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 României¹⁰³.

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”¹⁰⁴.

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...”¹⁰⁵

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

¹⁰² Cf. Mihai Pop, *op. cit.*, p. 122.

¹⁰³ Ion Ghinoiu, *op. cit.*, p. 251.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 253.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 251.

pânișoare, 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 lenului. 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.”¹⁰⁶

Ca și în cazul Paparudei, în obiceiul caloianului ceremonialul era îndeplinit de copii, întrucât, potrivit mentalității cu reminiscențe mitice, prin inocența, puritatea lor se 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,	Caloiene, Iene,
Caloiene, Iene,	Caloiene, Iene,	Caloiene, Iene,
Du-te-n cer și cere!	Cum ne curg lacrimile,	Du-te-n cer la Dumnezeu,
Să deschidă porțile,	Să curgă și ploile,	Ca să plouă tot mereu,
Să sloboadă ploile,	Zilele și nopțile,	Zilele și nopțile,
Să curgă ca gârlele,	Să umple șanțurile,	Să dea drumul roadelor,
Zilele și nopțile,	Să crească legumile	Rodoalelor, noroadelor,
Ca să crească grânele.	Și toate ierburile.	Ca să fie îmbelșugată,
		Țara toată, lumea toată!” ¹⁰⁷

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.”¹⁰⁸

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”¹⁰⁹, 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.

¹⁰⁶ Mihai Pop, *op. cit.*, p. 124.

¹⁰⁷ S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 324.

¹⁰⁸ Ion Ghinoiu, *op. cit.*, p. 253.

¹⁰⁹ Mihai Pop, *op. cit.*, p. 127.

Cununa (grâului). Ca și *plugarul*, obicei ce era practicat la începutul muncilor agricole (când se arau și se semănau 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 întrajutorarea 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 legatul snopilor fetelor. Ion I. Ionică, autorul unui studiu consacrat acestui 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 secera, 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 Moților, 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 puneau în cununița de căsătorie.

Cântecul cununii cunoaște „două timpuri distincte cu numeroase subtipuri, toate prezentând îmbinări felurite ale câtorva motive tipice acestui prilej festiv.”¹¹⁰ 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”¹¹¹ 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:

¹¹⁰ Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, vol. I, Editura Minerva, București, 1981, p. 410.

¹¹¹ *Ibidem*.

*„Dealul Mohului,
 Lunca grâului,
 Umbra snopului.
 Cine se umbrește?
 Sora soarelui.
 Și cu-a vântului.
 Ele se d-umbreau
 Și se socoteau
 Care-o fi mai mare.
 Iar a soarelui
 Din grai își grăia:
 Eu oi fi mai mare,
 Că frate-meu-i soare,
 El, când se ivește,
 Lumea încălzește.
 Iar a vântului
 Din grai își grăia:
 Eu oi fi mai mare,
 Că frate-meu-i vânt,
 El, când se pornește,
 Lumea răcorește,
 Că el de n-ar fi,
 Oamenii-ar muri.*

*Oamenii la plug,
 Vitele la jug.
 Stăpâne, stăpâne,
 Gată cina bine,
 Grea oaste îți vine,
 Pe masă de pânză
 C-un burduf de brânză
 Și la fund e frunză;
 Pe masă de in
 C-o veadră de vin,
 La fund îi pelin.
 Nouă de ni-i da,
 Dumnezeu va da
 Claia, găleata,
 Snopul, feldera,
 Mănunchiu, copu.
 Iar de nu mi-i da,
 Dumnezeu va da
 Corbu negru
 Să-ți ia stogu-ntregu;
 Va da cioara neagră
 Să-și ia claia-ntreagă.”¹¹²*

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,
 Pe obraz că ne-am spălat,
 Secera-n mână-am luat
 Și la hold-am alergat,
 Mândră hold-am secerat;
 Holdă ca părețile,
 Săcerat-o fetele.*

*Dacă prind a se mări,
 Ele prind a se rări.
 Ieșiți, ficii, cu apa,
 Și ne udați cununa!
 Ieșăți, ficii, cu râu
 Ca să ne udați grâu!
 Mătură-ți, gazdă, podu,*

¹¹² *Ibidem*, pp. 411-412.

<i>De la vârvu arșâfî</i>	<i>Mătură-l de grâu de vară,</i>
<i>Vine fruntia cununii.</i>	<i>C-amu-s vine din iaz vară;</i>
<i>Di la vârvu muntelui</i>	<i>Mătură-l de grâu de toamnă,</i>
<i>Vine fruntea grâului.</i>	<i>Că-ț aducem din ias toamnă,</i>
<i>Și-așa-i rându fetilor</i>	<i>Îți aducem grâu frumos</i>
<i>Ca și rându merilor:</i>	<i>Ca și fața lu Hristos,</i>
<i>Până-s mere mărunțele,</i>	<i>Să fii, gazdă veselos!”¹¹³</i>
<i>Șed pă crânji înșirățele,</i>	

Nu este întâmplător faptul că oamenii din popor au consacrat grâului, simbol al hranei „ce asigură imortalitatea”¹¹⁴, 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.”¹¹⁵ 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.

Obiceiuri calendaristice cu dată fixă

(altele decât Călușarii și Junii Brașovului)

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

¹¹³ *Ibidem*, p. 415.

¹¹⁴ Ivan Evseev, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Editura Amacord, Timișoara, 1999, p. 187.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 188.

două fețe, una spre trecut și alta spre viitor, zeu vestitor al noului an), care probabil are la bază verbul *calare* (= a vesti)¹¹⁶.

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 toamna, 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 precreeștină, 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.”¹¹⁷

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.”¹¹⁸

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

¹¹⁶ Cf. Mihai Pop, *op. cit.*, p. 53.

¹¹⁷ Constantin Eretescu, *op. cit.*, p. 28.

¹¹⁸ Mihai Pop, *op. cit.*, p. 45.

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.”¹¹⁹

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, *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 dimineața la Moș Ajun.

Într-un ceas bun.

Ne dați ori nu ne dați?

Sau plecăm supărați?

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

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 47.

*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 porci,
Cu copiii după ei,
Buni sărsărai!
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 propițiere: 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.”¹²⁰

Spre deosebire de colindele pițărâilor, 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

¹²⁰ Petru Caraman, *Colindatul la români, slavi și la alte popoare*, Editura Minerva, București, 1983, pp. 361 și 363.

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 semnala 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 noi „o specie însemnată și foarte cultivată”¹²¹ 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.”¹²² 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.”¹²³

*„Pe poiana cu flori dalbe
Merge-o turmă de oi albe.
– Da la oi cine ședea?
– Ședea zău și Dumnezeu,
Cu fluierul pe tureac
Și cu mâna pe baltag...”*

¹²¹ *Ibidem*, p. 110.

¹²² *Ibidem*, p. 113.

¹²³ *Ibidem*.

Bogatul repertoriu al colindelor înregistrează, pe lângă cele laice și numeroase colinde religioase, care aparțin unei etape relativ noi „în îndelungata existență a genului.”¹²⁴ 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.”¹²⁵ Deci, „colindele religioase sunt expresia literară a ofensivei Bisericii împotriva fondului de colinde precreeștin.”¹²⁶

Acest tip de colinde de inspirație biblică și apocrifă sunt situate de Pavel Ruxăndoiu „într-o zonă de tranziție”, de interferență, „într-un context cultural evoluat, între două sisteme mitice relativ diferite.”¹²⁷

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 perceperii sacrului 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:

*„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 pâine albă.
Iar se scaldă
Și se-ntreabă:
Ce-i mai bun pe ist pământ?”*

¹²⁴ Constantin Eretescu, *op. cit.*, p. 44.

¹²⁵ *Ibidem.*

¹²⁶ *Ibidem.*

¹²⁷ Pavel Ruxăndoiu, *Folclorul literar în contextul culturii populare românești*, ed. cit., p. 342.

*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 creată,
 Da-v-ar Dumnezeu viață,
 Să trăiți să-mbătrâniți,
 Ca florile să-nfloriți,
 Ca copacii să-nverziți
 Și ca ei să-mbătrâniți
 Întru mulți ani fericiți!”¹²⁸*

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”¹²⁹, 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.”¹³⁰

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 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.”¹³¹

¹²⁸ S. F. Marian, *op. cit.*, vol. I, p. 17.

¹²⁹ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 383.

¹³⁰ Mihai Pop, *op. cit.*, p. 91.

¹³¹ *Ibidem*.

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 împodobește 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 buhai¹³² (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, tălângi. 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 agriculturului 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”¹³³, 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:

<i>„S-a sculat mai an</i>	<i>Ca s-aleagă loc curat</i>
<i>Bădica Traian</i>	<i>De arat și semănat</i>
<i>Ș-a încălecat</i>	<i>Și curând s-a apucat</i>
<i>Pe-un cal</i>	<i>Câmpu neted de arat</i>
<i>Cu numele de Graur</i>	<i>În lungiș și-n curmeziș</i>
<i>Cu șaua de aur</i>	<i>S-a apucat într-o joi</i>
<i>Cu frâul de mătase</i>	<i>C-un plug cu doisprezece</i>

¹³² Cu mult timp în urmă, obiectul era cunoscut și la cehi, unguri, germani. Astăzi fie nu mai există, fie și-a pierdut semnificația tradițională.

¹³³ Constantin Eretescu, *op. cit.*, p. 50.

<i>Cât vița de groase</i>	<i>Boi boureni</i>
<i>Și-n scări s-a ridicat</i>	<i>În coadă codălbei</i>
<i>Peste câmpuri s-a uitat</i>	<i>În frunte ținăței.”</i>

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”¹³⁴, excepție făcând joia dinainte de Paște, care a generat apariția joimărișelor, 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
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
Brazdă neagră a răsturnat
Și prin brazdă-a semănat
Grâu mărunt și grâu de vară
Deie Domnu să răsară
Mânați măi!
Hăăi! hăăi!
Și când lucru s-a sfârșit
Iată mări s-a stârnit
Un vânt mare pe pământ
Și ploi multe după vânt
Pământul l-au răcorit
Și sămânța a-ncolțit
Mânați măi!
Hăăi! hăăi!
Negru ca corbu
Iute ca focul*

¹³⁴ Doina Ruști, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2002.

*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 sa 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!
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 jeleștea 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 cadelor 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 mătasă
 Sufleca ea mâneci albe
 Și-arata brațele albe
 Și cernea mări cernea
 Ninsoarea se așternea
 Apoi numai plămădea
 Și-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
 Și-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 coala
 Ci suntem tocmai din Buda Veche
 Unde mâța streche
 Iar motanul suflă-n foc
 Soarecii 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 „crează distanța între actul ceremonial performat și receptarea lui.”¹³⁵

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

¹³⁵ Mihai Pop, *op. cit.*, p. 93.

talerul în direcția dorită este binevenit. Râsul, ca și manifestările orgiastice din alte culturi, urmărea tocmai un asemenea scop.”¹³⁶

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.”¹³⁷

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.”¹³⁸ 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.”¹³⁹ Textul Plugușorului reliefează în planul ritualic ideea belșugului și prin magie homeopatică (imitativă) se realizează un transfer asupra celui căruia i se adresează urarea.

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”¹⁴⁰, 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,

¹³⁶ Constantin Eretescu, *op. cit.*, p. 51.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 57.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 59.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 281.

Ca un păr,
Ca un fir
De trandafir.
Câte pietricele
Atâtea mieușele,
Câți bolovani,
Atâția cârlani;
Câte cuie sunt pe casă,
Atâția galbeni pe masă.
Câtă șindrila pe casă,
Atâția galbeni pe masă;
Cât grâu în ogor,
Atâtea vite-n obor;
Câte paie-n bățatură,
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 mieușele;
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 sacru, iar aceasta este stimulată de forța incantatorie a cuvântului¹⁴¹.

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: sânziencele, 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

¹⁴¹ Cf. Mihai Coman, *Izvoare mitice*, Editura Cartea Românească, București, 1980, p. 243.

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.”¹⁴²

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”¹⁴³, evidențiind uneori și bogăția holdelor (într-o variantă din Dobrogea):

„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.”

¹⁴² Ion Ghinoiu, *Sărbători și obiceiuri românești*, Editura Elion, București, 2002, p. 317.

¹⁴³ Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 407.

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.»*¹⁴⁴

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

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

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.”*¹⁴⁵

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

¹⁴⁴ Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Editura Academiei, București, 1985, p. 399.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

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 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 zeiță a vegetației, a belșugului sau unei zeiță 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:

1. Bîrlea, Ovidiu – *Folclorul românesc*, vol. I, Editura Minerva, București, 1981
2. Caraman, Petru – *Colindatul la români, slavi și la alte popoare*, Editura Minerva, București, 1983
3. Cojocaru, Nicolae, *Istoria tradițiilor și obiceiurilor la români*, vol.I-III, Editura Etnologică, București, 2008, 2010, 2012
3. Eretescu, Constantin – *Folclorul literar al românilor. O privire contemporană*, Editura Campania, București, 2004, pp. 22-79
4. Evseev, Ivan – *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1999
5. Ghinoiu, Ion – *Sărbători și obiceiuri românești*, Editura Elion, București, 2002
6. Ghinoiu, Ion, *Mică enciclopedie de tradiții românești*, Editura Agora, București, 2008
6. Marian, Simion Florea – *Sărbătorile la români*, vol. II, Editura Fundației Culturale Române, București, 1994
7. Pop, Mihai – *Obiceiuri tradiționale românești*, Editura Univers, București, 1999
8. Ruxăndoiu, Mihai – *Folclorul literar în contextul culturii populare românești*, Editura „Grai și Suflet – Cultura Națională”, București, 2001
9. Taloș, Ion – *Gândirea magico-religioasă la români. Dicționar*, Editura Enciclopedică, București, 2001
10. Vulcănescu, Romulus – *Mitologie română*, Editura Academiei, București, 1985

VII. 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”.¹⁴⁶ 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”.¹⁴⁷

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”.¹⁴⁸

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”¹⁴⁹, iar alți cercetători sunt de părere că ele constituie reminiscențe, „ecouri târzii ale epopeilor în urma destrămării acestora”.¹⁵⁰ Scriitorii romantici au văzut în cântecele epice producții populare din Evul mediu. Cert este că atestările

¹⁴⁶ Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, vol. II, Editura Minerva, București, 1983, pp. 61-62.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 66.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 67.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 62.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

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 veselia nunților 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 prefătează 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”¹⁵¹.

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”¹⁵². 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

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

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 71.

¹⁵² Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1990, p. 229

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 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”¹⁵³.

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.

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,

¹⁵³ *Ibidem*.

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.

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. Evenimențialul 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, opoziții lor fiind cei bogați, ciocoi. Prin intermediul cântecului haiducesc, poporul i-a glorificat pe cei care au opus rezistență asupririi, oprinderii sociale, nume ca Pinte 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.

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”¹⁵⁴.

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 evenimențialului, relatarea fiind păstrată în limitele verosimilului.

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*).

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 78.

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 sărăcit din cauza birurilor își oferă soția pentru a scăpa de povara datoriilor; 2) în al doilea tip, protagonistul sărăcit 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*. .

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.

VIII. 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”.¹⁵⁵

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.

Că din grai grăiare:
– De cel străinelu
Că-i mai mititelu
Și mai frumușelu.
Acești veri primari

¹⁵⁵ 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, vâtaf de plai, conducător al unor locuri*

*Ei că-o întrebară,
Că de care-i place?*

*Ei se voroviră
Pe cel străinelu
Ca să mi-l omoare”.*

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”.¹⁵⁶

2. „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

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 263

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”¹⁵⁷, „cale”, de „ax paradigmatic pe care se angajează și desfășoară călătoria eroului în toate riturile de inițiere, inclusiv în contextualizările lor folclorice”¹⁵⁸. 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”¹⁵⁹, 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 inclus în itinerar. De obicei imersiunea divinităților vegetației (prin excelență agro-lunare), 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 zeităate 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)”¹⁶⁰. 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 inițiată ce nu urmărește suprimarea individului, ci îl înscrie în parcursul său inițiat, 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, inițiat, 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,

¹⁵⁷ În acest sens, Nicolae Brânda în cartea sa *Mituri ale antropocentrismului românesc. Miorița*, ed. cit., aduce argumente pertinente, pp. 346-348.

¹⁵⁸ *Ibidem.*

¹⁵⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 3, Editura Artemis, București, 1995.

¹⁶⁰ *Ibidem.*

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 governa și determina în nostalgia realizării, ca o veșnică aspirație, a discordiei concors”.¹⁶¹

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”.¹⁶²

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 nivelul sacralității primare”¹⁶³, 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 ocultăția*. Sacralitatea actului este demonstrată și de timpul cosmic în care el se realizează”¹⁶⁴, „*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”¹⁶⁵, 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”.¹⁶⁶ 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 plenară și conștiință ordonatoare, către universalul subordonat”.¹⁶⁷

Asfințitul soarelui, moment cu puternice conotații simbolice, „situat înainte de înfăptuirea unui miracol, a unei revelații”¹⁶⁸, 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

¹⁶¹ Nicolae Brânda, *op.cit.*, p. 367.

¹⁶² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op.cit.*, vol. 2 și 3, ed. cit.

¹⁶³ Nicolae Brânda, *op.cit.*, p. 374.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 377.

¹⁶⁵ Ivan Enseev, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Editura Amacord, Timișoara, 1999.

¹⁶⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op.cit.*

¹⁶⁷ Nicolae Brânda, *op.cit.*, p. 379.

¹⁶⁸ Doina Ruști, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2002.

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”.¹⁶⁹ 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, 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”.¹⁷⁰

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”.¹⁷¹ Aceste ființe sacre, pure, „se bucură întotdeauna de dragostea și protecția figurilor divine”¹⁷², 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”.¹⁷³

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

¹⁶⁹ Nicolae Brânda, *op.cit.*, p. 384

¹⁷⁰ Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis – Han*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980, p. 241.

¹⁷¹ Tony Brill, *Legende populare românești*, Editura Minerva, București, 1981, p. 475.

¹⁷² Mihai Coman, *Mitologie populară românească*, 1, *Viețuitoarele pământului și ale apei*, Editura Minerva, București, 1986, p. 15.

¹⁷³ Ivan Enseev, *op.cit.*

motivului oii năzdrăvane”¹⁷⁴. 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 governa ritmurile devenirii cosmice. Opoziția cromatismului lor exprimă exterior conjuncția opozițiilor pe care le conține natura divinității – *coincidentia oppositorum*”¹⁷⁵.

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 Infernului¹⁷⁶ etc. Mitologiile indo-europene asociază câinele „cu moartea, Infernul, lumea subterană, împărățiile nevăzute cârmuite de divinități htoniene sau lunare”¹⁷⁷. Cea mai cunoscută funcție mitică a sa este de animal psihopomp, de „călăuză a omului în întunericul morții după ce îi va fi fost tovarăș în lumina vieții”¹⁷⁸.

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 inițiat 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,	<i>Asta să le spui,</i>
<i>De ești năzdrăvană</i>	<i>Iar la cap să-mi pui,</i>
<i>Și de-a fi să mor</i>	<i>Fluieraș de fag,</i>
<i>În câmp de mohor;</i>	<i>Mult zice cu drag!</i>
<i>Să spui lui vrâncean</i>	<i>Fluieraș de os,</i>

¹⁷⁴ Nicolae Brânda, *op.cit.*, p. 392.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op.cit.*

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

<i>Și lui ungurean</i>	<i>Mult zice duios!</i>
<i>Ca să îngroape</i>	<i>Fluieraș de soc,</i>
<i>Aici pe aproape</i>	<i>Mult zice cu foc!</i>
<i>În strunga de oi</i>	<i>Vântul când a bate,</i>
<i>Să fiu tot cu voi,</i>	<i>Prin ele-a răzbate</i>
<i>În dosul stânii</i>	<i>Ș-oile s-or strânge</i>
<i>Să-mi aud câinii</i>	<i>Pe mine m-or plânge</i>
	<i>Cu lacrimi de sânge!”</i>

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 bârnă*”; „*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 vârful 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 stâni”, *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 fluierul 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 pământească și cea subpământească. Întrucât *osul* este deopotrivă simbol al morții și al credinței în renaștere, un semn al biruinței oricăror temeri față de moarte¹⁷⁹, element permanent și primordial al ființei¹⁸⁰, *socul* este o plantă „infernala” legată de moarte, de ființe htoniene, de cultul strămoșilor, tulpina lui, goală în interior, fiind asemănată cu oasele umane¹⁸¹, iar *fagul* este văzut ca un arbore protector, asigurând legătura terestruului cu cosmicul, dar și a lumii acesteia cu cea subpământească, 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 fagăduiala, 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. Cântecul respectiv a ajuns vestit, 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

¹⁷⁹ Cf. Hans Biedermann, *Dicționar de simboluri*, vol. II, Editura Saeculum I.O., București, 2002.

¹⁸⁰ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*

¹⁸¹ Cf. Ivan Evseev, *op. cit.*

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”¹⁸².

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 al transmiterii 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*”¹⁸³.

► 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”¹⁸⁴.

În mitologia și folclorul poporului român, **cultul mamei** (Muma Pământului, Muma Pădurii, Muma Florilor, Muma lui Dumnezeu, Muma Ploii etc.) este frecvent, ea circumscriind-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 Persefoni 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”¹⁸⁵.

● 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

¹⁸² Apud Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*

¹⁸³ Cf. Ivan Enseev, *op. cit.*

¹⁸⁴ *Ibidem.*

¹⁸⁵ Nicolae Brânda, *op. cit.*, p. 448.

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”¹⁸⁶, 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 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”¹⁸⁷.

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”¹⁸⁸.

► **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”¹⁸⁹, „pregătirea pentru îndeplinirea unei înalte misiuni sau fapte glorioase, așa cum fac eroii basmelor înaintea luptei cu zmeul”¹⁹⁰.

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

¹⁸⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*

¹⁸⁷ Ivan Evseev, *op. cit.*

¹⁸⁸ Nicolae Brânda, *op. cit.*, p. 444.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 452.

¹⁹⁰ Ivan Evseev, *op. cit.*

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 surprinși¹⁹¹), *albul* semnificând fie începutul, fie sfârșitul existenței divine și al lumii manifestate, inițierea, revelația, renașterea, iar *negrul*, asociat de obicei haosului primordial, exprimând starea de moarte, lumea htoniană unde are loc regenerarea lumii diurne.¹⁹²

●Potrivit unei dialectici nu a separării, ci a armoniei, îmbinarea albului și negrului este o hierogamie¹⁹³ 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”¹⁹⁴.

►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 oița 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 pâlinași, „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 nenunțat, 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?

¹⁹¹ v. Nicolae Brânda, *op. cit.*, p. 455.

¹⁹² Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*

¹⁹³ *Ibidem.*

¹⁹⁴ Nicolae Brânda, *op. cit.*, p. 456.

– 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”¹⁹⁵.

● 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”¹⁹⁶.**

● 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 neînsufleteite 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”¹⁹⁷.

● **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 zeitate a fecundității, care, asemenea celei din mitologia celtică, reglează mersul****

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 463.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 464.

¹⁹⁷ Ion Taloș, *Gândirea mitico-religioasă la români. Dicționar*, Editura Enciclopedică, București, 2001.

lumii și al timpului și este, totodată, regină a Tenebrelor, însoțitoare a 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 terestruului fertil cu masculinul celest. Această asumare spațială și existențială a universului justifică ipoteza simbolică a metaforei «mireasa lumii» ca exprimând principial pe Marea Mamă”¹⁹⁸. 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 pălținași/ 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”¹⁹⁹. 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.²⁰⁰ 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”²⁰¹. 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 ritualice 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.

Bibliografie:

¹⁹⁸ Nicolae Brânda, *op. cit.*, pp. 465-466.

¹⁹⁹ Ivan Evseev, *op. cit.*

²⁰⁰ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*

²⁰¹ Artur Gorovei, *Credinți și superstiții ale poporului român*, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 1995, p. 220.

1. Alecsandri, Vasile – *Poezii populare ale românilor*, Editura Minerva, București, 1971
2. Bîrlea, Ovidiu – *Folclorul românesc*, vol. I, Editura Minerva, București, 1981
3. Blaga, Lucian – *Opere*, vol. 9, *Trilogia culturii*, Editura Minerva, București, 1985
4. Boboc, Nicolae – *Motivul premioritic în lumea colindelor*, Editura Facla, Timișoara, 1985
5. Botta, Dan – *Scrieri*, vol. 4, Editura pentru Literatură, București, 1968
6. Brânda, Nicolae – *Mituri ale antropocentrismului românesc. Miorița*, Editura Cartea Românească, București, 1991
7. Buhociu, Octavian – *Folclorul de iarnă, ziorile și poezia păstorească*, Editura Minerva, București, 1979
8. Caracostea, Dumitru – *Poezia tradițională română*, vol. 1, Editura pentru Literatură, București, 1969
9. Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain – *Dicționar de simboluri*, vol. 1-3, Editura Artemis, București, 1994, 1995
10. Coman, Mihai – *Izvoare mitice*, Editura Cartea Românească, București, 1980
11. Coman, Mihai – *Studii de mitologie*, Editura Nemira, București, 2009
11. Comte, Fernand – *Mitologie universală. Dicționar de personaje*, Editura Olimp, București, 2000
12. Coșbuc, George – *Elementele literaturii populare*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986
13. Cotterell, Arthur – *Dicționar de mitologie*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2002
14. Densusianu, Ovid – *Flori alese din cântecele poporului. Viața păstorească în poezia noastră populară*, Editura pentru Literatură, București, 1966
15. Eliade, Mircea – *De la Zalmoxis la Genghis Han. Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980
16. Eretescu, Constantin – *Miorița. Pe marginea motivului testamentul ciobanului*, în *Almanah Origini 2003*, Literart XXI & Criterion Publishing
17. Eretescu, Constantin – *Folclorul literar al românilor. O privire contemporană*, Editura Compania, București, 2004
18. Evseev, Ivan – *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Editura Amacord, Timișoara, 1999
19. Fochi, Adrian – *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*, Editura Academiei, București, 1964
20. Frazer, James George – *Creanga de aur*, vol. 1-5, Editura Minerva, București, 1980
21. Gorovei, Artur – *Credinți și superstiții ale poporului român*, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 1995
22. Husar, Al. – *Miorița (de la motiv la mit)*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 1999
23. Kernbach, Victor – *Miturile esențiale*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978
24. Matie, M. E. – *Miturile egiptului antic*, Editura Științifică, București, 1958
25. Mușu, G. – *Zei, eroi, personaje*, Editura Științifică, București, 1971
26. Taloș, Ion – *Gândirea magico-religioasă la români. Dicționar*, Editura Enciclopedică, București, 2001

IX. 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 țigănești²⁰².

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.”²⁰³

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.*”²⁰⁴

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 stăpâna 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, care o așază printre cele mai desăvârșite realizări ale eposului popular. La toate aceste

²⁰² Cf. Ion Taloș, *Meșterul Manole. Contribuție la studiul unei teme de folclor european*, Editura Minerva, București, 1973, p. 139.

²⁰³ Petru Caraman, *Studii de folclor*, vol. I, Editura Minerva, București, 1987, p. 188.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 189.

popoare, însă, observăm în același timp că schema generală a baladei este tema grecească. *Prin urmare, cu cea mai mare probabilitate, grecii au fost creatorii cântecului epic al Meșterului Manole.*”²⁰⁵

Preocupat de problema genezei, dar depășind-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 și valențele estetice: „E vorba aici de opera unor zidari vestiți și, în special, a meșterului arhitect. Acesta e un erou, un supraom. Se află în contact cu divinitatea sau cu anumite genii – aproape el însuși geniu. Iar pe de altă parte, soția arhitectului, alt personaj superior – concretizare a devotamentului fără de margini față de soț și a dragostei de mamă, care, fiind sacrificată, nu plânge moartea ei, ci jalea despărțirii de copilul iubit și soarta lui. Aceste personaje se proiectează pe fondul sumbru al unui dureros conflict – dintre om și destin –, ce se rezolvă cu împăcarea, printr-o eroică resemnare a omului, care consimte la jertfă.”²⁰⁶

O viziune interesantă asupra versiunii românești a baladei exprimă Lucian Blaga, care, din perspectiva filozofului culturii, în studiul *Spațiul mioritic* (1936) vorbește despre vechimea geologică a mitului, ale cărui rămășițe 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-și asigure pe această cale lăcașul de puterile rele ale pământului și de zeitățile întunericului. În evul mediu se mai găsesc la multe popoare europene rămășițe, când lămurite, când vagi, ale acestui obicei sau ale acestei credințe. Motivul sacrificiului uman pentru o clădire, nespus de primitiv în esență, s-a păstrat poetic prelucrat aproape la toate popoarele din sud-estul european.”²⁰⁷ Judecând motivul din „perspectiva sofianică” (prin sofianic Blaga înțelegând „o determinantă stilistică”, „ipostatică de mari posibilități” creatoare a spiritului popular est și sud-est european), el observă că prin sublimarea acestuia balada românească primește o notă specifică, întrucât „numai poporul românesc a crezut că jertfa ține cumpănă unei fapte cerești. Meșterul Manole își jertfește soția 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 știut să împrumute această transfigurare unui motiv, cu care s-au luptat fără putință de sublimare, toți vecinii săi, naufragiați în practicitate sau în medievalism eroic.”²⁰⁸

Un alt cunoscut exeget al baladei, D. Caracostea, în studiul *Material sud-est european și formă românească – Meșterul Manole* (1942) analizând comparativ versiunile balcanice, observă că unele pun accentul pe trăsăturile realiste ale soției meșterului (cele bulgărești, maghiare), altele evidențiază iubirea femeii pentru copii și sentimentul de rușine al soției (cele sârbești) sau conțin aspecte exterioare dramei (meșterul își păcălește soția cu inelul căzut la temelia construcției, cum se întâmplă în 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

²⁰⁵ *Ibidem.*

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 164.

²⁰⁷ Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, în *Opere*, vol. 9, *Trilogia culturii*, Editura Minerva, București, 1985, p. 250.

²⁰⁸ *Ibidem.*

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.”²⁰⁹

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”²¹⁰, opera aceasta fiind ea însăși „un produs folcloric de tip cosmogonic, deoarece jertfa zidirii este o imitație omenească a actului primordial al creației Lumilor.”²¹¹ Ca atare, sacrificiul omenesc se află la baza „oricărei *activități inițiale*”, deci „ori de câte ori se repetă gestul Creației.”²¹²

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.”²¹³ 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.”²¹⁴ 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.”²¹⁵ 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.”²¹⁶ 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 lumii, a rarefiere a debitului vital, o deficiență psihică.”²¹⁷ Prin urmare, în balada păstorească, moartea nu este „negativă”, ea „este o calmă reîntoarcere «lângă ai săi».”²¹⁸ 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.”²¹⁹ 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 dragălășenie și de eleganță” (*Schimbarea la față a României*, 1943). Analizând riguros, profund îndeosebi balada despre

²⁰⁹ D. Caracostea, *Poezia tradițională română*, vol. II, Editura pentru Literatură, București, 1969, p. 220.

²¹⁰ Mircea Eliade, *Comentarii la Legenda Meșterului Manole*, în vol. *Meșterul Manole*, Editura Junimea, Iași, 1992, p. 74.

²¹¹ *Ibidem*, p. 84.

²¹² *Ibidem*, p. 90.

²¹³ *Ibidem*, p. 129.

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 130.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ *Ibidem*.

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.”²²⁰ 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.”²²¹

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”²²², balada „și-a ales pe cel mai impresionant dintre acestea: mănăstirea de la Curtea de Argeș.”²²³ 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.”²²⁴

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

²²⁰ Ion Taloș, *op. cit.*, p. 265.

²²¹ *Ibidem*.

²²² *Ibidem*, p. 264.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ *Ibidem*.

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.”²²⁵

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 zestrea lui proprie.”²²⁶

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

²²⁵ *Ibidem*, p. 390.

²²⁶ *Ibidem*.

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.”²²⁷

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 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 furiș 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.”²²⁸ Îngroparea umbrei echivala cu îngroparea sufletului omului care în mai puțin de 40 de zile murea și devenea spirit protector al construcției.

²²⁷ *Ibidem*, pp. 390-391.

²²⁸ James Frazer, *Creanga de aur*, vol. II, Editura Minerva, București, 1980, p. 118.

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).”²²⁹

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.

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.”²³⁰

²²⁹ Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Editura Humanitas, București, 1995, p. 60.

²³⁰ Mircea Eliade, *Morfologia și funcția miturilor*, în „Secolul 20”, nr. 205-206, 1978, p. 21.

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.”²³¹

Considerăm că o mai mare atenție merită constatările lui Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, autorii *Dicționarului de simboluri*, care semnalează 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 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 pasare măiastră (ca la greci) sau de la o zână (ca la sârbi), ci din adâncul conștiinței aceluia care trebuie să sacrifice și să se autosacrifice pentru a răspunde imperativului creației.

²³¹ Lazăr Șăineanu, *Basmele române*, Editura Minerva, București, 1978, pp. 39-40.

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. Ambiției 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».”²³² E

²³² Mircea Eliade, *Imagini și simboluri*, Editura Humanitas, București, 1994, p. 63.

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 efluviiile 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 pertinentță, 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.”²³³

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 acestea 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 Darrie Novăceanu, *Meșterul* de Nicolae Labiș, *Femeile privesc schelările noilor case* de A.E. Baconsky, *Fântâna*, *Minuni fără jertfă* de Gh. Tomozei, *Oraș în creștere* de Nichita 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:

1. Bădescu, Horia – *Meșterul Manole sau imanența tragicului*, Editura Cartea Românească, București, 1986
2. Blaga, Lucian – *Spațiul mioritic*, în *Opere*, vol. 9, *Trilogia culturii*, Editura Minerva, București, 1985
3. Caraman, Petru – *Studii de folclor*, vol. I, Editura Minerva, București, 1987
4. Caracostea, D. – *Poezia tradițională română*, vol. II, Editura pentru Literatură, București, 1969
5. Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain – *Dicționar de simboluri*, vol. 1-3, Editura Artemis, București, 1994, 1995
6. Eliade, Mircea – *Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie*, Editura Junimea, Iași, 1992
7. Ruxăndoiu, Pavel – *Folclorul literar în contextul culturii populare românești*, Editura „Grai și Suflet – Cultura Națională”, București, 2001
8. Taloș, Ion – *Meșterul Manole. Contribuție la studiul unei teme de folclor european*, Editura Minerva, București, 1973

²³³ D. Caracostea, *Poezia tradițională română*, vol. II, București, 1969, p. 190.

X. 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.”²³⁴

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

²³⁴ Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, vol. I, Editura Minerva, București, 1981, pp. 139-140.

teme, motive, 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.”²³⁵

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.”²³⁶

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.”²³⁷

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 –”²³⁸, 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 înșelat de imaginile lor, își zicea: ce fel de oameni sunt aceia care

²³⁵ Pavel Ruxăndoiu, *Folclorul literar în contextul culturii populare românești*, Editura „Grai și Suflet – Cultura Națională”, București, pp. 401-402.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ *Ibidem*, p. 403.

²³⁸ Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 140.

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 confrații lui învinși și dorind să-i ajute, el ieșea din bolnav și, astfel, putea fi văzut de șaman.”²³⁹

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 inconștientului. 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 interpretări lor se bucurau în mediile populare.”²⁴⁰

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.”²⁴¹

²³⁹ Apud Val Cordon, *Timpul în răspăr. Încercare asupra anamnezei în basm*, Editura Saeculum I.O., București, 2005, p. 165.

²⁴⁰ Pavel Ruxândoiu, *op. cit.*, p. 404.

²⁴¹ Ovidiu Birlea, *op. cit.*, p. 146.

X a. Basmul

A. Definire. 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.”²⁴²

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

B. Poveștile etico-mitologice (psihologice):

²⁴² Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae*, Editura Minerva, București, 1970, pp. 342-343.

- 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 pețirilor
(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 definiție, 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 **basml** provine din slava veche, de la „*basni*” care însemna „născocire”, „scornire”, „minciună”, „invenție”, 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.”²⁴³

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.”²⁴⁴

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.”²⁴⁵

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.

B.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.

²⁴³ Irina Petraș, *Teoria literaturii. Dicționar-antologie de....*, Editura Didactică și Pedagogică R.A., București, 1996.

²⁴⁴ G. Călinescu, *Estetica basmului*, Editura pentru Literatură, București, 1963, p. 9.

²⁴⁵ Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 149.

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.”²⁴⁶

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”.

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.

B.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

²⁴⁶ 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.

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 femei 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.”²⁴⁷

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 transformări o caută [Th.] Benfey (*Pantschatantra*, 1, 413) în luptele 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 buddhistice, au fost cei mai puternici răspânditori [ai acestora] prin toată Europa.

O cercetare minuțioasă tocmai a literaturii noastre populare în comparațiune cu cea rusească și cu cea a popoarelor din Peninsula Balcanică ne va da desigur deslușiri îndestulătoare asupra chestiunii

²⁴⁷ Apud Gheorghe Vrabie, *Proza populară românească. Studiu stilistic*, Editura Albatros, București, 1986, p. 14.

dacă au avut mongolii influență și asupra românilor, căci numai prin Țara Românească le era drumul și pe dânsa o cutreierară prea adeseori.”²⁴⁸

B.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. 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.

B.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,

²⁴⁸ Mozes Gaster, *Studii de folclor comparat*, Editura Saeculum I.O., București, 2003, pp. 28-29.

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.

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 posibilă. În mod aproape constant, acțiunea basmelor se declanșează într-un cadru real și reclamă împrejurări verosimile.”²⁴⁹ 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

²⁴⁹ Pavel Ruxăndoiu, *op. cit.*, p. 423.

și vătraiul; două oale se certau la foc, lingurile discutau și se certau cu vătaful 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.”²⁵⁰

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 întâmplării ce urmează a fi povestită”²⁵¹, având un singur înțeles: *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.”²⁵²

²⁵⁰ Nicolae Roșianu, *Stereotipia basmului*, Editura Univers 1973, p. 46.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 26.

²⁵² Apud Adrian Alui Gheorghe, *Tinerețe fără bătrânețe și sentimentul tragic al timpului*, Editura Conta, Piatra Neamț, 2004, pp. 79-80.

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 amușit. 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; is 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.”²⁵³ 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.*” „*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*”.

²⁵³ Pavel Ruxăndoiu, *op. cit.*, p. 424.

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”²⁵⁴ sau, cum notează René Guénon, „începutul și sfârșitul împlinirii unui rit, și care sunt în relație (...) cu coagularea și soluția hermetică.”²⁵⁵

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.”²⁵⁶

În basmele tuturor popoarelor există teme specifice 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”, „legendare”, dar nu lipsesc nici teme ale actualității, descinse din cele tradiționale, în care povestitorul anonim introduce elemente specifice societății moderne (de ex. eroul ucide zmeoaica folosind o bombă, la nunta protagoniștilor participă miniștri, generali etc., uneori actanții au serviciu etc.²⁵⁷).

În general, basmele au „o tematică comună cu a literaturii”²⁵⁸, 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 dezumanizării, a degradării morale, a invidiei și a urii.

Axa sferei narrative a basmului o reprezintă aventura, evenimentialul, drumul pe care îl parcurge protagonistul întru devenirea sa. Sentimentul erotic se circumscrie acestuia, fiind, cum

²⁵⁴ Apud Val Cordon, *op. cit.*, p. 122.

²⁵⁵ Apud *Ibidem*, p. 123.

²⁵⁶ Gheorghe Vrabie, *op. cit.*, pp. 50-51.

²⁵⁷ Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, vol. I-III, Editura pentru Literatură, București, 1966.

²⁵⁸ Gheorghe Vrabie, *op. cit.*, pp. 55-56.

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 attributele unei proze moderne. Legendară a rămas doar încifrarea simbolică: logodnica – turturică, bufniță sau broască; logodnicul – porc.”²⁵⁹

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 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 țigancă; fata se trezește, se travestește în călugăr și merge la curtea tânărului împărat; este recunoscută, cei doi se căsătoresc, iar țigancă este

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 62.

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”²⁶⁰.

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”²⁶¹. 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”²⁶², *Crâncu, vânătorul codrului* în care eroul, asemenea omului primitiv, pleacă în căutare de foc și 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 monstrozități. 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 monstuoasă 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

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 76.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 70.

²⁶² *Ibidem*, p. 84.

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 „scurpa 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 mareț (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”).

Personaje 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.”²⁶³ 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.”²⁶⁴

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”²⁶⁵.

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*);

²⁶³ George Coșbuc, *Elementele literaturii populare*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986, p. 198.

²⁶⁴ Ana Radu Chelariu, *Metafora metaforei. Studiu de mitologie comparată*, Editura Cartea Românească, București, 2003, pp. 75-76.

²⁶⁵ Gheorghe Vrabie, *op. cit.*, p. 85.

- motivul eliberării astrelor (*Greuceanu, Drăgan Cenușă*);
- motivul mamei vitrege (*Cerbul de aur, Fata moșului cea cuminte, Naramza cea frumoasă*);
- motivul interdicției (*Tinerețe fără bătrânețe Și viață fără de moarte*);
- 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.”²⁶⁶ 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 Ispirescu și considerat de Mircea Muthu „cel mai sec basm din literatura noastră”²⁶⁷. 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.

²⁶⁶ Adrian Alui Gheorghe, *op. cit.*, 249.

²⁶⁷ Maria Muthu și Mircea Muthu, *Făt-Frumos și „vremea uitată”*, Editura Libra, București, 1998, p. 17.

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”²⁶⁸. 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.”²⁶⁹

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 părea că dă ghes omului să treacă printre ele. Ceva mai încolo un pâraiaș, 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 rămneai la ea.”

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

²⁶⁸ Gheorghe Vrabie, op. cit., p. 159.

²⁶⁹ Gaëtan Picon, *Autorul și umbra lui*, Editura Univers, București, 1973, p. 53.

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 vânătoarea, 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 *Tinerete 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 *Tinerete 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 *Tinerete 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”²⁷⁰. 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.

Protagonistii basmelor pornesc în călătorie pentru a se iniția, iar inițierea nu presupune ieșirea din timp, ci identificarea cu el, transcenderea lui. De aceea, evenimentul se desfășoară „acum”, într-un prezent continuu, în incidență cu timpul fizic în care se situează personajele și oamenii lumii concrete.

Bibliografie:

A) Culegeri de basme

1. Hasdeu, B.P. – *Omul de Flori. Basme și legende populare românești*, Editura Saeculum Vizual, București, 2007.
2. Ispirescu, Petru – *Basme*, Editura Junimea, Iași, 1987.
3. Marian, Simion Fl. – *Basme populare românești*, vol.II, Editura „Grai și Suflet-Cultura Națională”, București, 2004.
4. Mohanu, Constantin – *Fata munților. Basmele și poveștile Loviștei*, Academia Română, București, 2003.
5. Stăncescu, D. – *Cerbul de aur. Basme culese din popor*, Editura Minerva, București, 1985.
6. Uglișiu, Petre – *Basme și poezii populare*, Editura România Press, București, 2000.
7. Vasiliu, Al. – *Literatură populară din Moldova*, Editura Minerva, București, 1984.

B) Referințe critice

1. Alui Gheorghe, Adrian – *Tinerețe fără bătrânețe și sentimentul tragic al timpului*, Editura Conta, Piatra Neamț, 2004
2. Bîrlea, Ovidiu – *Foclorul românesc*, vol. 1, Editura Minerva, București, 1981
3. Călinescu, G. – *Estetica basmului*, Editura pentru Literatură, București, 1963
4. Chiper, Niculina – *Reprezentări ale destinului în folclorul românesc*, Editura Saeculum I.O., București, 2006

²⁷⁰ Adrian Alui Gheorghe, *op. cit.*, p. 111.

5. Cordon, Val – *Timpul în răspăr. Încercare asupra anamnezei în basm*, Editura Saeculum I.O., București, 2005.
6. Coșbuc, George – *Elementele literaturii populare*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986
7. Dumitru, Maria Luiza – *Sacrul monstruos(mitologie-mitistorie-folclor românesc)*, Editura Paideia, București, 2007
8. Gaster, Mozes – *Studii de folclor comparat*, Editura Saeculum I.O., București, 2003
9. Hasdeu, B. P. – *Etymologicum Magnum Romaniae*, Editura Minerva, București, 1970
10. Kernbach, Victor – *Universul mitic al românilor*, Editura LUCMAN, București, f.a.
11. Olteanu, Antoaneta – *Mitologie comparată*, Editura Universității din București, 1997
12. Propp, V.I. – *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Editura Univers, București, 1973
13. Radu Chelariu, Ana – *Metafora metaforei*, Editura Cartea Românească, București, 2003
14. Roșianu, Nicolae – *Stereotipia basmului*, Editura Univers, București, 1973
15. Roșianu, Nicolae – *Eseuri despre folclor*, Editura Universității din București, 2004
16. Ruxăndoiu, Pavel – *Folclorul literar în contextul culturii populare românești*, Editura „Grai și Suflet – Cultura Națională”, București, 2001
17. Schott, Arthur și Albert – *Basme valahe cu o introducere despre poporul valah și o anexă destinată explicării basmelor*, Editura Polirom, Iași, 2003
18. 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
19. Taloș, Ion – *Gândirea magico-religioasă la români. Dicționar*, Editura Enciclopedică, București, 2001
20. Vrabie, Gheorghe – *Proza populară românească. Studiu stilistic*, Editura Albatros, București, 1986

XI.b. Snoava

1. Definiere

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, jiții, parascovenii, taclale, povești cu mășcări, polojării (în Moldova), bălăcărele (în nordul Moldovei), istorii, secături, trantii, dafii (în Muntenia), palavre, dăfii (în Oltenia), bancuri (în Maramureș) –, termenii întrebuințându-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 înăscute până la relațiile sociale care au afectat satul românesc.”²⁷¹

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 *anecdotă*, 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”²⁷², însă, treptat, în secolul trecut studiile de specialitate au reliefat că anecdota este o narațiune ilariantă ai cărei „eroi” sunt

²⁷¹ Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, vol. I, Editura Minerva, București, 1981, p. 234.

²⁷² *Ibidem*, p. 230.

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, 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”²⁷³, 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 stârni 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”, „Izvorașul”, „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”.

²⁷³ Mihai-Alexandru Canciovici, în *Prefață*, la *Snoava populară românească*, vol. I, Editura Minerva, București, 1984, p. VIII.

2. 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 „Cenușăreasă a basmului”²⁷⁴ a generat dificultăți în clasificarea ei și a fost mult timp „cercetată în subsidiar.”²⁷⁵ 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 suprapuneri. 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 Sabinei 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

²⁷⁴ Ovidiu Birlea, *op. cit.*, p. 249.

²⁷⁵ *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, carențe 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»”.²⁷⁶

3. 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 comicalului. Snoavele cele mai numeroase sunt acelea care cuprind două scene, două unități narrative coroborate, a doua fiind „replica” celei dintâi, „după sistemul acțiune-contraacțiune.”²⁷⁷ 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?*²⁷⁸, 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 trăsurii, 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 să fiu cal timp de șapte ani, și acum 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...

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 252.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 246.

²⁷⁸ Din culegerea *De-ale lui Păcală. Snoave populare*. Ediție îngrijită de V. Adăscăliței și P. Ursache, Editura pentru Literatură, București, 1964, pp. 240-241.

Ce se întâmplase în realitate? Dascălul încălecaser pe cal și fugiseră, 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 dominanta 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-o da tot ce oi lua pe vacă și mi-o 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*²⁷⁹)

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*²⁸⁰, actantul – un țigan ajuns dascăl în biserică dintr-un sat – fură din smântâna pe care preotul o ascunsese în altar:

„Cum făcuse țiganul, cum dresese, ajunsesese dascăl la biserică 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.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 137.

²⁸⁰ *Ibidem*, pp. 193-195.

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 al 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 ziua 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.

- Așal! 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.

4. 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 Stroescu²⁸¹:

„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 mătăle, 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 voind 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:

- 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.

²⁸¹ *** , *Snoava populară românească*, Editura Minerva, București, 1984, vol. I-IV.

Boierul care acum avea mare nevoie de servitor, îi răspunse:

- Bine zici, măi Ioane, că-i urs, da-i mic.²⁸²

*

„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 supă 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.²⁸³

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 rațiune²⁸⁴. În subsidiar întâlnim zgârcenia, hoția, lenea.

► În afara snoavelor care cuprind o scenă și a celor cu două momente narrative, 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 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

²⁸² Sabina-Cornelia Stroescu, *op. cit.*, vol. I, pp. 122-123.

²⁸³ *Ibidem*, pp. 140-141.

²⁸⁴ Cf. Mihai-Alexandru Canciovici, *Prefață*, la *ed. cit.*, p. XXXI.

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 ținuți 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*²⁸⁵)

„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 împrăstie 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...

- 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!

²⁸⁵ Sabina-Cornelia Stroescu, *op. cit.*, vol. I, pp. 111.

- 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*²⁸⁶)

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 Sabine 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 narrative, acestea – spre deosebire de cele din basm – se succed liniar, fără ca protagonistul „să sufere vreun salt calitativ prin cumulara probelor de istețime dovedite de-a lungul episoadelor.”²⁸⁷

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 Tândală²⁸⁸ (< 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”²⁸⁹, 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 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

²⁸⁶ *Ibidem*, pp. 86-87.

²⁸⁷ Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, pp. 247-248.

²⁸⁸ 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).

²⁸⁹ *Ibidem*.

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.”²⁹⁰

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.²⁹¹.

Secvența narativă generează alte întâmplări care se înlanțuie: Păcală, mergând la popa după banișă 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 apă²⁹².

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 ascuseseră 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.

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”²⁹³.

²⁹⁰ Ovidiu Papadima, *Prefață la Păcală și Tândală*, ediție îngrijită de C. Buzinschi, București, 1973, p. 12.

²⁹¹ Cf. Gheorghe Vrabie, *Proza populară românească. Studiu stilistic*, Editura Albatros, București, 1986, p. 110.

²⁹² 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.

²⁹³ Lazăr Șăineanu, *Ciclul lui Păcală*, în *Basmele române*, Editura Minerva, București, 1978, p. 609.

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.”²⁹⁴

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.”²⁹⁵

Această opinie formulată de Ioan Petru Culianu, vizând tricksterul din spațiul cultural american, de care însă Păcală „al nostru” nu este întru totul deosebit, poate constitui un punct de plecare în încercarea de a găsi o explicație duplicității cunoscutului și îndrăgitului 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 formulate de frații Grimm, au observat în esența snoavelor „vechi urme din legendele mitologice despre zei”²⁹⁶, astfel explicându-se existența în creațiile orale ale multor popoare din lume a *tricksterului*, el devenind „o figură pretutindenea familiară”²⁹⁷. De exemplu, Simion Mangiucă era de părere că „faptele lui Păcală nu sunt lucruri deșerte, ci sunt unele criterii a științelor naturale de foarte mare vechitate.”²⁹⁸ Exagera însă văzând în protagonist „un erou de caracter, moral, cu o putere de ingeniu în precumpănire magico-instinctiv operatoare”²⁹⁹, în vaca moștenită un simbol al lumii și al pământului și în copacul căruia i-o vinde

²⁹⁴ Ioan Petru Culianu, *Cult, magie, erezii. Articole din enciclopedii ale religiilor*, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 152.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 151.

²⁹⁶ Apud Gheroghe Vrabie, *op. cit.*, p. 111.

²⁹⁷ Lazăr Șăineanu, *op. cit.*, p. 604.

²⁹⁸ Apud *Ibidem*.

²⁹⁹ *Ibidem*.

un „arbore al bucuriei”, arborele cosmic Ygdrasil. Categorie, 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 oprite, 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.”³⁰⁰ 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”³⁰¹.

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”)³⁰².

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:

1. *** *De-ale lui Păcală. Snoave populare*, ediție îngrijită de V. Adăscăliței și P. Ursache, Editura pentru Literatură, București, 1964
2. *** *Păcală și Tândală*, ediție îngrijită de C. Buzinschi, Prefață de Ovidiu Papadima, București, 1973
3. *** *Snoava populară românească*, vol. I-IV, ediție îngrijită de Sabina-Cornelia Stroescu, Prefață de Mihai-Alexandru Canciovici, Editura Minerva, București, 1984
4. Bîrlea, Ovidiu, *Folclorul românesc*, vol. I, Editura Minerva, București, 1981
5. Culianu, Ioan Petru, *Cult, magie, erezii. Articole din enciclopedii ale religiilor*, Editura Polirom, Iași, 2003
7. Eretescu, Constantin, *Folclorul literar al românilor. O privire contemporană*, Editura Compania, București, 2004
8. 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
9. Pop, Mihai; Ruxăndoiu, Pavel, *Folclorul literar românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1990
10. Ruxăndoiu, Pavel, *Folclorul literar în contextul culturii populare românești*, Editura „Grai și Suflet – Cultura Națională”, București, 2001

³⁰⁰ Gheorghe Vrabie, *op. cit.*, p. 112.

³⁰¹ Lazăr Șăineanu notează că etimologic, numele *Păcală* înseamnă „om infernal” (*op. cit.*, p. 609).

³⁰² Cf. Mihai-Alexandru Canciovici, *Prefață la op. cit.*, pp. XXXIX-XL.

11. 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
12. Vrabie, Gheorghe, *Proza populară românească. Studiu stilistic*, Editura Albatros, București, 1986