

Ministerul Educației și Cercetării
Proiectul pentru Învățământul Rural

LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

Folclor

Nicolae CONSTANTINESCU
Ioana-Ruxandra FRUNTELATĂ

2006

© 2006 Ministerul Educației și Cercetării
Proiectul pentru Învățământul Rural

Nici o parte a acestei lucrări
nu poate fi reprodusă fără
acordul scris al Ministerului Educației și Cercetării

ISBN 10 973-0-04585-2;
ISBN 13 978-973-0-04585-7.

Introducere la Modulul de Folclor pentru învățământul rural

Intenționăm, prin modulul de **Folclor**, să vă oferim reperele esențiale ale moștenirii noastre culturale și să vă furnizăm câteva argumente pentru prețuirea folclorului românesc, ținând cont de faptul că folclorul face parte din identitatea românească și cunoașterea lui este vitală pentru orice român, permițându-i accesul către modelul propriei lui spiritualități și deschiderea către spiritualitatea universală, căci numai cunoscându-ne rădăcinile vom ajunge aproape de esența eternă a umanității.

Cultura fiecărei localități rurale din România este o variantă locală a modelului culturii tradiționale românești, iar modulul de Folclor vă furnizează instrumentele științifice necesare identificării și interpretării culturii locale a așezării (zonei) unde profesati, pentru ca apoi să le puteți împărtăși și elevilor cunoștințele dv. Astfel, ei vor înțelege de ce, în epoca globalizării și a mondializării culturale, conștientizarea valorilor noastre identitare, pornind de la tradiția folclorică, legitimează prezența românească în patrimoniul european.

Iată de ce vă propunem, *pe de o parte, o scurtă inițiere în disciplina științifică al cărei obiect de studiu este folclorul: folcloristica*, o ramură a etnologiei, care este știința culturii tradiționale în ansamblu. Veți citi, în paginile ce urmează, definiții, clasificări și algoritme de interpretare și nu în ultimul rând, vă veți însuși conceptele de bază din câmpul folcloristicii.

Pe de altă parte, vă oferim o serie de informații esențiale despre categoriile folclorului românesc, pentru a putea încadra teoretic și interpreta în mod științific textele folclorice prezente în manualele școlare, în culegeri sau alte materiale pe care le aveți la dispoziție.

Obiectivele generale ale modulului de Folclor vizează ca, la sfârșitul parcurgerii modulului, să fiți capabili să:

- definiți principalele concepte operaționale din domeniul folcloristicii;
- descrieți sistemul categoriilor folclorului românesc;
- identificați categoria din care face parte un text folcloric românesc;
- explicați relația dintre folclor și literatura cultă;
- aplicați conceptele și datele însușite în interpretarea unui text folcloric.

Modulul de studiu este structurat în 12 unități de învățare, urmărind, așa cum am arătat mai sus, să vă familiarizeze cu noțiunile teoretice fundamentale ale folcloristicii, **(1) Folclorul – parte integrantă a culturii populare 2)Coordonatele mentalului popular. Reprezentări mitologice românești. Dimensiunea creștină a culturii populare românești 3) Conceptul de folclor și evoluția lui 4) Sistemul dinamic al categoriilor folclorului literar)** și, să vă ofere cele mai importante informații despre fiecare categorie a folclorului literar **(5) Poezia de ritual și ceremonial 6) Poezia obiceiurilor calendaristice (de peste an) 7) Poezia riturilor de trecere (a obiceiurilor vieții de familie) 8) Poezia riturilor de vindecare (descântecele). Literatura aforistică (proverbe, zicători) și enigmatică (ghicitori) 9) Epica populară în proză 10) Epica populară în versuri 11) Lirica populară)**. Ultima unitate de învățare **(12) Folclorul și viziunea românească a lumii. Bazele folclorice ale literaturii române culte)** argumentează rolul determinant al creației folclorice în modelarea literaturii române moderne.

Fiecare unitate de învățare este precedată de obiective educaționale, care explică pe scurt competențele pe care este de așteptat să le dobândeți după parcurgerea unității respective de învățare. Structura unităților de învățare vă indică problematica fiecăreia. În finalul modulului, aveți la dispoziție o bibliografie selectivă, care completează lecturile complementare recomandate la sfârșitul fiecărei unități de învățare, pe care le-am ales dintre textele cele mai accesibile în majoritatea bibliotecilor din țară.

Evaluarea performanței dv. în cunoașterea folclorului românesc se va realiza prin două componente:

1) Evaluarea continuă: 40% din nota finală.

- constă în rezolvarea celor patru lucrări de verificare, pe care le găsiți la sfârșitul Unităților de învățare 4, 5, 7 și 10. Citiți criteriile specifice de evaluare a fiecărei lucrări de verificare după enunțurile cerințelor lucrărilor. Fiecare lucrare va primi un procentaj de la 1% la 10%, astfel încât, însumate, cele patru lucrări să totalizeze maximum 40%. Tutorele vă va comunica din timp termenele și modalitatea de predare a lucrărilor.

2) Evaluarea finală: 60% din nota finală.

- constă în răspunsurile la examenul oral pe care-l veți susține la sfârșitul modulului.

Rezolvarea testelor de autoevaluare din cuprinsul acestui modul reprezintă o modalitate de pregătire pentru evaluarea finală.

În concluzie, nota dv. va rezulta din suma procentajelor:

40% Evaluare continuă + 60% Evaluare finală = maximum 100%

Nota se va obține din procentajul total obținut, prin rotunjire sau prin scădere. De exemplu, dacă ați obținut 95%, veți avea nota 10, dar dacă ați obținut 84%, veți rămâne la nota 8.

Sperăm ca prin introducerea în studiul folclorului să vă deschidem o poartă spre înțelegerea complexității culturale și a fascinației pe care identitatea culturală o exercită asupra omului contemporan.

Mult succes!

Autorii

Cuprins

Introducere	iv
Unitatea de învățare nr.1	
Folclorul – parte integrantă a culturii populare	4
Obiective educaționale	4
1.1 Conceptul de cultură	4
1.2 Model și variabilitate în cultură	7
1.3 Stadialitatea culturii	8
1.4 Cultură, cultură primitivă, cultură populară.	9
1.5 Componentele culturii populare	14
1.6. Relația cultură populară - folclor	15
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse.....	16
Lecturi complementare pentru Unitatea de învățare 1	16
Unitatea de învățare nr.2.	
Coordonatele mentalului popular. Reprezentări mitologice românești. Dimensiunea creștină a culturii populare românești	17
Obiective educaționale	17
2.1 Coordonatele mentalului popular: gândirea mitică, viziunea magică, logica simbolică	17
2.2 Mit, rit, text folcloric	21
2.3 Reprezentări mitologice românești. Antropomorfizarea timpului și a spațiului	22
2.4 Dimensiunea creștină a culturii populare românești	25
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse.....	27
2.5 Lecturi complementare pentru Unitatea de învățare 2	27
Unitatea de învățare nr. 3	
Conceptul de folclor și evoluția lui	28
Obiective educaționale	28
3.1 Folclorul – între definiții și realități; dinamismul folclorului; de la „lucruri” la „proces” ..	28
3.2 Caractere specifice ale literaturii populare și consecințe asupra textului folcloric:	32
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse.....	39
3.3 Lecturi complementare pentru Unitatea de învățare 3	40
Unitatea de învățare nr. 4	
Sistemul dinamic al categoriilor folclorului literar	41
Obiective operaționale	41
4.1 Principii și criterii de delimitare a categoriilor literaturii populare.....	41
4.2 Sistemul categoriilor folclorice din perspectiva relației textului poetic cu contextul situațional (performativ)	48
4.3 Sistemul dinamic al categoriilor folclorului literar	51
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse.....	52
Lucrarea de verificare.1	53
4.4 Lecturi complementare pentru Unitatea de învățare 1	54
Unitatea de învățare nr.5.	
Poezia de ritual și ceremonial	55
Obiective educaționale	55
5.1 Concepte operaționale pentru descrierea și caracterizarea poeziei de ritual și ceremonial.	55
5.2 Contextul cultural al poeziei de ritual și ceremonial: obiceiurile populare tradiționale..	56

5.3 Poezia de ritual și ceremonial în sistemul obiceiurilor populare tradiționale.....	58
5.4 Cadrul funcțional al poeziei de ritual și ceremonial.	61
5.5 Relația între textul și contextul rituale și ceremoniale (între poezie și obicei).....	65
5.6 Mutații funcționale în sistemul poeziei de ritual și ceremonial.	65
5.7 Evoluția obiceiurilor populare tradiționale: de la ritual la spectacular.	66
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse	66
Lucrarea de verificare 2	67
5.8 Lecturi complementare pentru Unitatea de învățare 5	67

Unitatea de învățare nr.6.

Poezia obiceiurilor calendaristice (de peste an)	68
Obiective educaționale.....	68
6.1 Prezentarea celor mai importante obiceiuri din calendarul popular.....	68
6.2 Poezia obiceiurilor de Crăciun: context, clasificare, structură, funcții.....	69
6.3 Poezia riturilor agrare: context, structură, funcții.	73
6.4 Sincretisme culturale și funcționale în poezia obiceiurilor calendaristice	76
6.5 Similitudini și distincții între tipurile de poezii incluse în obiceiurile calendaristice.....	77
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse	78
6.6 Lecturi complementare pentru Unitatea de învățare 6	78

Unitatea de învățare nr.7

Poezia riturilor de trecere (a obiceiurilor vieții de familie)	79
Obiective educaționale.....	79
7.1 Riturile de trecere în ansamblul obiceiurilor tradiționale românești	79
7.2 Structura unui rit de trecere.....	82
7.3 Repertoriul poetic asociat riturilor de trecere.....	84
7.4 Elemente simbolice și alegorice în poezia riturilor de trecere	85
7.5 Funcții ale poeziei riturilor de trecere	87
7.6 Repere de interpretare a poeziei riturilor de trecere: relația dintre text și context; caracteristici structurale; constante stilistice	88
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse	90
Lucrarea de verificare 3	90
7.7 Lecturi complementare pentru Unitatea de învățare 7	91

Unitatea de învățare nr.8

Poezia riturilor de vindecare (descântecelor). Literatura aforistică (proverbe, zicători) și enigmatică (ghicitori).....	93
Obiective operaționale	93
8.1 Componentele riturilor de vindecare și relațiile dintre ele.....	93
8.2 Structuri tipice ale descântecelor	95
8.3 Funcțiile descântecelor în contextul riturilor de vindecare.....	97
8.4 Repere de analiză a descântecelor: imagini poetice; relația dintre textul poetic și actul magic-ritual	98
8.5 Literatura aforistică și enigmatică: probleme ale încadrării în sistemul categoriilor folclorului literar.....	100
8.6 Natura contextuală a literaturii aforistice și enigmatice.	101
8.7 Tipuri structurale de proverbe și ghicitori	102
8.8 Funcții specifice ale proverbelor și ghicitorilor	103
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse	104
8.9 Lecturi complementare pentru Unitatea de învățare 8	105

Unitatea de învățare nr.9

Epica populară în proză	106
Obiective educaționale	106
9.1 Epica populară în proză – caracterizare generală; povestitul ca act și povestirea ca text; speciile prozei populare: basmul, legenda, snoava, povestirea	106
9.2 Basmul popular. Convențiile estetice ale basmului fantastic: structura și stilul; fantasticul în basm; timpul și spațiul în basm; relația basmului popular cu mitul, legenda, povestirea; personajele. Straturi în basmul propriu-zis: moșteniri arhaice și aluviuni recente; basmul în contemporaneitate. Basmul nuvelistic și basmul despre animale – caracterizare generală; raportul cu celelalte specii ale epicii populare în proză	108
9.3 Legenda populară: funcții, tipologie, statut estetic	116
9.4 Snoava populară: funcții, tipologie, personaje, modalități de realizare a comicului ...	117
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse.....	119
9.5 Lecturi complementare pentru Unitatea de învățare 9	119

Unitatea de învățare nr. 10

Epica populară în versuri.....	120
Obiective educaționale	120
10.1 Cântecele epic propriu-zis și balada nuvelistică – particularități structural-funcționale, distribuție zonală, mod de interpretare (execuție).....	120
10.2 Subcategoriile cântecului epic propriu-zis: cântecele epic fantastico-mitologic, eroic, istoric, haiducesc	123
10.3 Balada nuvelistică (familială). Teme universale în spațiul cultural românesc	125
10.4 Marile teme ale epicii populare românești în versuri.....	128
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse.....	134
Lucrarea de verificare 4	135
10.5 Lecturi complementare pentru Unitatea de învățare 10. Epica populară în versuri	136

Unitatea de învățare nr.11

Lirica populară.....	137
Obiective educaționale	137
11.1 Speciile liricii populare: cântecele de leagăn, doina, cântecele propriu-zis, strigătura; criterii de delimitare	137
11.2 Orizontul tematic al cântecului liric românesc: cântece de dragoste și de dor, de înstrăinare, de jale și urât, de cătanie și război, satirice	142
11.3 Imagini, metafore, simboluri specifice liricii populare românești	147
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse.....	150
11.4 Lecturi complementare pentru Unitatea de învățare 11	151

Unitatea de învățare nr.12

Folclorul și viziunea românească a lumii. Bazele folclorice ale literaturii române culte	152
Obiective educaționale,	152
12.1 Cultura populară și identitatea etnică; principii teoretice,	152
12.2 Note specifice ale culturii tradiționale a românilor,	157
12.3 Bazele folclorice ale literaturii române culte; câteva exemple.....	160
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse.....	167
12.4 Lecturi complementare recomandate pentru Unitatea de învățare 12	167

Bibliografia selectivă a cursului.....	169
---	------------

Unitatea de învățare nr.1

Folclorul – parte integrantă a culturii populare

Cuprins

Obiective educaționale.....	4
1.1 Conceptul de cultură	4
1.2 Model și variabilitate în cultură	7
1.3 Stadialitatea culturii	8
1.4 Cultură, cultură primitivă, cultură populară	9
1.5 Componentele culturii populare	14
1.6 Relația cultură populară - folclor	15
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse	16
1.7 Lecturi complementare	16

Obiective educaționale

La sfârșitul parcurgerii unității de învățare, cursanții trebuie să obțină capacitatea de a:

- a defini și de a interpreta folclorul ca fenomen cultural, în relația cultură-culturi și în raport cu alte tipuri de comunicare culturală.
- identifica și descrie elementele componente ale culturii populare.
- explica accepțiunile conceptului de folclor dintr-o perspectivă modernă, cu accent pe componentele sale esențiale (corpus de cunoștințe, mod de gândire, forme de expresie) și pe relațiile dintre ele.
- explica aspectele cele mai importante ale relației dintre cultura populară și folclor.

1.1 Conceptul de cultură

cultură

Deși cuvântul **cultură** este întâlnit la tot pasul, utilizat cu sensuri dintre cele mai diferite, el poate fi cu greu cuprins într-o definiție de dicționar sau chiar de enciclopedie. Deși acestea nu lipsesc. Antropologii americani Alfred Kroeber și Clyde Kluckhohn (1952) inventariaseră nu mai puțin de 164 de definiții ale culturii. Peste două decenii, Abraham Moles înregistra mai mult de 200 de definiții (Moles 1974) și numărul lor este, evident, în creștere.

Să comparăm două astfel de definiții „canonice” și să încercăm, pe baza lor, să extragem acele elemente care pot să ne ducă la o mai bună înțelegere a conceptului de cultură. Începem cu aceea a antropologului englez Edward B. Tylor (1871), căruia îi revine, se pare, meritul de a fi formulat cea dintâi definiție a culturii:

Cultura (sau civilizația) este un ansamblu complex care include cunoștințele, credințele, arta, morala, dreptul (legile), obiceiurile și toate celelalte aptitudini și deprinderi dobândite de om ca membru al societății (Cf. Bonté-Izard 1999, 184).

Cu aproape 90 de ani mai târziu, A.L. Kroeber scria:

În mare, se poate aproxima ce este cultura zicând că aceasta este ceea ce specia umană are și alte specii sociale nu au. Aceasta ar include vorbirea, cunoștințele, credințele, obiceiurile, arta și tehnologia, ideile și regulile. Adică, pe scurt, ceea ce noi învățăm de la alți oameni, de la cei mai în vârstă decât noi sau de la trecut, plus ceea ce putem noi să adăugăm la acestea (Kroeber 1963, 60-61).

Ambele definiții, și multe altele, sunt definiții cumulative, descriptive; ele ne spun mai mult ce cuprinde cultura, ce intră în sfera acesteia, din ce este ea alcătuită, și mai puțin ce este cultura ca atare, care sunt mecanismele producerii, transmiterii și păstrării acesteia, care este rolul și locul ei în viața omului ca animal social.

Se pot reține, totuși, câteva elemente. Cel mai important privește natura umană a culturii, aceasta fiind rezultatul acțiunii conștiente a omului asupra mediului (natural și social) și asupra lui însuși. Cultura se dovedește a fi un fenomen, o realitate specifică, definitorie, pentru om, considerat a fi *“animalul cultural prin excelență”*. Pe scurt, *cultura este numele colectiv pe care îl dăm diverselor creații ale omului* (Krishna 1956, 317).

Cultura este, deci, consecința unui îndelung proces de creație, de învățare și de transmitere în interiorul grupului uman restrâns (familie, neam, clan, trib) sau extins, larg (etnie, popor, omenire, umanitate), a experiențelor dobândite în timp. În acest îndelungat și repetat act de transmitere (învățare, preluare, selecție, adaptare) au avut loc ample procese de modelare, de formalizare, de standardizare a bunurilor culturale, la diversele niveluri de manifestare a acestora. De aici derivă caracterul de **sistem** al culturii ca întreg, întreg văzut, însă, *nu ca însumare*, ca adunare, ca alăturare a componentelor amintite, *ci ca relație* între acestea, între ele și om, între om și natură.

Dar cultura nu este un depozit de informație, ci un mecanism de organizare extrem de complexă, care păstrează informația, elaborând permanent în acest scop mijloacele cele mai eficiente și compacte, care primește informația nouă, codează și decodează mesajele, le traduce dintr-un sistem de semne în altul. Cultura este un mecanism al cunoașterii, elastic și de complexă organizare (Lotman 1974, 18).

Ca o constantă în toate aceste pulsații cu privire la cultură apare umanul, omul, văzut în ipostaza care îi este proprie lui și numai lui, aceea de *animal social*. Între sintagmele *omul animal cultural* și *omul animal social* există o identitate perfectă, cultura fiind indispensabilă pentru ființarea și funcționarea societății, după cum societatea (grupul) reprezintă condiția *sine qua non* a producerii culturii.

Este sigur că nu poate exista cultură fără societate, tot așa cum nu poate exista societate fără indivizi. Reciproc - nici o societate fără cultură nu aparține umanului: nu este cunoscută nici o societate umană fără cultură; și ar fi chiar greu de imaginat (Kroeber 1963, 60-61).

Se vorbește astfel despre „caracterul inexorabil al 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 (Lotman 1974, 16).

Apar aici două perechi de termeni: individul și nevoile sale biologice, pe de o parte, și grupul (colectivitatea, societatea) și nevoile sale culturale, pe de alta, care ne conduc spre dicotomia *natură-cultură*, considerată adesea relevantă pentru înțelegerea fenomenului cultural.

De fapt, relația natură-cultură nu trebuie văzută ca o opoziție ireconciliabilă, ea fiind mediată chiar de sintagma *omul animal cultural prin excelență*. Căci omul, ca ființă biologică, este integrat naturii, face parte din natură, aflându-se cu aceasta fie în raporturi de confruntare (ostilitate, conflict cu forțe necunoscute pe care încearcă să le cunoască și să le supună), fie în raporturi de „cooperare” sub aspectul resurselor (hrană, adăpost) sau sub aspectul modelelor (abilități practice, forme de organizare) oferite de natură omului, încât se apreciază că *e preferabil a socoti cultura ca o contra-parte a naturii* (cf. și Melville J. Herskovits 1955, 305: *Cultura este partea făcută de om [man-made part] din mediu*; de asemenea, Daya Krishna 1986, 327: *La rândul lor, competiția și cooperarea produc acea evoluție continuă a culturii, subprodus accidental al stării de natură*).

Semioticianul I.M. Lotman consideră cultura drept: *suma întregii informații neereditare, împreună cu mijloacele de organizare și păstrare a acesteia* (Lotman 1974, 18). Specificarea *informație neereditară* fd, se înțelege, *informație ereditară, genetică* adaugă un nou termen opoziției natură / cultură (i. e. genetic, ereditar vs neereditar, dobândit, învățat, deprins). Mai importantă este aici mențiunea cu privire la *mijloacele de organizare și păstrare a acesteia*, prin care se înțeleg modelele, *pattern*-urile, structurile de adâncime, ca moduri de organizare a acestei informații, între care limba (dar și alte limbaje sau moduri de comunicare) joacă un rol esențial, și, nu mai puțin, ca vehicule, ca mijloace de transmitere a informației culturale.

Rezultă din această sumară prezentare a fenomenului atât de complex care este cultura anumite particularități care, grupate cumva, se constituie în așa-numitele *paradoxuri ale culturii*:

1. *Cultura este universală luată ca achiziție umană, dar fiecare dintre manifestările sale locale sau regionale poate fi considerată unică” și*
2. *Cultura este stabilă, dar și dinamică, manifestând schimbări continue și constante* (Herskovits 1955, 7).

**Test de autoevaluare 1.1:**

Adăugați definițiilor citate în acest segment al cursului încă două definiții din dicționare și / sau enciclopedii; indicați sursele (titlul volumului din care ați extras definiția, editura, anul de apariție, localitatea, pagina), comparați-le, extrageți elementele comune sau asemănătoare din cele două definiții. Folosiți spațiul liber pentru a nota definițiile pe care le-ați găsit.

1) Definiție

Sursa

2) Definiție

Sursa

Elemente comune/ asemănătoare ale celor două definiții:

Recitați secvența 1.1. din unitatea de învățare 1 și formulați, singuri, o definiție operațională a culturii, în spațiul liber de mai jos:

1.2 Model și variabilitate în cultură

Caracter modelat al culturii

Privind cultura ca întreg, ca tot, din așa-numita perspectivă *holistă* (de la engl. *whole*, „întreg”), se poate vorbi despre existența unei culturi a umanității, despre universalitatea culturii deci.

Toate culturile particulare, diferențiate în timp și spațiu, se regăsesc în această cultură unică a umanității, definită prin a fi un sistem, o structură coerentă de elemente corelate și care se autoreglează. Decurge de aici caracterul modelat al culturii, care îi dă acesteia coerență și stabilitate, ceea ce asigură conservarea structurilor și valorilor constituite. Se prenumără, între aceste elemente „tari”, „ferme”, „stabile” ale culturii ca întreg, limba („*langue*” în accepția lui Ferdinand de Saussure), relațiile de rudenie (regula exogamiei, de exemplu), „riturile de trecere” (cf. Arnold Van Gennep [1909] 1996), modul de structurare a timpului (început, sfârșit, sărbătoresc, sacru, profan) și a spațiului (limite, margini, hotare, centru) etc.

În ciuda acestei unități, sau poate tocmai datorită ei, în marea cultură a umanității există un considerabil număr de culturi, rezultate ale proceselor care au loc la nivelul culturii, favorizate fiind chiar de

stabilitatea modelelor (eng. *patterns*).

Înnoirile, transformările, mutațiile care au loc la nivelul fiecărei culturi în parte îi asigură acesteia continuitatea, rezultat al jocului perpetuu dintre persistență și schimbare, al dialecticii care guvernează relația modele-procese.

Între factorii care contribuie - *grosso modo* - la diferențierea culturilor se numără factorul natural (mediul), factorul demografic (uman) și factorul istoric (timp).

Sigur, nici unul dintre acești factori nu trebuie și nu poate fi absolutizat, fiecare și toți împreună punându-și amprenta asupra culturii unui grup sau a altuia. Este neîndoielnic, de exemplu, că habitatul natural se va regăsi în ocupațiile, uneltele, reprezentările mitologice ale grupului uman respectiv, fiind diferențe covârșitoare între cultura de șes și cultura de munte, între cultura zonelor deșertice și aceea a populațiilor de pe țărmul mărilor și oceanelor. Dar și factorul demografic (comunități mici sau mari, sedentare sau nomade etc.), precum și cel istoric (cuceritori sau cucerii, războaie, năvăliri, revoluții) își au rolul lor bine definit în trasarea liniilor de demarcație dintre diferitele culturi particulare.

1.3 Stadiialitatea culturii

Acceptând, fie și numai ca ipoteză de lucru, punctul de vedere evoluționist, trebuie admis faptul că, pe scara timpului, la nivelul culturii ca totalitate și, respectiv, la nivelul fiecărei culturi în parte, se pot identifica niște trepte, niște stadii prin care acestea au trecut până în momentul în care au ajuns să fie studiate. Părinții evoluționismului cultural, inspirați fie de evoluționismul biologic darwinian, fie de transformismul sociologic al lui A. Smith sau Condillac, susțin devenirea culturii, trecerea ei prin niște stadii, de la cele mai vechi și mai „primitive” până la cele din vremea lor, avansate, moderne, civilizate. Pentru Lewis H. Morgan, *Ancient Society*, 1877, omenirea ar fi trecut necesarmente prin trei stări: sălbăticia, barbaria, civilizația, fiecare dintre aceste stări presupunând, la rândul lor, anumite trepte sau stadii (*stadiul inferior al stării de sălbăticie, stadiul mijlociu al stării de sălbăticie, stadiul superior al stării de sălbăticie* etc.) (vezi Bonté-Izard 1999, 240-242).

Fără a accepta, *ad litteram*, teza evoluției, se poate totuși admite că fiecare cultură în parte și cultura umanității în general a parcurs mai multe etape, stadii, trepte, de la cele mai vechi (cultura primitivă) până la cele mai recente (cultura post-modernă a societăților post-industriale, cultura de consum, mass-media etc.).

1.4 Cultură, cultură primitivă, cultură populară.

Cultură primitivă

Prin cultură primitivă s-a înțeles atât cultura primilor oameni, a ființelor umane aflate la începutul existenței omului ca om, cât și cultura primitivilor „contemporanii noștri”, adică a grupurilor umane aflate într-un stadiu de evoluție tehnologică similar sau comparabil cu acela al strămoșilor din epoca pietrei până în neolitic. Cultura celor dintâi, a primilor oameni, se poate, eventual, reconstitui prin cercetări de paleoantropologie, de arheologie a preistoriei, în timp ce cultura primitivilor zilelor noastre a fost studiată la fața locului, în America de Nord și de Sud, în Africa, Australia și Oceania, pe măsură ce europenii (călători, conchistadori, misionari, mai întâi, antropologi și etnologi mai târziu) au luat cunoștință de teritoriile „lumii noi” și de locuitorii acestora, pe care i-au socotit, prin comparație cu ei înșiși, „primitivi”, „sălbatici”, așa cum vechii greci îi socoteau pe toți străinii cu care ei veneau în contact, „barbari”.

Astfel, sub aspectul structurilor economice și sociale în care s-au dezvoltat, aceste culturi zise „primitive”, sunt specifice stadiilor timpurii ale culturii umane.

Privită întotdeauna de departe (*le regard éloigné*), de pe poziția „civilizaților”, cultura primitivă s-a dovedit a nu fi totuși atât de rudimentară sau de elementară și nici înțelegerea ei atât de facilă cum s-ar fi crezut.

În societatea primitivă, tradiția culturală este destul de simplă pentru a fi conținută în cunoștințele înșilor adulți, iar manierele și morala sunt organizate pe un model general bine definit (Benedict 1953, 16).

Simplitatea care i se atribuie derivă din compararea ei cu cultura noastră (*mai simplă decât cea vestică*), modalitate de a privi, specifică antropologiei clasice, „fiică” a colonianismului, care punea o distanță între *noi*, civilizații, europenii, și *ei*, primitivii, „sălbaticii”.

Din aceeași perspectivă, cultura primitivă este considerată a fi: *laboratorul în care noi putem să studiem diversitatea instituțiilor umane, aceasta cu atât mai mult cu cât în ea se află și răspunsuri specifice tipului cultural local și umanității în general* (Idem).

Reținem de aici utilitarismul, funcționalismul, practicismul culturii primitive, aspect care se regăsește și în cadrul culturii populare, stabilind astfel o linie de continuitate între ele.

O altă zonă de contact privește modul de transmitere a informației, cultura primitivă fiind proprie societăților non-literate, care nu cunosc, deci, scrisul. Este vorba aici de o *oralitate primară*, diferită de *oralitatea secundară*, proprie culturii populare.

Având drept elemente comune utilitarismul și oralitatea, cele două culturi se situează, în timp, pe paliere diferite. Cultura primitivă precede cultura populară, iar aceasta din urmă o continuă, în alte condiții, pe

cea dintâi, fără a o repeta, desigur.

Cultura populară

Cultura populară apare în momentul adâncirii diferențelor sociale, odată cu scindarea grupului pe criterii de proprietate și cu instaurarea unei ierarhii pe criterii de clasă - stăpâni de sclavi și sclavi, proprietari de pământ și lucrători ai pământului, deținători ai mijloacelor de producție și producători de bunuri etc. Se poate vorbi, astfel, despre o cultură populară a antichității, a Evului Mediu, a societății capitaliste, industriale și post-industriale, până în vremurile de azi.

Cultura scrisă

Apariția scrisului și a instituțiilor de învățare a scrierii și citirii a adâncit separarea produsă de avere sau rang social. S-a dezvoltat, astfel, la curțile regilor și nobililor, ca și pe lângă sanctuarele marilor culte ale antichității, o cultură scrisă, diferită de aceea a neștiutorilor de carte din păturile de jos, și adesea inaccesibilă acestora. Coexistă, în diferite societăți, mai multe tipuri de cultură: cultura aulică, de curte, alături de cea monahală sau clericală, religioasă, o cultură oficială, a claselor dominante, alături de cultura maselor de jos etc.

Cultura oficială

Pe măsura creșterii complexității societății s-au diversificat și tipurile de cultură, adesea coexistente, prezente în aceleași spații și în același timp. S-a constituit, astfel, o cultură „savantă”, „academică” sau „majoră”, produsă de profesioniști și învățată în școală, înnoitoare, individuală, subiectivă, a cărei condiție de existență este originalitatea, noutatea. Proliferează, în zilele noastre, o cultură mediatică, „de consum”, după cum în societățile totalitare, în comunism mai ales, s-a produs o cultură oficială, care se voia răspândită în mase, alcătuind „cultura de masă”.

Sigur că, oricâtă autonomie și-ar atribui, aceste culturi comunică între ele, au loc împrumuturi reciproce, treceri de la una la alta, adaptări, revalorizări permanente, suprapuneri, sincretisme.

Rezultatele activității manuale sau mentale a oamenilor de la șlefuirea pietrei și găurirea lemnului până la cultul soarelui și mitologia morții trebuie codificate, transmise, învățate, preluate, însușite, acceptate de către membrii grupului sau societății care le-a produs. Cultura devine astfel o marcă a identității omului ca animal cultural și a apartenenței lui la un anumit grup uman.

Cultura populară poartă toate semnele esențiale ale culturii ca întreg (organizare internă, primirea, transmiterea și păstrarea informației etc.), dar se deosebește, totodată, prin câteva particularități, de celelalte culturi amintite.

Ea se află, am văzut, într-un raport de continuitate cu cultura primitivă, care o premerge, dar și de diferențiere, prin trecerea de la funcțiunile strict utilitare la alte funcțiuni, între care și cea estetică, atunci când e vorba de arta populară, ca element constitutiv al culturii tradiționale, folclorice sau etnografice. La fel, ceea ce ar părea că le unește, fiind, într-adevăr, un element comun, oralitatea, practic le diferențiază. Căci în timp ce cultura primitivă aparține societăților non-literate, care nu

cunosc scrisul, cultura populară aparține grupurilor iliterate (analfabete, neștiutoare de carte) din societăți literate, care cunosc și folosesc scrisul ca mijloc de transmitere și de păstrare, conservare, teaurizare a informației.

Se creează astfel încă o dicotomie, o nouă opoziție – scris/oral – care funcționează drept criteriu diferențiator (unul dintre ele) între cultura „savantă”, „academică”, „scrisă”, pe de o parte, și cultura populară, orală, pe de altă parte. În cultura românească, această opoziție a fost pertinentă pentru o foarte lungă perioadă de timp, starea de iliterație (analfabetism) a unei largi secțiuni a populației țărilor românești menținându-se până în timpurile din urmă.



Test de autoevaluare 1.2:

Completați tabelul de mai jos cu tipurile principale de cultură menționate în capitolul 1.4 și evidențiați raporturile în care se află cultura populară cu fiecare dintre ele, din punctul de vedere al modului de existență, de transmitere și de conservare, al funcțiilor și valorilor dominante. Citiți comentariul de la sfârșitul unității de învățare.

	Cultură primitivă	Cultură ...	Cultură...	Cultură...
Mod de existență, transmitere și conservare	oral			
Funcții și valori dominante	Utilitarism Oralitate primară			
Raport cu cultura populară	anterioritate			

Dar oralitatea, opusă scripturalității, nu este singură suficientă pentru a defini cultura populară. Este necesar să apelăm și la alți factori responsabili pentru crearea ei, în primul rând, grupul creator. Chiar diferența scris-oral s-a impus după ce societatea respectivă s-a scindat în grupuri (clase) diferențiate sub aspectul averii, prestigiului, puterii. Societatea s-a polarizat într-un grup al dominatorilor și un altul al dominaților: stăpâni de sclavi-sclavi, feudali-iobagi, proprietari-oameni lipsiți de proprietate. Cei dintâi și-au creat propriul lor mod de exprimare culturală, au adoptat scrisul, au organizat instituții de învățământ (școli, academii), în timp ce „vulgul”, „cei de jos”, „poporul” în una din accepțiunile cuvântului, și-au elaborat propria lor cultură, căci fără cultură nu poate exista nici un organism social. S-a produs, astfel, o separare a culturii elitelor de cultura păturilor de jos, aceasta din urmă fiind numită de către cei de sus, căci doar ei aveau să dobândească conștiința diferenței, *cultura populară*.

**Popular/
poporan**

Determinantul *popular* din denumirea acesteia, un neologism împrumutat din limba franceză (*populaire* de la *peuple* = popor), se regăsește în termenul englez *folk-culture*, german *Volks-kunde*, italian *demologie* (de la gr. *demos* = popor și *logos* = cuvânt) sau în limbile slave, *narodnaja kultura* (de la *narod* = popor).

În folcloristica românească a circulat, paralel cu *popular*, un compus autohton, *poporan*, căruia B.P. Hașdeu și alții după el i-au dat sensul de „care aparține poporului”, „creat de popor”, diferit de acela al lui *popular*, investit cu semnificația „care circulă în popor, care se bucură de popularitate în rândul maselor”.

Popor

Dar însuși conceptul de *popor* a suferit în timp importante schimbări de sens. El a avut și încă are sensul de *etnie*, moștenit, odată cu cuvântul, din latină, *populus* (cf. fr. *peuple*, it. *populo*, sp. *pueblo*), desemnând *locuitorii unui stat, unei cetăți, constituind o comunitate politică și juridică*. Mai nou, îi este propriu și sensul de *națiune* („poporul român”, „poporul francez” „marele popor chinez”) sau de populație a unui stat, chiar în condițiile în care aceasta este constituită din mai multe „nații” sau „etnii”, ca în cazul de-acum dispărutului *popor sovietic*.

Termenul a fost, de asemenea, conotat sociologic, luând sensul de segment (clasă, pătură de jos al unei societăți, acel *vulgus in populo*, stratul inferior al unui popor.

În această accepție (*pătura de jos, săracii, oprimații, clasele dominate* etc.), poporul și-a creat propria lui cultură în toate epocile istorice. Se poate vorbi, astfel, despre o cultură populară a Antichității, a Evului Mediu, a epocii moderne și a timpului prezent.

Este posibil ca încă din cele mai vechi timpuri, în Mesopotamia și în Egiptul antic, în Grecia sau la Roma, să se fi conturat o nouă dihotomie între cultura orașului (*polis, civis*) și cultura din afara orașului (*extra muros*), între o cultură citadină și una rurală. Această diferențiere s-a adâncit pe măsura edificării marilor cetăți și orașe-sate, iar mai târziu, în epoca industrială, a marilor aglomerări urbane care și-au elaborat propria lor cultură, diferită în multe puncte de aceea a ruralilor, a lucrătorilor din sate. Așa se face că, pentru Europa cel puțin, și pentru Europa de est și de sud-est mai ales, cultura populară, descoperită și pusă în valoare la începutul epocii moderne, a fost asimilată sau identificată drept cultură țărănească sau sătească.

Cu privire specială la poporul român, s-a susținut cu ferveare ideea unei identități între acesta, ca totalitate, și țărănime. S-a ajuns, astfel, la o suprapunere între cultura populară și cultura țărănească. N. Iorga afirmă, la un moment dat, că *aproape orice artă populară este o artă țărănească*, iar marele istoric de artă G. Oprescu înfățișa lumii arta populară românească drept *Arta țărănească la români* (1922).

Această identificare a poporului român cu țăranul își găsește acoperirea în realitatea socio-economică românească, dacă ținem seama că, pe durata mai multor secole, populația rurală a fost majoritară, agricultura

a fost ramura economică predominantă, iar satul a constituit unitatea socială de bază pe întreg arealul românesc sau mai exact în tot spațiul locuit de români.

Ceea ce nu înseamnă că satul contemporan este același sat ca acum cincizeci, o sută, două sau cinci sute de ani. Schimbarea, mai lentă sau mai rapidă, s-a produs.

Procese care au loc la nivelul întregii societăți se regăsesc și în modul de viață al satului. De aceea, a asimila cultura populară, în totalitatea ei, culturii sătești, țărănești este o prejudecată. Mai ales că, în procesul urbanizării, târgurile, mai întâi, orașele, marile aglomerări urbane de mai târziu și-au creat propria lor cultură populară, diferită de aceea specifică habitatului urban propriu-zis. Se poate vorbi, deci, despre o cultură populară orășenească, obiect de studiu al unei discipline specializate - **etnologia urbană**.

În aceste cadre sociale se produce o cultură care se deosebește de cultura „noastră”, de cultura „savantă”, „academică”, „modernă”, prin aceea că este mai simplă, mai conformistă și mai explicită, pentru cei care o creează și o perpetuează, în sensul că *oamenii nu reflectează și nu-și pun întrebări în legătură cu cultura lor bine integrată* (Tylor 1871).

Înseamnă că, spre deosebire de cultura mediilor educate, școlite, academice, care se caracterizează prin scris și care este individuală, selectivă, inovatoare, originală, complexă și enigmatică sau echivocă, *cultura populară* viețuiește oral, este cuprinzătoare, anonimă, tradițională, conformistă, simplă, explicită sau clară - *nota bene* - pentru cei din interiorul ei.

Această din urmă trăsătură plasează, din punct de vedere semiotic, cultura populară în rândul culturilor aparținând tipului semantic (sau „simbolic”), *construit pe semantizarea (sau chiar pe simbolizarea) întregii realități în jurul omului, cât și pe cea a părților ei alcătuitoare* (Lotman 1974, 29).

Prin absolutizarea unei trăsături a culturii populare - tradiționalitatea - s-a ajuns la o altă echivalare: cultură populară = cultură tradițională. Dar *tradiția* este inerentă oricărei culturi, căci nu există cultură în afara sau în absența tradiției. Ponderea și atitudinea înșilor creatori față de aceasta sunt diferite. Având o funcție socială mai apăsătoare, cultura populară vine să valideze experiențe colective, în vreme ce cultura (literatura), arta „de autor”, validează, cel mai adesea, experiențe individuale. Cea dintâi confirmă așteptările grupului, a doua le controlează sau chiar le supune unor provocări.

Conformarea la un canon moștenit prin tradiție, acceptat ca atare, punerea în act, cu ocazia fiecărei performări, a unui „set de reguli” preexistente duce la „formarea”, la crearea unor modele de gândire și de expresie rezistente („locuri comune” în poezia populară, formule în basm, modele în ornamentica populară, structuri melodice în muzica tradițională etc.) și active în procesul de creație. Mai mult, și lucrul acesta trebuie de asemenea subliniat, modelele, aparținătoare tradiției,

Caracterul dinamic al culturii populare

nu numai că nu împiedică inovația, ci chiar o favorizează.

Dacă se acceptă, uneori, echivalarea cultură populară-cultură tradițională, faptul se întâmplă datorită vechimii acesteia care, cel puțin la noi, a premers cu multe secole începuturile culturii scrise, aulice (de curte) sau clericale, și cu încă alte câteva pe acelea ale culturii moderne, academice, savante. Ceea ce îi conferă, desigur, caracterul de „arhivă”, de „depozit” de informație despre omul timpurilor istorice și chiar preistorice.

Dar vechimea, arhaicitatea nu înseamnă stagnare, imobilism, osificare. Dimpotrivă, cultura populară s-a manifestat și se manifestă ca un organism viu, aflat într-o continuă, mai lentă sau mai accelerată schimbare, adaptare la modificările din planul social și economic, la dinamica grupului creator și purtător de cultură. Această forță perpetuă de regenerare decurge din chiar funcția ei socială și din relația dialectică dintre *modele* (patterns) și *proces* care se verifică întru totul la toate nivelurile sau componentele culturii folclorice.

Perspectiva sociologică și antropologică asupra culturii populare a orientat cercetarea către *procesele* care au loc în interiorul culturii populare, procese dominate de relațiile care se instituie între participanții la actul de comunicare. Căci cultura populară în ansamblu și fiecare dintre componentele ei în parte reprezintă o *formă de comunicare*, în cadre socio-culturale specifice, între parteneri selectați de mediul creator și purtător al acestui tip de cultură, formă de cultură a cărei condiție de existență o constituie răspunsul la nevoile grupului. În folclor, și în cultura populară ca ansamblu care îl integrează, sunt recunoscute numai acele forme care *pentru colectivitatea respectivă sunt potrivite din punct de vedere funcțional* (Jakobson-Bogatârev [1929] 1983, 464). Numai înțelegând astfel lucrurile, pot fi scoase în evidență *sincretismul funcțional* și *mutațiile funcționale* care explică procesele de modificare, schimbare, adaptare a faptelor de cultură populară la noile împrejurări economice și sociale, dovedind natura dinamică a acestora, procesul continuu de contemporaneizare a tradiției. Departe de a fi un „osuar” de credințe și practici străvechi, de obiceiuri și ritualuri de mult dispărute, cultura populară românească se înfățișează și astăzi ca o realitate vie și fascinantă, ca un mod de viață.

1.5 Componentele culturii populare

Cultura populară românească, delimitată în paginile anterioare de alte tipuri de cultură care au premers-o sau cu care a coexistat sau chiar coexistă, este alcătuită dintr-un *corpus de cunoștințe* și un *mod de gândire*, situate deci în planul mental-atitudinal și dintr-o serie de *forme de artă sau de expresie* (verbală, muzicală, gestuală, choreică), numite toate cu termenul *folclor*, din engl. *folk-lore*, „înțelepciunea poporului”, „știința poporului”, *the lore of the people*, cum scria W. J. Thoms, cel care, în 1846, l-a folosit pentru prima dată, într-o scrisoare adresată revistei „Atheneum” din Londra, în care îl propunea ca înlocuitor pentru termeni precum *popular antiquities* sau *popular literature*.

Corpusul de cunoștințe

Corpusul de cunoștințe este rezultatul observației directe, al contactului nemijlocit cu natura, al experienței practice empirice a omului, diferită de *experimentul științific*, bazat pe măsurători, calcule, aproximări. Pe baza unor astfel de observații empirice, înmagazinate și transmise din generație în generație, s-au constituit seturi de cunoștințe referitoare la mersul astrelor pe bolta cerească, la perioadele de vegetație și de stagnare a naturii, la timpul propice aruncării în pământ a semințelor și la acela favorabil culegerii roadelor etc.

Modul de gândire

Toate acestea au influențat sau chiar au structurat *modul de gândire*, dominat de ceea ce etnologul francez Cl. Lévi-Strauss numește „logica sensibilului” sau „logica concretului”, proprie gândirii primitive sau „gândirii sălbatice”, dar prezentă și în gândirea sau mentalitatea populară, care ordonează lumea înconjurătoare în perechi de opoziții sau în opoziții binare precum „sus” și „jos”, „înainte” și „înapoi”, „umed” și „uscat”, „început” și „sfârșit”, „crud” și „gătit”, „miere” și „scrum”, Cf. Cl. Lévi-Strauss [1964] 1995; 1998)

Obiecte/ Forme de expresie

Corpusul de cunoștințe și *modul de gândire* se regăsesc, pe de o parte, în acte și activități practice, care au ca rezultat *obiecte* (unelte, instalații, adăposturi, veșminte, vase de uz gospodăresc sau cultic, piese de mobilier etc.), constituind cultura *materială* sau *material-obiectuală* și în comportamente individuale sau de grup – rituri, ceremonii, obiceiuri, festivități etc., constituind cultura *obiectual-spirituală*, *materială și imaterială*, iar pe de altă parte în forme de expresie verbală, muzicală, gestuală, choreică (literatură populară, muzică, dans, teatru popular), constituind latura spirituală a culturii sau, cu un termen mai modern, *cultura imaterială* sau, mai bine zis *non-materială*. Din rațiuni mai mult didactice și din nevoia de trasare cât mai clară a liniilor de demarcație dintre diferitele discipline științifice, cultura populară materială sau material-obiectuală face obiectul *etnografiei*, în timp ce cultura spirituală sau non-materială constituie obiectul *folclorului*, fie acesta *folclor literar*, *folclor muzical*, *folclor choreic* (dansul popular).

1.6 Relația cultură populară - folclor.

Rezultă, deci, că între cultura populară și folclor există un raport de incluziune, folclorul fiind parte integrantă a culturii populare, aceasta reprezentând, totodată, cadrul, contextul de manifestare a folclorului. Pe de o parte. Pe de alta, datorită caracterului de **sistem** al culturii populare, părțile ei nu funcționează separat, ci se intercondiționează reciproc. Poezia colindelor, de exemplu, se practică de către un grup de tineri (ceata de colindători), formă de organizare socială arhaică, în cadrul unui obicei (colindatul) cu dată fixă (de Crăciun și/sau de Anul Nou), cunoscut și acceptat de către toți membrii grupului, având forme standardizate, normate (obligativitatea primirii și dăruirii de către gazde a colindătorilor) și elemente de recuzită specifice, ținând explicit de cultura materială sau material-obiectuală (vestimentație, obiecte rituale etc.). Poezia (textul poetic) este însoțită de melodie și dublată, pe alocuri, de gesturi rituale (copiii scormonesc cu bețele lor în jarul din vatră). Numai privite în ansamblul lor, ca totalitate, faptele de folclor își dezvăluie semnificația lor profundă, către cunoașterea căreia tinde

**Folclor:
interpretant
al
contextului
cultural**

cercetarea. O lumină în plus întru înțelegerea acestor raporturi aduce perspectiva sociologică.

Pe de altă parte, dar necontrazicând punctul de vedere sociologic, se impune perspectiva contextualistă care subliniază dubla dependență a folclorului (textului folcloric) de context. Odată, de contextul larg cultural, cultura populară în ansamblu fiind generatoarea formelor de artă (verbală, muzicală, gestuală), apoi de contextul performativ sau situațional (al zicerii), în care formele de artă menționate se actualizează, se reproduc, într-un număr nesfârșit de variante concrete ale unor modele tradiționale. Din studierea acestor raporturi rezultă că, pe de o parte, folclorul (textul folcloric) este interpretantul contextului cultural sau genetic, ale cărui date le reține, le memorează și le aduce sub forma unor „fosile vii” (Mircea Eliade) până în vremurile moderne, în timp ce contextul situațional sau performativ este el interpretantul textului, pe care îl selectează și îl modelează în funcție de datele concrete (timp, loc, grup) ale zicerii.

Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse

1.1 Consultați dicționarele indicate în enunțul testului.

1.2. Celelalte tipuri de cultură care trebuie trecute în tabel sunt: cultura populară, cultura oficială și cultura scrisă. Dacă nu ați răspuns corect, recitiți Unitatea de învățare 1. Găsiți caracteristicile acestor tipuri de culturi în textul din dreapta sintagmelor **cultura populară**, **cultura scrisă** și **cultura oficială**, la pag.10.

1.7 Lecturi complementare pentru Unitatea de învățare 1: Folclorul – parte integrantă a culturii populare:

Tancred Bănățeanu, *Prolegomene la o teorie a esteticii artei populare*, Editura Minerva, București, 1985, Cap. I Domeniu-delimitări-raporturi: 8-35.

Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, Editura Didactică și Pedagogică

Pt. **1.1**, vezi Tancred Bănățeanu, *op. cit.*, p. 8-16; Nicolae Constantinescu – Alexandru Dobre, *Etnografie și folclor românesc. Note de curs – partea I*, Editura Fundației România de Măine, București, 2001, p. 41-45;

1.2, Tancred Bănățeanu, *op. cit.*, p. 16-17; Nicolae Constantinescu – Alexandru Dobre, *op. cit.*, p. 45-46;

1.3, Idem, p. 46-48;

1.4, Tancred Bănățeanu, *op. cit.*, p. 20-26; Nicolae Constantinescu – Alexandru Dobre, *op. cit.*, p. 46-54;

1.5, Nicolae Constantinescu – Alexandru Dobre, *op. cit.*, p. 60-72; Pavel Ruxăndoiu, *op. cit.*, p. 45-50, 79-81

Unitatea de învățare nr.2.

Coordonatele mentalului popular. Reprezentări mitologice românești. Dimensiunea creștină a culturii populare românești.

Cuprins

Obiective educaționale	17
2.1 Coordonatele mentalului popular: gândirea mitică, viziunea magică, logica simbolică	17
2.2 Mit, rit, text folcloric	21
2.3 Reprezentări mitologice românești. Antropomorfizarea timpului și a spațiului	22
2.4 Dimensiunea creștină a culturii populare românești	25
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse.....	27
2.5 Lecturi complementare pentru Unitatea de învățare 2	27

Obiective educaționale

La sfârșitul parcurgerii unității de învățare, cursanții trebuie să obțină capacitatea de a:

- Interpreta principalele coordonate ale mentalului popular, gândirea mitică, viziunea magică, logica simbolică.
- explica raportul dintre mit, rit și text folcloric.
- exemplifica, în două paragrafe, antropomorfizarea timpului și a spațiului în reprezentările mitice din cultura populară românească.
- identifica o reprezentare mitică întâlnită în folclor.
- enumera cel puțin cinci reprezentări mitice frecvente în folclorul românesc
- explica în două fraze ce se înțelege prin „dimensiunea creștină a culturii populare românești”.

2.1 Coordonatele mentalului popular: gândirea mitică, viziunea magică, logica simbolică.

Prin mental popular înțelegem modul specific în care omul din mediul folcloric concepe realitatea. Mentalul popular nu este echivalent cu psihologia colectivă sau cu „sufletul poporului”, ci trebuie înțeles ca un sistem de idei, imagini, valori și atitudini pe care membrii comunității tradiționale le au în comun și care le determină cultura. Totuși, cercetătorii populațiilor „semicivilizate” (grupuri izolate care duc o viață tribală, apropiată de cea primitivă: aborigenii din Australia, locuitorii unor insule din Pacific, băștinașii din jungla amazoniană ș.a.) au fost contrariați de dimensiunea „sensibilă” a gândirii acestora, cu totul diferită de gândirea rațională cu care erau obișnuiți europenii.

Moștenitorii prestigioasei filosofii grecești, ce asociază procesele mentale cu logica matematică, s-au confruntat cu o lume *ce gândea în*

Gândirea mitică

basme și vorbea în poezii și s-au văzut nevoiți să conceptualizeze acest tip de gândire și s-o raporteze la propria cultură, așezând-o pe o treaptă ierarhică inferioară, datorită faptului că „semicivilizații” amestecau în reprezentările lor mentale imagini și afecte care obturau claritatea ideilor.

Numită gândire „prelogică”, „sălbatică”, „arhaică”, „primitivă”, „populară”, „țăărănească”, „tradițională” sau „folclorică”, *gândirea mitică își propune să descopere și să reitereze originea și semnificația fenomenelor primordiale. Dar această surprindere a obârșiei lucrurilor se face de fiecare dată apelându-se la imaginație. Declanșată intuitiv, cunoașterea arhaică se validează prin joncțiunea dintre intelect și afect* [Crețu 1980:36].

Ca și gândirea modernă (rațională), gândirea mitică este o cale spre cunoașterea adevărului. Cu toate că tradiția cărturărească a preluat de la Platon înțelegerea mitului ca neadevăr (antinomia *mythos . logos* apare în dialogul *Protagoras*), pentru omul comunității tradiționale mitul era perceput ca având o valoare de adevăr incontestabil. Mitul era o narațiune sacră despre începuturi, o revelație a realității primordiale într-o formă cu valențe estetice, deoarece *cunoașterea mitică recurge, ca și poezia, la imagini* [Angelescu 1999:19-20]. Aparent, conținutul miturilor anulează funcția de cunoaștere a gândirii mitice, pentru că *studiul miturilor ne duce la constatări contradictorii. Într-un mit se poate întâmpla orice; se pare că succesiunea evenimentelor nu ar fi subordonată nici unei reguli de logică sau de continuitate* [Lévi-Strauss (1957,1973) 1978:248].

De exemplu, în mitologia maya, eroii victorioși asupra regatului morții au, în același timp, un tată și doi tați. Într-un anumit punct al narațiunii mitice, se spune că tatăl lor este Unu Hunahpu și unchiul lor – Șapte Hunahpu. Mai târziu, Șapte Hunahpu este numit și el „tată”, alternanța dintre „tată” și „tați” apărând chiar în același paragraf. Comentatorii explică această „lipsă de logică” a povestirii mitice prin faptul că cei doi frați „și-au împărtășit gândurile” și i-au zămislit pe eroi împreună, pentru că formau, de fapt, aceeași ființă. După nume, Unu Hunahpu și Șapte Hunahpu sunt reprezentări umane ale timpului, *Hunahpu* desemnând o perioadă de treisprezece zile din calendarul maya, favorabilă prevestirii viitorului. Astfel, cei doi frați (zilele) sunt unul singur (perioada consacrată, timpul divinației), putând da naștere împreună unor eroi. Nu întâmplător, mama eroilor este și ea o zeiță cu rol important în stabilirea calendarului maya: Luna-Sânge. Astfel, o narațiune aparent illogică revelează un adevăr despre esența timpului, așa cum a fost ea înțeleasă de o străveche civilizație central-americană. Toate mitologiile conțin astfel de revelații substanțiale, încifrate în povestiri bogate în imagini hiperbolizate ale universului familiar comunităților tradiționale. La vechii greci, zeul morții, Thanatos, este zămislit de Nyx, zeița beznei, ca să-l pedepsească pe Cronos, cel mai mic fiu al Cerului (Uranos) și al Pământului (Geea), pentru că și-a detronat tatăl. De ce ar constitui moartea o pedeapsă pentru o ființă nemuritoare ca titanul Cronos? Aparent illogică, narațiunea mitică transmite un mesaj despre interdependența dintre timp (Cronos) și moarte (Thanatos), moartea neputând exista în afara timpului.

Mitologia timpului

Și în cultura populară românească întâlnim reminiscentele unei mitologii a timpului, concretizate cel mai grăitor în personificarea momentului dimineții, numit popular „zori”. În folclorul ritual funerar, Zorile sunt înfățișate ca niște femei frumoase și îndrăgite („surori”, „zâne”, „mândre”), care sunt rugate să-și grăbească venirea pentru a-l întoarce în viață pe omul decedat sau dimpotrivă, să-și întârzie apariția pentru ca mortul să aibă timp să-și pregătească lunga și dificila călătorie către „lumea cealaltă”. În ambele variante ale narațiunii mitice versificate, refuzul Zorilor de a asculta rugămințile oamenilor comunică, în formă poetică, un adevăr dureros: timpul și moartea sunt ireversibile. Există și o reprezentare mitică masculină a dimineții (Zorilă sau De-către-Ziuă), conservată în unele basme românești [Pamfile (1916, 1924) 2000:174]. Spre deosebire de Zorile din cântecele rituale funerare, Zorilă este prins de eroul de basm și legat de un copac, fiind astfel silit să-și amâne venirea până când personajul își înfăptuiește isprăvile eroice. Oprirea în loc a timpului, un ideal al omenirii, este deci posibilă doar în universul fabulos al basmului. O credință din Oltenia spune că cel ce merge foarte repede ar putea ajunge din urmă miezul nopții (Miazănoapte fiind frate cu Zorilă), fiind astfel „în pas” cu timpul [Pamfile (1916, 1924) 2000:174].

Prin urmare, narațiunile mitice trebuie interpretate ținând cont de o *antinomie fundamentală* care face parte din natura mitului [Lévi-Strauss (1957,1973) 1978:248]. Așa cum spunea Mircea Eliade, *mitul revelează, mai adânc decât ar fi posibil chiar experienței raționaliste să dezvăluie, structura însăși a divinității, care se situează deasupra atributelor ei și reunește toate contrariile* [Eliade (1964) 1992:383]. Una dintre propozițiile fundamentale ale logicii enunță imposibilitatea coexistenței contrariilor. Contrazicând această propoziție, conținutul mitului îi atrage atenția receptorului că trebuie „citat” într-un registru diferit, acela al *logicii simbolice*.

Logica simbolică

Parcursul liniar al narațiunilor mitice etalează o succesiune adesea absurdă de întâmplări, al căror sens rămâne obscur. În schimb, interpretarea în adâncime (descompunerea acțiunilor în secvențe ce se relaționează simbolic cu secvențe din alte mituri) limpezește surprinzător mecanismul gândirii mitice. *Logica simbolică*, aflată la baza acestui mecanism, funcționează prin asocieri progresive de elemente din categorii diferite, dar apropiate de o anumită trăsătură. De exemplu, însămânțarea pământului este asociată cu reproducerea oamenilor și pământul este reprezentat ca o femeie care dă naștere pruncilor. În mod analog, femeia apare ca un ogor care rodește. Totodată, pământul îi primește în „pântecul” lui pe cei morți. Se ajunge la un lanț simbolic recurent în mitologiile comunităților agrare:

MOARTE – PĂMÂNT – FERTILITATE – FEMEIE – NAȘTERE. Poziția simetrică a morții și a nașterii în seria de mai sus conduce, într-un mod propriu, la ideea nemuririi: așa cum ceea ce este îngropat în pământ rodește și ceea ce moare va renaște. Logica simbolică nu demonstrează, ci arată, făcând apel la intuiție, identitatea contrariilor. *Modul de gândire tradițional este concretizat într-un set de credințe și reprezentări care descoperă ordinea din natură și instituie ordinea în societate, punând în valoare calitățile care pot fi grupate în perechi de*

opoziții și omologările care se pot stabili între diferitele structuri binare (...)[Constantinescu, Dobre 2001:73].

Viziunea magică

Alături de *gândirea mitică* și de *logica simbolică*, *viziunea magică* este cea de-a treia sintagmă cu valoare explicativă pentru înțelegerea mentalului popular. Aceasta se definește ca receptivitate a omului din mediul folcloric la prezența sacrului și ca sensibilitate la interacțiunile dintre uman și sacru. Orizontul magic al comunităților tradiționale este impregnat de sacru, manifestat adesea ca *mana*, o noțiune ce poate fi echivalată cu forța vitală de esență divină ce asigură existența și perpetuarea tuturor viețuitoarelor. Omul interacționează, voluntar sau involuntar, cu forțele pozitive și negative ale nivelului sacru, recunoscându-le prezența după diverse semne: fenomene meteorologice neobișnuite, manifestări atipice ale animalelor din jurul casei, vise, accidente casnice. Din faptul că *viziunea magică* face parte din mentalul popular nu trebuie să înțelegem că oamenii din mediul folcloric trăiesc asemenea strămoșilor lor primitivi, într-o lume dominată exclusiv de superstiție și că singurele lor raporturi cu sacru se subordonează credinței în magie. (...) *Gândirea omului colectivității tradiționale nu funcționează mecanic, încremenită în tipare imuabile (...). Din contră, alcătuită pe unități binare, exprimate practic în mituri și simboluri polare (sacru-profan, celest-teluric, bine-rău etc.), ea va căuta de fiecare dată să armonizeze rațional antitezele observate în cosmos și în viața lumii (...)[Crețu 1980:11].* Gh. Pavelescu este de părere că *Mentalitatea satului trebuie înțeleasă ca un complex de factori între care alături de elemente religioase, mitice, empirice, se află și cele magice într-o proporție variabilă (...). Această mentalitate este însă ireductibilă la oricare din factorii componenți, fără a se aduce prin aceasta prejudicii importante cunoașterii sale* [Pavelescu 1998:6].



Test de autoevaluare 2.1

Adevărat sau fals? Notați în dreptul fiecărei propoziții de mai jos valoarea ei de adevăr: A (adevărat) sau F (fals). Comparați răspunsurile voastre cu răspunsurile corecte, aflate la sfârșitul unității de învățare 2

1. Gândirea mitică este illogică.
2. Antinomia face parte din natura mitului.
3. Logica simbolică stă la baza gândirii mitice.
4. Cunoașterea mitică realizează joncțiunea dintre intelect și afect.
5. Viziunea magică nu mai este o coordonată actuală a mentalului popular.

2.2 Mit, rit, text folcloric

Mit

După cum ați citit, *mitul* este o istorie sacră despre începuturile unei comunități: relatează fondarea unei așezări, apărarea ei de dușmani, faptele divine ale zeilor și faptele eroice ale strămoșilor. Toate întâmplările povestite de mit au în centru relația dintre om („strămoșul mitic”) și sacru (galeria zeităților locale). Mitul este considerat adevărat, deși se referă la un timp anterior începutului istoriei: „*înainte de facerea*

lumii” sau „la începutul lumii”, în orice caz „în vremea de demult” [Lévi-Strauss (1957, 1973) 1978:250].

Rit

Valoarea de adevăr a mitului pentru oamenii comunităților tradiționale este certificată de existența riturilor. *Riturile* pun în practică anumite secvențe ale scenariilor mitice: dacă strămoșul mitic a primit un anumit dar al zeilor după ce le-a oferit un animal sacrificat, urmașii lui vor sacrifica un animal din aceeași specie la aceeași dată și cu aceleași gesturi originare, păstrate de memoria colectivă. De exemplu, în cultura populară românească, în riturile de construcție atestate de cercetările etnologice, s-a conservat mitul balcanic al sacrificiului uman pentru ridicarea unei construcții. Dacă la început meșterii zidari ucideau un om și-l îngropau la temelia construcției pe care o înălțau, în timp, substanța sacrificiului s-a diminuat și s-a ajuns la un sacrificiu simbolic, practicat și în zilele noastre: în fundația unei construcții noi sunt depuse obiecte cu valoare simbolică (bani, metale prețioase, icoană, cruce), menite să-i asigure durabilitatea. *Mitul, de orice natură ar fi, este întotdeauna un precedent și un exemplu, nu numai în raport cu acțiunile („sacre” sau „profane”) ale omului, ci și în raport cu propria lui condiție; mai mult: un precedent pentru modurile realului în general. „Noi trebuie să facem ceea ce zeii au făcut la început” [Eliade (1964) 1992:381].* Forța mitului este dată, așadar, de încărcătura lui religioasă. Prin rituri, oamenii nu repetă pur și simplu miturile, ci le readuc în prezent: evenimentele presupuse a se fi desfășurat în trecut *formează și o structură permanentă* [Lévi-Strauss (1957, 1973) 1978:250], reactualizată de fiecare performare a unui rit.

Cu toate că, la origine, riturile folclorice aveau funcția de a readuce pe pământ timpul consacrat comunicării cu divinitatea, oferindu-le oamenilor prilejul de a-și imita strămoșii și de a-i imita pe zei, odată cu apariția bisericii, sensul religios al riturilor a fost încorporat instituției ecleziastice și practicile rituale anterioare s-au păstrat doar în virtutea moștenirii bătrânești. Întrebați de ce respectă anumite obiceiuri, cei mai mulți oameni ai satului răspund că : „Așa se face.”, „Așa este bine.” sau „Așa am apucat”. Conținutul mitic al unui anumit ritual se poate reconstitui doar fragmentar, apelând la mai mulți reprezentanți ai tradiției colective: *Așa cum nimeni nu știe la perfecție hotarul satului, deși foarte mulți sunt cei care îl cunosc în liniile sale generale, tot astfel nimeni nu poate construi un text mitic care să cuprindă tot ce poate da comunitatea în domeniul respectiv, chiar dacă există numeroși povestitori bine informați, talentați și prodigioși. Cel mai adesea însă, informațiile sunt fragmentare și lacunare. Ele se află la „vorbitori” distincți, care cată să fie identificați și cărora trebuie să li se rețină opiniile (...)[Hedeșan 2000:14].*

Mitologie și text folcloric

Calea cea mai importantă de reconstituire a unei mitologii păstrate în oralitate, cum este cea care configurează mentalul popular românesc, rămâne însă investigarea textelor folclorice. *Culturile de tip folcloric încorporează miturile în „producții folclorice” (legende, basme, povestiri), în credințe și tradiții, în metafore și imagini poetice. Din aceste texte concrete, culese, înregistrate și studiate abia în ultimii 150-200 de ani, se poate reconstitui o „mitologie populară românească”(cf.*

Coman, 1986, 1988) (...) [Constantinescu, Dobre 2001:77]. Textele folclorice păstrează însă numai sensul miturilor, nu și forța lor de a modifica realitatea. Aceasta se conservă doar în cadrul ritualurilor. De aceea, un text folcloric ritual, cum ar fi urarea cu sorcova, desprins din contextul lui de interpretare, nu va mai îndeplini nici măcar potențial o funcție magic-augurală, de asigurare a sănătății și vitalității destinatarului urării, ci va fi o simplă formulă versificată, cu oarecare valoare estetică rezultată din suita de comparații (*Tare ca piatra/ lute ca săgeata* etc.). Integrate însă în faptul de cultură care le justifică existența, textele folclorice reprezintă documente de mental popular, exprimând poetic gândirea mitică a comunităților tradiționale.



Test de autoevaluare 2.2.

Comentați într-o singură frază, folosind spațiul liber de mai jos, relația dintre mit, ritual și text folcloric.

Citiți o variantă corectă de rezolvare la sfârșitul unității de învățare.

2.3 Reprezentări mitologice românești. Antropomorfizarea timpului și a spațiului

1) *Reprezentarea timpului în mentalul popular*

În mentalul popular, timpul este perceput calitativ și inegal, fiind compus din *ceasuri bune* și *ceasuri rele*. Pentru omul comunității tradiționale, anumite momente sunt mai favorabile decât altele, constituind adevărate „porți” de comunicare ale nivelului profan (uman) cu nivelul sacru (divin).

Modelul ciclic al timpului

Putem vorbi despre un model ciclic al timpului în mentalul popular: anul (ca și ziua) se sfârșește în punctul unde începe un alt an, „moartea” anului vechi fiind necesară pentru „nașterea” celui nou. Reîntorcându-se mereu la origini, exponentul mentalității folclorice își înscrie existența în ritmul circular al naturii, unde extincția nu este decât un preludiu al regenerării.

Timpul sacru, adică perioada când, conform credințelor populare, se instituie de fapt comunicarea dintre om și divinitate, este concentrat la maximum în sărbătoare. *Timpul profan* este durata care se desfășoară fără conștientizarea prezenței sacrului, fiind lipsit de dimensiunea calitativă a timpului sacru. Trebuie să remarcăm că există momente de sacralitate și în afara sărbătorilor, așa cum întâlnim „însule” de timp profan și în desfășurarea ceremonialurilor tradiționale. Timpul sacru și timpul profan pot coexista fără să se excludă reciproc: de exemplu, Joia Mare (ultima zi de joi din postul Paștelui) este, prin datină, încărcată de sacralitate, fiind o „zi mare” de pomenire a morților; aceeași zi poate fi însă tratată ca o durată obișnuită de către un membru neintegrat în

Timp sărbătoresc

cultura grupului (un copil mic sau un „înstrăinat” care a uitat, parțial sau total, obiceiurile).

Timpul sărbătoresc se întoarce spre timpul originar (mitic), recuperându-l, dar și îmbogățindu-l cu toate acumulările culturale ale comunității de pe axa *timpului cotidian* (integrat în timpul istoric). De aceea, unii etnologi consideră că reprezentarea timpului sărbătoresc în mentalitatea folclorică românească nu este circulară, ci spiralată, marcând aspirația spre mai bine a comunității, manifestată la fiecare nouă celebrare calendaristică și demonstrând forța componentei creștine a culturii populare: *Experiența timpului trebuie să constituie o spirală ascendentă, pe care urcă generațiile care nu întrerup niciodată legăturile dintre ele, cei vii și cei adormiți așteptând, împreună, „învierea de obște” și urmând, cu fiecare An Nou, o treaptă superioară care îi apropie de idealul mântuirii* [Ispas 2003:131]. Totuși, spirala ca simbol al regenerării este mai veche decât creștinismul, fiind atestată încă de la începutul mileniului VII î.Hr. [Gimbutas 1989:80-81]. O formă simplificată a spiralei se regăsește în simbolul scării, ca *punte între cer și pământ* [Eliade apud Evseev 1998:420] și reprezentări „animate” ale spiralei („șarpele meandrat pe verticală sau în zigzag” sau „șarpele ondulat”) au fost descoperite de arheologi pe ceramica europeană neolitică (6500 – 5300 î.Hr.) [Gimbutas 1989:80]. Prin urmare, spirala ascensională a timpului sărbătoresc (ce se întoarce la origini, înălțându-se totodată, cu fiecare celebrare, tot mai aproape de sacru) ține de un simbolism anterior creștinismului, dar este întărită de imaginea creștină a „scării” pe care drept credincioșii o urcă toată viața, spre mântuire.

Spațiu sacru

2. Reprezentarea spațiului în mentalul popular

Gândirea mitică percepe în mod similar timpul și spațiul. Ca și timpul, spațiul *nu este omogen (...). Există (...) un spațiu sacru, prin urmare, „puternic”, semnificativ, și există alte spații, neconsacrate, prin urmare, lipsite de structură, de consistență, într-un cuvânt, amorf* [Eliade (1957, 1965)1992:21]. Conform logicii simbolice, reprezentările spațiale ale centrului și ale locurilor de trecere dintr-un spațiu familiar într-unul mai puțin cunoscut sau străin au calitatea de a înmagazina substanță sacră, pozitivă sau negativă. Astfel, vatra (centrul casei), casa (centrul gospodăriei), biserica (aflată adesea în centrul satului), fereastra și ușa (trecerea din casă către afară), poarta (trecerea din curte către sat), drumul, podul ș.a. sunt elemente consacrate în topografia mentală a omului folcloric. Familiile din satele românești păstrează o icoană deasupra vetrei („icoana de vatră”). Datorită fumului, aceste icoane se deteriorează repede, dar nu sunt mutate din loc, dovedind că țărânul percepe sacralitatea mitică a centrului casei în deplină armonie cu sacralitatea creștină. Simbolurile spațiale ale centrului sunt încărcate de substanță sacră benefică și pot fi imaginate schematic ca niște cercuri concentrice din ce în ce mai largi: vatră – casă – ogradă – sat - moșie. În schimb, spațiile de trecere (fereastra, ușa, pragul, poarta, puntea, etc.) sunt ambivalente, și prin aceasta periculoase, iar zona aflată dincolo de hotarul satului este percepută ca un receptacol al sacrului malefic.

În virtutea logicii simbolice, mentalul popular găsește corespondențe între elemente spațiale diverse: pădurea are „streășină” ca o casă, casa are „talpă” ca omul, iar omul, la rândul lui, poate fi „stâlpul” casei.

Ca și timpul, spațiul poate fi sărbătoresc și cotidian, sacru și profan. Proporția dintre sacru și profan este în favoarea celui dintâi în spațiul sărbătoresc, în vreme ce spațiul cotidian este mult mai profan, fiind însă marcat calitativ de prezența sacrului.

3. Antropomorfizarea timpului și a spațiului.

Atât timpul, cât și spațiul sunt „umanizate” de exponenții gândirii mitice. Reprezentările antropomorfe (cu formă umană) ale diverselor unități temporale abundă în cultura populară românească: Zorile, Marțolea (marțea este considerată o zi nefastă a săptămânii), Joimărica (Joia Mare), bătrânul Crăciun, Rusaliile. Reprezentările mitice ale spațiului sunt mai hibride, aflate între antropomorf și zoomorf: Fata Pădurii, Vâlva Băii (zâna minei), Ielele (tot ființe ale pădurii, echivalate uneori cu Rusaliile), Știma apelor sau a comorilor, ș.a.

4. Alte reprezentări mitice

Atât cât se poate recompune din faptele de cultură populară, recunoaștem în centrul mitologiei românești elementele naturii universale și pe cele specifice teritoriului de formare al poporului nostru: soarele, luna și stelele, pământul arabil și pădurea cu arborii ei (brad, alun, salcie), animalele domestice (în special calul, oaia și boul) și sălbatice (lupul, ursul, cerbul), păsările (găina, cocoșul, cerbul, cucul) și plantele (iarba fiarelor, mătrăguna). Se presupune că această mitologie a naturii este stratul cel mai vechi, de proveniență traco-dacică, parțial chiar anterioară, pentru că regăsim în el universalii ale gândirii mitice. În același timp, este posibil ca poporul român să fi preluat anumite elemente din mitologia grecească și cea a Orientului apropiat, pe filieră latină. Moștenirea latină apare cu evidență în practicile ritual-ceremoniale precum colindatul sau în elementele de cult al strămoșilor din obiceiurile populare românești. Nu în ultimul rând, mitologia românească este bogată în elemente creștine, care au fost adaptate gândirii mitice a comunităților tradiționale, armonizându-se formal cu reprezentările precreștine. Zmeul și Maica Domnului își împart „teritoriul” descântecelor, Crăciun se creștinează după nașterea lui Iisus, Blajinii sărbătoresc Paștele, zilele săptămânii primesc nume de sfinte (Sfânta Vineri, Sfânta Duminică etc.).



Test de autoevaluare 2.3.

Recitiți secvența 2.3 din Unitatea de învățare 2, apoi citiți cu atenție următoarea relatare [Pamfile (1916, 1924) 2000:191] și subliniați cu culori diferite sau cu tipuri de linii diferite cuvintele (sintagmele) care asociază *ielele* cu

- o mitologie a timpului;
- o mitologie a spațiului;
- o mitologie creștină.

Un mare neajuns crede poporul că are de la un fel de spirite femeiești ce poartă diferite numiri, cari toate la un loc se cuprind în acel de Iele, și uneori în cel de Zâne sau Rusalii (...). Unele credinți spun că ar fi niște babe urâte; altele că ar fi niște fecioare frumoase; unele că umblă într-anumite zile de Rusalii; altele că umblă și alteori; în sfârșit, unele credinți ne spun că Ielele umblă prin anumite locuri numai, iar altele, că umblă pretutindeni.

După unele credințe, se spune că lelele sunt fiicele lui Rusalim-Împărat și că urăsc pe creștini, pentru că aceștia, ca supuși ai tatălui lor, au trecut la creștinism.

O indicație de rezolvare se află la sfârșitul unității de învățare.

2.4 Dimensiunea creștină a culturii populare românești

Mitologie și religie

Afinitatea dintre mitologiile precreștine și religia creștină se explică prin continuitatea dintre ele: atât mitologia, cât și religia sunt forme de participare a umanului la ideea de sacru, funcționând prin respectarea ritualurilor. Spre deosebire de mitologie, care poate fi privită ca o formă embrionară de religie, religia ca atare (în speță, religia creștină) este mai conceptualizată în cadrul logicii raționale și mai puternic instituționalizată prin mecanismul ecleziastic (așezăminte bisericești, ierarhie preoțească, texte canonice scrise). Prin „politica” ei, religia creștină absoarbe substanța religioasă a mitologiei, dar se contaminează iremediabil de emanațiile „eretice” ale acesteia. Ne oprim la unul din multe exemple ce demonstrează „simbioza” dintre mitologie și religia creștină: la Înălțarea Domnului (40 de zile după Paște), preotul catolic ieșea din sat în fruntea unei procesiuni și se îndrepta către semănături, unde făcea patru popasuri, citind din cele patru Evanghelii, apoi citind o „binecuvântare a timpurilor” și stropind cu agheasmă oamenii și vitele. După părerea lui Gh. F. Căușanu [(1914) 2001:33], această sărbătoare catolică religioasă preia, cu mici modificări, *Ambarvalia* romană, celebrată pentru creșterea și coacerea cerealelor, arătând cum creștinismul s-a așezat peste practicile superstițioase ca un *lustru peste culoarea firească a lemnului*.

Creștinism cosmic

Pornind de la interpretarea *Mioriței*, Mircea Eliade deducea că, în sud-estul european, contopirea dintre creștinism și mitologie a condus la o creație religioasă proprie, numită *creștinism cosmic*. Acesta pe de o parte, (...), *proiectează misterul cristologic asupra naturii întregi, iar pe de altă parte, neglijează elementele istorice ale creștinismului, insistând, dimpotrivă, asupra dimensiunii liturgice a existenței omului în lume* [Eliade (1970)1980:246]. Sincretismul precreștin-creștin este o caracteristică a culturii populare românești: *personaje ale mitologiei antice au fost investite cu virtuți creștine* (Venus, Venera a devenit Sf. Vineri; Mircea Eliade credea că și Diana s-ar fi păstrat în numele unei sărbători populare – Sânzienele: „Sancta Diana”), *după cum sfinți creștini au intrat în legende și credințe populare* (Sf. Petru a devenit patronul lupilor, Sf. Andrei marchează începutul sezonului rece, e „cap de iarnă” și a dat numele popular al lunii Decembrie, „Undrea”, „Îndrea”). *Colindele zise laice, de origine romană, au asimilat ca refren caracteristic o invocație creștină, Halleluja, Domine, devenită în folclor refrenul „Leruia, Doamne”. Viețile sfinților au fost preluate din paginile cărților de colportaj și transferate în circulația orală a legendelor hagiografice* [Constantinescu, Dobre 2001:82].

În același timp, studiind credințele și textele folclorice, ne dăm seama că mentalul popular și-a făurit propriul creștinism, după tipar mitologic,

înzestrând reprezentările creștine cu atribute necanonice, deduse din asocieri proprii logicii simbolice. Substanța religioasă a culturii populare românești s-a transferat fără tensiuni către religia creștină și aceasta, la rândul ei, a tolerat cu înțelepciune „contaminarea mitică”.



Test de autoevaluare 2.4.

Recitiți cu atenție secvența 2.4. din unitatea de învățare 2 și explicați, în două fraze, ce se înțelege prin „dimensiunea creștină a culturii populare românești”. Folosiți spațiul alb de mai jos. Găsiți indicații de rezolvare a temei la sfârșitul unității de învățare 2.

Răspunsuri la testele de autoevaluare propuse :

2.1

1F, 2A, 3A, 4A, 5F.

Dacă nu ați răspuns corect, recitiți cu atenție secvența 2.1

2.2

Mitul este istoria sacră a comunităților tradiționale, care este readusă în prezent prin intermediul ritualului și al cărei sens se păstrează, în formă poetică, în textele folclorice.

Dacă nu ați înțeles clar relația dintre mit, ritual și text folcloric, recitiți secvența 2.2.

2.3.

ielele asociate cu o mitologie a timpului: *Un mare neajuns crede poporul că are de la un fel de spirite femeiești ce poartă diferite numiri, cari toate la un loc se cuprind în acel de lele, și uneori în cel de Zâne sau Rusalii (...). Unele credinți spun că ar fi niște babe urâte; altele că ar fi niște fecioare frumoase; unele că umblă într-anumite zile de Rusalii; altele că umblă și alteori; în sfârșit, unele credinți ne spun că lelele umblă prin anumite locuri numai, iar altele, că umblă pretutindeni. După unele credinți, se spune că lelele sunt fiicele lui Rusalim-Împărat și că urăsc pe creștini, pentru că aceștia, ca supuși ai tatălui lor, au trecut la creștinism.*

Găsiți explicații pentru aceste sublinieri în secvența 2.3.

2.4.

Trebuie să vă referiți la raportul dintre mitologie și religie și la *creștinismul cosmic* al comunităților tradiționale românești.

Ca să răspundeți corect, recitiți secvența 2.4.

2.5.Lecturi complementare pentru Unitatea de învățare 2: Coordonatele mentalului popular.

Mircea Eliade (1957 *Das Heilige und das Profane*, 1965 *Le Sacré et le Profane*), *Sacrul și profanul*, traducere din limba franceză de Rodica Chira, Ed. Humanitas, 1992:11-107.

Pt. 2.1. Eliade, *op. cit.*:195-198 Cl. Levi-Strauss 1978 (1957, 1973, *Anthropologie structurale*), *Antropologia structurală*, prefață de Ion Aluaș, traducere din lb. franceză de I. Pecher, Ed. Politică, București:246-251.

2.2. Mihai Pop – Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978: 138-139.

2.3. Eliade *op. cit.*: 11-207

2.4. Ovidiu Papadima (1938) 1995, *O viziune românească a lumii. Studiu de folclor*, Ed. a II-a, revizuită, cu o postfață de I. Oprea, Ed. Saeculum I.O., București, p.170-178.

Unitatea de învățare nr. 3

Conceptul de folclor și evoluția lui

Cuprins

Obiective educaționale.....	28
3.1 Folclorul – între definiții și realități; dinamismul folclorului; de la „lucruri” la „proces” .	28
3.2 Caractere specifice ale literaturii populare și consecințe asupra textului folcloric:	32
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse	39
3.3 Lecturi complementare pentru Unitatea de învățare 3	40

Obiective educaționale

La sfârșitul parcurgerii unității de învățare, cursanții trebuie să obțină capacitatea de a:

- distinge între „folclor”¹⁾ = «obiect de studiu» și „folclor”²⁾ = «disciplină științifică al cărei obiect este „folclor”¹⁾» = „folcloristică”
- explica în ce constă dinamica folclorului, ținând cont de calitatea lui de fenomen viu, în continuă schimbare
- susține cu argumente calitatea folclorului de a fi „o formă particulară de creație” și de a sesiza diferențele dintre folclor și alte tipuri de artă și literatură
- identifica trăsăturile specifice ale folclorului (oralitate, anonimat, caracter colectiv, tradiționalitate, caracter formalizat, sincretism, existența prin variante, dependență contextuală)

3.1 Folclorul – între definiții și realități; dinamismul folclorului; de la „lucruri” la „proces”

În ansamblul culturii populare se disting, din punctul de vedere al modului de existență, două componente majore: *cultura materială* (forme de manifestare materială, material-obiectuală, tangibilă) și *cultura spirituală* (forme de manifestare non-obiectuală, imaterială sau non-materială, intangibilă). În mare, *folclorul* acoperă cea de-a doua secțiune, înglobând formele de artă verbală (literatura populară, folclorul literar), muzicală (muzica populară, folclorul muzical), corporal-ritmică (dansul popular, folclorul coregrafic), corporal-ritmic-gestuală (teatrul popular, folclorul teatral, care atrage în sfera sa și manifestări rituale sau ritual-ceremoniale).

Caracterizarea folclorului

Îi vor fi proprii folclorului, ca și culturii populare, oralitatea, existența prin variante, anonimatul, caracterul colectiv, sincretismul și caracterul formalizat. Pe linia de continuitate dintre cultura populară și cultura primitivă, în folclor vor domina funcțiunile utilitare, practice, de confirmare a așteptărilor grupului, de impunere a unor modele, prin care grupul dobândește stabilitate și își menține coeziunea. Din punct de vedere axiologic folclorul va valida experiențe colective, impunând norme comune grupului, relevând un anume conformism ce decurge

Istoricul termenului „folclor”

din caracterul său *puternic semiotizat*, din faptul că atât creatorii cât și consumatorii săi *nu reflectează și nu își pun întrebări în legătură cu cultura lor bine integrată*.

Intrat în atenția învățaților încă din sec. al XVIII-lea, folclorul s-a bucurat și se bucură în continuare de atenția acestora, dovadă neîntrerupta serie de încercări de a-i surprinde esența într-o definiție cât mai cuprinzătoare și mai exactă. Se cuvine menționat aici, în primul rând, cel care a „inventat” cuvântul, arheologul englez William J. Thoms care propunea, într-o scrisoare adresată revistei londoneze „The Atheneum” și publicată, în numărul din 22 august 1846, sub pseudo-nimul Ambrose Merton, înlocuirea mai vechilor termeni *popular antiquities* («antichități populare») sau *popular literature* («literatură populară») cu un „bun compus saxon – *folklore*”, *the lore of the people*, «înțelepciunea, știința poporului» (Thoms [1846] în Dundes 1965, 4-5). Punctul de vedere formulat de Thoms avea să domine gândirea folcloristică pentru o bună bucată de timp, impunând ideea vechimii, perisabilității, dispariției folclorului sub presiunea «civilizației moderne», de unde necesitatea desfășurării unei operații de «salvare» a rămășițelor, a «supraviețuirilor» ajunse până în timpurile noastre - amintiri ale unor „obiceiuri neglijate”, „legende palide”, „tradiții locale”, „balade fragmentare”.

Nu alta era poziția cărturarilor români care „descoperiseră” și ei folclorul și împrumutaseră chiar cuvântul englez, impus curând în terminologia de specialitate. B. P. Hasdeu îl folosește de câteva ori în „Introducere” la *Etymologicum Magnum Romaniae*, făcând chiar unele precizări care depășeau însemnările lui W. J. Thoms. El nota că prin folclor se înțelege *întregul trai prezinte și trecut al unui popor, viața lui materială și morală în treptata-i desfășurare, cu toate ale ei multe și mărunte*. Mai ales accentul pus pe aspectul „actual” („*trai prezinte și trecut*”) și pe transformările pe care folclorul le suferă în timp (*treptata-i desfășurare*) merită reținute.

Folclorul a continuat să fie, totuși, văzut ca un „arhaism”, ca o moștenire venită din timpuri imemorabile, ca un „depozit” de vechituri, util pentru reconstituirea trecutului îndepărtat și pentru certificarea unei identități puse sub semnul întrebării sau nerecunoscute.

Ovid Densusianu adaugă, în cunoscuta sa lecție introductivă la un curs de filologie romanică, publicată sub titlul *Folclorul - cum trebuie înțeles* (1909) un accent important: *Folclorul trebuie să ne arate cum se răsfrâng în sufletul poporului de jos diferitele manifestații ale vieții, cum simte și gândește el fie sub influența ideilor, credințelor, superstițiilor moștenite din trecut, fie sub aceea a impresiilor pe care i le deșteaptă împrejurările de fiecare zi* (subl. n. N. C.).

Aprecierea lui Ovid Densusianu care atrăgea atenția asupra *dimensiunii contemporane a folclorului* are o valoare teoretică programatică de netăgăduit: *... cineva nu trăiește numai din ce moștenește, ci și din ce se adaugă pe fiecare zi în sufletul lui, și că aceasta este mai ales partea ce merită să fie explorată* (Densusianu [1909] 1966, 43-44)

**Test de autoevaluare 3.1:**

Extrageți din cele două citate de mai sus (1. *Folclorul trebuie să ne arate... împrejurările de fiecare zi*; 2. *cineva nu trăiește ... explorată*), cuvintele care conțin ideea de 'tradiție' și pe cele care sugerează ideea de 'înnoire', 'nou', 'contemporan'. Folosiți spațiul de mai jos. Citiți răspunsul corect la finalul unității de învățare 3.

**Perspective
moderne
asupra
folclorului**

Întoarcerea privirii dinspre (exclusiv) trecut spre prezent reprezintă, neîndoielnic, un progres în efortul de înțelegere a folclorului și Densusianu constata cu satisfacție, după o bună bucată de timp, că nu fusese singur în acest demers. Contemporanul său Arnold Van Gennep pune accent pe calitatea folclorului de a fi o *realitate vie* (*réalité vivante*) cuprinzând fapte care se produc în prezentul imediat, sub ochii noștri (*faits naissants*): *Ceea ce interesează folclorul este faptul viu, direct. (...) este întrebuințarea acestor obiecte de către ființe actuale vii, obiceiurile făcute într-adevăr sub ochii noștri și cercetarea condițiilor complexe, îndeosebi psihice, ale acestor obiceiuri* (Van Gennep 1924, 27-28).

Deosebit de productive au fost cercetările de sociologie a culturii populare, observarea, la fața locului, în cadrul unei „unități sociale” date (sat, cătun, vecinătate), a modului de producere, de transmitere, de schimbare a unui cântec sau a unei povești, a unui obicei sau a unei practici magice, vorbindu-se insistent despre "biologia" faptelor de folclor. *Asemenea unui organism viu, fondul muzical al unei comunități, chiar aparent închisă, se modifică neîncetat, ca efect al unei evoluții lente, el crește sau scade, în plus, prin salturi.* (Brăiloiu IV 1979, 102).

Cercetătorul ajunge, în urma unei *investigații intensive și impersonale, ferindu-se de selecție și amestec*, la următoarea încheiere: *Dar vremurile se schimbau acum prea repede. Zi de zi, evenimentele îl apăsau pe legislator, constrângându-l să ritualizeze în grabă datine și obiceiuri noi care năpădeau, până și chefurile periodice ale tinerilor. În timp ce tradiția se străduia să țină pasul cu o evoluție vertiginoasă de acum înainte, prin ușile pe care ea însăși le deschisese, dușmanii de moarte îi asediau tabăra prea puțin întărită, adevăratele rituri se atrofiau unul câte unul. Vechii zei începeau să apună* (Idem, 255).

Problema definirii cât mai riguroase a faptelor de folclor este pusă în termeni asemănători de un lingvist (R. O. Jakobson) și un etnograf (P. G. Bogatârev), reprezentanți de seamă ai „școlii formale ruse”, care, combinând perspectiva funcționalistă, dominantă, la un moment dat, în antropologia culturală (Franz Boas, Bronislaw Malinowski, A. R. Radcliffe - Brown) cu teoria lingvistică a lui Ferdinand de Saussure, elaborează studiul *Folclorul ca formă specifică a creației*, 1929. Studiul urmărea „specificarea” folclorului, distingerea lui de alte tipuri de manifestări artistice și în primul rând de literatura cultă, „de autor”.

Distincției lingvistice saussure-iene între *langue* și *parole* i se găsesc corespondențe în planul creației poetice orale, respectiv culte, scrise.

Opera folclorică este extra-personală, ca și langue, și trăiește o viață pur potențială, nu este, în cele din urmă, decât un complex al cunoscutei norme și impulsuri, canavaua tradițiilor actuale pe care interpreții (cititorii) o însuflețesc cu aportul lor particular, cum fac creatorii de parole față de langue. În măsura în care aceste inovații individuale ale limbii (sau ale folclorului) răspund exigențelor comunității și anticipează evoluția regulată a lui langue (sau a folclorului) ele se vor socializa și vor deveni fapte de langue (sau elemente ale operei folclorice) (Jakobson-Bogatârev [1929] 1983, 464).

Față de această situație, opera literară cultă se așează ferm pe poziția lui *parole*, prin caracterul ei eminent individual, prin faptul că nu este „predeterminată” de cenzura tradiției, de ale cărei exigențe ține seama numai în parte.

Existența operei folclorice este, cum se vede, condiționată de acceptarea ei de către colectivitate, acceptare susținută de calitatea creației respective de a răspunde unei anumite funcții. *Într-un cuvânt, în folclor sunt confirmate numai acele forme care pentru colectivitatea respectivă sunt potrivite din punct de vedere funcțional (...) existența unei opere folclorice presupune existența unei colectivități care să și-o însușească și s-o sancționeze* (Idem).

Se subliniază, astfel, dependența creației folclorice de grupul creator de folclor, de nevoile și interesele imediate ale acestuia, mereu schimbătoare, ceea ce induce *dimensiunea dinamică a folclorului* ca parte a culturii populare. Dinamismul folclorului este pus în relație cu modificările, mai lente sau mai rapide, din viața grupurilor creatoare, purtătoare, păstrătoare și „consumatoare” de folclor. Se anticipează astfel, cu câteva decenii, punctul de vedere dinamic – contextualist potrivit căruia folclorul nu mai este considerat un *agregat de lucruri*, aflat într-o stare de imobilism, de stagnare, care ar fi dus, inevitabil, la dispariția lui în epoca modernă (așa cum se anticipase), ci ca un ansamblu coerent de fapte structurate într-un sistem care se autoreglează, aflat ca atare într-o perpetuă devenire. Sintetizând principalele opțiuni ale acestei direcții, Dan Ben-Amos insistă asupra necesității studierii fenomenelor așa cum se prezintă ele în realitatea folclorică vie, în cadrul lor actual de manifestare: *în contextul lor cultural folclorul nu este un agregat de lucruri, ci un proces – un proces comunicativ, ca să fim mai exacți* (Ben-Amos 1971, 10-11; cf. și Constantinescu 1984, 9-12).

3.2 Caractere specifice ale literaturii populare și consecințe asupra textului folcloric:

3.2.1 Oralitatea și mobilitatea textului folcloric; creația prin variante; relația dintre cod și discurs

Fără să se poată pune un semn de identitate între folclor și literatura populară, aceasta din urmă fiind doar o secvență constitutivă a celui dintâi, cercetarea a stăruit mai mult asupra formelor de artă a cuvântului, deși, cum vom vedea, acestea apar rareori izolate de componenta muzicală, gestuală, ritmică.

Oralitatea

Oralitatea, considerată a fi una dintre trăsăturile definitorii ale folclorului, se recomandă ca atare mai ales în ceea ce privește formele de artă a cuvântului, literatura populară (orală), unde opoziția scris-oral funcționează ca element diferențiator mult mai evident decât în cazul muzicii sau dansului, unde este mai puțin pertinentă. În cazul literaturii culte, „de autor”, transmiterea este mediată, intermediată, mijlocită de scris. Ea este creată, circulă și ajunge la destinatarul-cititor prin mijlocirea semnelor grafice, a literelor care fixează textul pe un suport material oarecare (hârtie, coajă de copac, mătase etc.), în timp ce, în formele tradiționale, textul de literatură populară este creat, transmis, receptat direct, parcurgând traseul de la gură la ureche, ceea ce impune, ca o condiție a transmiterii, co-prezența emițătorului și receptorului în timp și spațiu. Trebuie făcută aici precizarea că opoziția oral/scriș a intervenit relativ târziu, pe scara istoriei, majoritatea culturilor fiind, până la „inventarea” scrisului, orale. Este vorba, cum s-a precizat, de o *oralitate pură* sau *primară*, proprie societăților care nu cunoșteau de loc scrisul și în care totalitatea tradiției culturale era transmisă numai prin memorie, față de ceea ce Paul Zumthor a numit *oralitatea secundă*, cuprinzând *tradițiile orale dintr-o societate în care există și sisteme de scriere* (Cf. *Noul dicționar* 1996, 392-402).

Relația oral – scris se arată a fi mai complexă decât una de simplă opoziție tranșantă, ireconciliabilă. Atunci când scrisul a devenit un instrument la îndemâna celor mai mulți și a fost folosit chiar de înșii folclorici ca modalitate de transmitere a unor mesaje în condițiile în care distanța dintre parteneri făcea imposibilă comunicarea prin viu grai, intervenția scrisului nu a anulat oralitatea de principiu a textului folcloric. Interesant de menționat că transmițătorii acestor mesaje aveau *conștiința scrisului*, ca intermediar între transmițător și destinatar, în condiții speciale (cătănie, război etc.), când comunicarea directă nu era posibilă: „Iar pun stânga pe hârtie/Și cu dreapta-ncep a scrie,/Scrisoare trimisă ție - /Ca toată lumea să știe/Că de-o vreme îndelungată/Ai un draguț în armată” (*Folclor din Moldova*, vol. II, textul 241, p. 194). Compararea textelor scrise și trimise ca scrisori acasă de un soldat bucovinean cu producții folclorice autentice demonstrează esența populară, orală a celor dintâi: *Din cercetarea manuscrisului său am tras două învățăminte: odată, am văzut că versurile lui* (ale soldatului Tomuț – n. n. N. C.) *sunt aproape întocmai asemenea celor nescrise ale poporului; apoi ne-am putut da seama că puținele deosebiri se datoresc instrucției școlare și de aici tragem dovada că firea pe*

de-a-ntregul «orală» a poeziei populare este o însușire de căpetenie, nu întâmplătoare a ei (subl. n. N. C.) (Brăiloiu 1944, 33). De aceea nu se poate face nici o confuzie între poeziile-scrisori ale lui Eminescu sau Coșbuc (*Măicuță dragă, cartea mea/Găsească-mi-te-n pace...*) și „poeziile” soldatului Tomuț, mai ales din punctul de vedere al receptării: cele dintâi sunt destinate, esențial, lecturii, cititului, celelalte – audierii, fiindcă chiar citite, ele erau murmurate, silabisite, transpuse în mesaj oral, adresându-se mai mult urechii decât ochiului.

Admițând că, în cazul folclorului, al literaturii populare, orice performare înseamnă și creație, rezultă că definitorie pentru opera folclorică este *compunerea orală în performanță*, receptarea constituindu-se într-un act *unic și cu o dinamică ireversibilă*. Astfel, linia de demarcație dintre literatura orală și literatura scrisă capătă un contur mai clar tocmai în zona receptării, opunând *audierea ireversibilă* unei *lecturi reversibile*. Un poem autentic oral ... trebuie să poată fi gustat în mod adecvat cu ocazia unei audiții unice continue, în timp ce poemul scris cere o receptare care trece prin reveniri, recitiri parțiale ... care nu sunt posibile în cazul performanței orale (Noul dicționar general... 1996, 398)

Consecințe ale oralității

Înțeleasă astfel, oralitatea de principiu a faptelor de folclor explică alte trăsături ale modului de existență a faptelor de folclor - . *existența prin variante*. Nefixate în scris, faptele de folclor se modifică de la o interpretare la alta, fie că e vorba de unul și același performer sau de interpreți diferiți. Cum în folclor fiecare interpretare reprezintă, în fapt, un act de creație, rezultă că de fiecare dată se obține o *variantă*, un produs finit, independent, în mare parte nou și original. Aceasta înseamnă că numărul virtual al variantelor unei piese folclorice este egal cu numărul interpretărilor, al performărilor, imposibil de contabilizat, cu alte cuvinte, infinit.

Variantele folclorice sunt creații finite, existând doar în momentul performării lor, fiind, din acest punct de vedere, efemere, evanescente. Înregistrate pe bandă de magnetofon și transcrise pe fișe, apoi tipărite în colecții, ele supraviețuiesc momentului interpretării, ceea ce nu contravine ideii de efemeritate implicată de existența lor orală.

Ca realizări autonome, ca obiectivări individuale ale unui model virtual, preexistent în conștiința interpretului și a colectivității (grupului), variantele conțin nu doar elemente de identificare a insului creator, dar și date care țin de mentalitatea de grup, de epocă, de zonă sau loc etc.

În definirea variantelor se are în vedere contribuția fiecărui individ creator la obiectivarea, la actualizarea modelului dat. El selectează din arsenalul de mijloace specifice categoriei respective pe acelea care corespund mai exact intențiilor sale, talentului său, capacității lui creatoare. Evident această selecție nu este arbitrară, pentru că bunul astfel creat este supus probei de foc a acceptării lui de către colectivitate. Fiecare variantă datorată unui ins folcloric poate să aibă nota ei specifică, dar nu stridentă.

Mutarea accentului de pe textele de colecție pe performarea vie, pe producerea textelor folclorice concrete ajută înțelegerii mai adecvate a

mecanismului creării variantelor în folclor. Acestea apar ca rezultat al 'jocului' dintre interpret și audiență într-o situație de performare dată. Or aceasta sau „contextul situațional” sau „performativ” se caracterizează printr-o extraordinară mobilitate: cadrul temporal, uneori și cel spațial, performerii, auditorii fiecărei performări/ziceri/ interpretări a unei opere folclorice se modifică permanent, consecința fiind obținerea, în fiecare nouă împrejurare, a unei noi variante. Dar, pe de altă parte, aceste modificări nu se fac în afara unor norme ale creației, în afara unor modele prestabilite, impuse de tradiție. Încât procesul producerii variantelor în folclor și specificul acestora nu poate fi separat de relația individ – colectivitate (grup) și înnoire – tradiție.



Test de autoevaluare 3.2

1. Selectați din lista de mai jos și scrieți în două coloane: a) termenii care caracterizează variantele în folclor și b) termenii care caracterizează variantele în literatura cultă:

există în număr finit, scrise, creații independente, actualizează un model, produse ale contextelor de performare, ilustrează efortul de cristalizare a unei imagini, produse ale laboratorului individual de creație, orale, se produc în număr virtual infinit, etape de creație. Folosiți spațiul liber de mai jos.

Citiți răspunsul corect la finalul unității de învățare 3.

Tradiționalitatea

3.2.2 Tradiționalitatea; raportul tradiție–inovație; structura diacronică a faptelor de folclor; procese de continuitate și evoluție în cultură; integrarea progresivă a inovației în folclor;

Astfel, privitor la raportul dintre tradiție și inovație, se insistă asupra rolului „socializării” celei din urmă, modificările personale devenind fapte de limbă *numai atunci când colectivitatea purtătoare a langue le-a sancționat și le-a primit ca valide pentru toți* și, prin analogie, *viața unei teme folclorice începe în momentul în care este primită de comunitatea dată și există din momentul în care această comunitate și-a făcut-o proprie* sau, cu alte cuvinte, *o operă devine fenomen folcloric numai odată cu acceptarea ei de către colectivitate* (Jakobson – Bogatârev [1929] 1983, 465).

În consecință, un fapt folcloric neacceptat de colectivitate cade în desuetudine, moare, dat fiind că *folclorul conservă numai acele forme care sunt funcționale pentru o comunitate dată* (Idem, 465)

De altfel situațiile de respingere a unor forme folclorice de către colectivitate sunt relativ rare, atâta timp cât funcționează *cenzura preventivă* a acesteia. Actul de naștere pentru opera folclorică este semnat nu în momentul când aceasta se *obiectivizează pentru prima*

dată, ci în momentul în care a fost primită (acceptată) de colectivitate (Ibid.).

Fără a se nega rolul individului în realizarea unui bun folcloric, posibilitatea ca acesta să conțină în sine elemente generate de personalitatea creatorului, o anumită expresie individuală, se insistă asupra obligativității sancțiunii sale de către colectivitate: *un rit fără sancțiunea colectivității nu poate exista*. Receptarea (și acceptarea) operei folclorice sunt condiționate de capacitatea creatorului de a răspunde cerințelor grupului (beneficiarilor, destinatarilor) mesajului, de a se integra în sistemul de norme, de prescripții ale acestora, de a-i exprima pe aceștia mai mult decât pe sine însuși, el fiind *doar mesagerul poetic al colectivității, delegat să-i exprime sentimentele și ideile*, (Bârlea 1981 I, 30). În acest sens, creatorul individual este condiționat de „orizontul așteptării” receptorilor săi, de „modul de gândire” al grupului, de mijloacele, procedeele, structurile prozodice și imagistice conservate prin tradiție și de care nu se poate face în nici un fel abstracție.

Tradiționalitatea folclorului a fost identificată, pe de o parte, cu vechimea acestuia, cu faptul că multe dintre componentele sale („corpusul de cunoștințe”, „modul de gândire”, anumite „forme de expresie”) sunt, realmente «vechi», vin din formele gândirii și practicilor primitive și arhaice. Dar, ca să fim dreapți, trebuie spus că întreaga cultură stă sub semnul tradiției, fiind o moștenire păstrată, prin diferite mijloace, din cele mai vechi timpuri până astăzi. Rezultă, deci, că tradiția (tradiționalitatea) nu este o trăsătură exclusivă a creației populare, orale, atâta timp cât aceasta caracterizează cultura umanității în întregul ei, indiferent de stadiul istoric sau de grupul pe care îl reprezintă. Mai mult chiar, cei care privesc fenomenul folcloric din interiorul acestuia consideră că, în multe cazuri, *caracterul tradițional este o calitate accidentală, asociată cu acesta în unele cazuri, mai degrabă decât o trăsătură obiectivă, intrinsecă a lui* (a folclorului – n. n. N. C.), iar tradiția *este un fapt savant și nu un fapt cultural. Vechimea materialului a fost stabilită după cercetări laborioase și performerii («zicătorii») habar n-au de aceasta* (Ben-Amos 1971, 13). De fapt, însuși conceptul de tradiție are un conținut istoric, în sensul că unele «tradiții», considerate în mod curent ca «vechi», sunt, în realitate de dată relativ recentă. De exemplu, tradiția sărbătoririi revelionului, generalizată astăzi la orașe și la sate, s-a impus abia în ultimii 50-60 de ani, când a luat locul Crăciunului, sărbătoarea religioasă a Nașterii Domnului, interzisă, pe motive ideologice, de comuniști, sau, mai nou, St. Valentine's Day, intrat în sistemul sărbătorilor „tradiționale” după 1990.

3.2.3 Caracterul colectiv, rezultat al interacțiunii individ-grup (colectivitate); Dinamica grupului creator de folclor

Specificul relației dintre individ și colectivitate în folclor este determinat, din nou, de natura orală a comunicării folclorice, de apartenența performerului la un grup care își exercită așa-numita *cenzură preventivă*,

Caracterul colectiv

obligându-l, astfel, pe individul-creator să elaboreze în spiritul tradiției, la care el însuși aderă (Jakobson -Bogatârev ([1929] 1983, 467). Caracterul colectiv apare, deci, ca o consecință a oralității și în strânsă dependență de socializarea faptelor de folclor, amintită mai sus, încât un produs folcloric (realizat, în principiu, individual) devine colectiv numai după ce a fost acceptat de un anumit grup. Iar procesul este facilitat de relația interactivă dintre individ și grup, care poate fi exprimată printr-un raport de incluziune ($I \in C$), cazul cel mai frecvent, ceata de colindători fiind alcătuită din tineri aparținând grupului satului, vecinătății, ca și femeile performere ale *cântecului zorilor* din ceremonialul funebru; de identitate ($I \equiv C$), cazul, la fel de frecvent, al proverbelor și zicătorilor, anecdotelor, strigăturilor, pe care toată lumea le știe și le poate performa în anumite împrejurări; și chiar de non-identitate totală ($I \neq C$), cazul, mai puțin studiat, al cântecelor de cerșit, când performerii nu aparțin grupului căruia i se adresează, performarea având o funcție strict economică, de agonisire a traiului, aici manifestându-se o *ruptură totală între producători și consumatori* (Idem). Nu același lucru se poate spune despre tendința de profesionalizare a unor indivizi sau a unor grupuri (lăutari, bocitoare, descântătoare) care, chiar dacă nu sunt, strictamente, membri ai unui grup dat, își vor orienta performarea către nevoile grupului, vor răspunde solicitărilor acestuia, vor crea în spiritul tradiției lui.

Caracterul colectiv se dobândește, deci, în procesul circulației, prin trecerea de la un individ creator la altul, în timp și în spațiu, făcând astfel distincția necesară între așa-numita „creație plurală”, cu care ne-a obișnuit retorica romantică, potrivit căreia întreg „poporul” ar fi fost creatorul folclorului, și creația colectivă în succesiune, prin contribuții individuale succesive, în nesfârșitul șir al variantelor.

Trebuie, în fine, să ținem seama de dinamica grupului creator de folclor, ai cărei membri își schimbă, în timp, poziția, performerii de azi ai colindelor devenind, după căsătorie, „gazde”, beneficiari ai actului colindatului, iar copiii, tinerii colindați la un moment dat vor deveni ei înșiși colindători, urători, performeri, transmitători ai tradiției învățate direct, de la cei dinaintea lor, transformând, în termeni lingvistici, „competența” dobândită ca beneficiari (primitori, ascultători) în „performanță”.

Caracterul formalizat

3.2.4 Caracterul formalizat ca rezultat a tradiției colective și efect al oralității; raportul dintre model și variantă; nivelele formalizării

Realizarea în bune condițiuni a comunicării, decodificarea promptă, imediată (i-mediată) și exactă a mesajului se bazează pe cunoașterea *codului* specific atât de către interpretul-transmițător cât și de către colectivitatea-receptoare. Aceasta este, în același timp, și o premisă a recreării textului, a reactualizării acestuia de către alți și alți interpreți, virtuali creatori. Aflat în posesia codului, insul folcloric are posibilitatea utilizării acestuia în raport cu nevoile comunicării artistice, codul prezentându-se sub forma unei abstracții generale, gata oricând să se concretizeze prin actualizare. Modelarea, la diferite nivele ale textului, se regăsește în ceea ce numim *caracterul formalizat* al creației folclorice.

Formalizarea atinge toate nivelurile operei, de la cel al structurii compoziționale până la cel al cuvântului (formulele de basm, incipit-ul cântecului popular românesc, refrenele din colinde etc.).

Se vede deci, că sfera formalizării este foarte cuprinzătoare și că *justificarea ei (numai) prin caracterul mnemotehnic incontestabil nu este suficientă. Ne găsim de fapt în fața unui sistem de elemente corelate, a unui cod ce stă la baza comunicării literare orale* (Pop 1967, 157; cf și Pop-Ruxăndoiu 1976, 78-97). Între aceste elemente „formalizate” ale folclorului se numără modelele structurale ale diferitelor categorii, formulele stereotipe, locurile comune, clișeele călătore, structurile metaforice și metaforele consacrate, formulele inițiale și finale, laitmotivele și refrenurile, versificația etc.

Se poate constata că, mai ales la nivelul categoriilor narative, dar nu numai al acestora, a avut loc un proces intens de modelare, s-au impus anumite scheme narative (mai ales), devenite adevărate mărci categoriale inconfundabile. Cazul cel mai elocvent, basmul fantastic care, relevă nici mai mult nici mai puțin decât a avea *o structură monotipică* (V. I. Propp ([1928] 1970, 28).

3.2.5 Sincretismul de limbaje, sincretismul de coduri culturale și sincretismul funcțional; relațiile textului cu contextele sale

Sincretismul

Caracterul formalizat al folclorului nu poate fi izolat de sincretismul de limbaje sau de coduri de expresie. Unul dintre modelele cele mai stabile ale poeziei populare – versificația – se explică și prin strânsa relație dintre vers și rîndul melodic, acesta din urmă arătându-se a fi de-a dreptul „tiran”, cum nota C. Brăiloiu (I 1967), impunând lungimea versului (5-6 sau 7-8 silabe), segmentarea acestuia în picioare metrice bisilabice și distribuția invariabilă a accentelor pe prima silabă. Tot în procesul zicerii, cântării textelor poetice se realizează „pseudo-strofele”, grupări de versuri impuse de reluările rîndului melodic și întărite de grupurile de rime (monorima) (Cf. Brăiloiu I 1967; Constantinescu 1973).

Dar sincretismul de limbaje nu se reduce la relația text-melodie, ci are în vedere și alte forme de expresie precum gestică, mimica, pantomima, modulația vocii la care bunii povestitori recurg în producerea formelor narative (basme, legende, snoave) sau a celor cu caracter dramatic (teatrul popular, obiceiuri), unde se adaugă elemente de recuzită, instrumente muzicale, piese de vestimentație etc.

Așa cum s-a arătat nu o dată, cele mai multe dintre faptele de literatură populară nu au o existență independentă, ci sunt incluse în complexe culturale mai largi, sunt integrate acestora și își dezvăluie semnificațiile prin raportarea la ele. Statutul faptelor de literatură populară nu este, pe ansamblul folclorului literar, același, unele fiind mai strâns legate de anumite manifestări ritual-ceremoniale, celelalte arătând o relativă independență față de astfel de ocazii. Din punctul acesta de vedere, relaționarea faptelor de cultură populară cu cele ținând de cultura primitivă este obligatorie pentru buna înțelegere a textelor de literatură orală și explică un alt tip de sincretism specific folclorului – sincretismul de coduri culturale. Astfel, îndreptându-ne atenția asupra producțiilor

literare integrate unor complexe ceremoniale putem constata că acestea rețin și conservă, uneori în chip neașteptat, o mentalitate proprie omului aflat pe o treaptă îndepărtată a istoriei sale, o concepție arhaică despre lume, despre relațiile sale cu semenii, cu natura etc. (magie, rituri) care coexistă cu un mod de gândire evoluat, modern. În colinde, de exemplu, straturii primitiv îi sunt asociate personaje (Dumnezeu, sfinți) sau toposuri (rai, iad) biblice, creștine. Basmul popular și chiar cântecul epic eroic conservă, în forme literare (teme, motive, personaje), elemente ale mitologiei arhaice, rituri de mult dispărute, forme de viață socială străveche, alături de care pot apărea instituții de dată relativ recentă, ecouri ale unor evenimente istorice (războaie, calamități) etc.

Această formă de *sincretism* reflectă schimbările continue la care textul folcloric este supus în procesul trecerii sale prin timp, al mobilității unanim acceptate a contextului performativ sau situațional în care textul este produs, pe fundalul schimbărilor, mai lente, dar nu insesizabile, ale contextului larg cultural care generează textul folcloric. În acest proces, ținând seama de axioma potrivit căreia în folclor sunt acceptate numai acele forme care răspund unor nevoi ale grupului, este de înțeles că, așteptările și nevoile grupului nefiind mereu aceleași, pentru a rămâne în atenția grupului, un bun folcloric trebuie să se adapteze acestor cerințe. Are loc o aglutinare de funcții, o cuplare a unor funcții vechi cu altele noi, conducând la ceea ce se cheamă sincretismul de funcții sau sincretismul funcțional, un colind, ca să dăm un exemplu, cumulând funcția de urare și felicitare, de festivizare a momentului, de socializare, de divertisment, de obținere a unor câștiguri materiale etc. În timp, unele funcții mai noi pot lua locul celor mai vechi, având loc acele mutații funcționale responsabile pentru perpetuarea folclorului, pentru aspectul lui contemporan. Basmul popular a abandonat, în mare parte, funcția lui formativă, modelatoare, câștigând în schimb o puternică funcție de divertisment, după cum Călușul, vechi ritual de vindecare, a pierdut treptat funcțiile apotropaice dobândind certe valori spectaculare.

Test de autoevaluare 3.3

Recitiți unitatea de învățare 3 și selectați răspunsul corect care completează afirmațiile de mai jos. Un singur răspuns este corect pentru fiecare afirmație. Răspunsurile și comentariile temei se află la finalul unității de învățare 3

1. Termenul folclor este de origine: a) engleză; b) franceză; c) ucraineană
2. În limba de origine „folclor” înseamnă: a) eliberarea poporului; b) lupta pentru pace; c) înțelepciunea poporului
3. Folclorul se poate defini astfel: a) creația orală la modul ei sincretic; b) știința care are drept obiect de studiu creația orală la modul ei sincretic; c) și a) și b) sunt adevărate.
4. Oralitatea primară caracterizează formele culturii: a) primitive; b) populare; c) mediatice
5. Numărul virtual al variantelor unei creații populare este: a) redus; b) infinit; c) aleatoriu

6. Variabilitatea textului folcloric se explică, printre altele, prin: a) oralitatea folclorului; b) scurtimea textelor folclorice; c) memoria precară a informatorilor
7. Tradiția în folclor: a) exclude inovația; b) înglobează inovația; c) este indiferentă față de inovație
8. O consecință a oralității și tradiționalității asupra textului folcloric contribuind la stabilitatea acestuia este: a) caracterul anonim; b) caracterul formalizat; c) caracterul sincretic

Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse:

- 3.1:** - cuvinte care sugerează ideea de tradiție: *influența ideilor, credințelor, superstițiilor moștenite din trecut; ce moștenește;*
 - cuvinte care sugerează ideea de înnoire/inovație: *impresii [lor] pe care i le deșteaptă împrejurările de fiecare zi; ce se adaugă pe fiecare zi în sufletul lui.*

Dacă nu ați răspuns corect, recitiți secvența 3.1.

3.2

a) termenii care caracterizează variantele în folclor
orale
se produc în număr virtual infinit
creații independente,
actualizează un model,

produse ale contextelor
de performare

b) termenii care caracterizează variantele în literatura cultă:
scrise
există în număr finit,
etape de creație
ilustrează efortul de cristalizare a unei imagini,
produse ale laboratorului individual de creație.

Dacă nu ați răspuns corect, recitiți textul din dreapta sublinierii
consecințe ale oralității

3.3

Răspunsuri corecte: 1a, 2c, 3c, 4a, 5b, 6a, 7b, 8b.

Comentarii:

4a) Prin *oralitate primară*, Paul Zumthor înțelege acea formă a oralității care circulă într-o cultură unde scrierea este inexistentă

5b) Chiar și același interpret al unei creații populare poate performa, de-a lungul vieții, un număr foarte mare de variante ale creației respective

7b) Oricât ar fi de conservator, folclorul nu exclude inovația, deoarece caracterul lui contextual-funcțional îi impune să se adapteze schimbărilor din societate

8b) Și caracterul anonim este o consecință a oralității, dar caracterul formalizat este acela care contribuie la stabilitatea textelor folclorice

Dacă nu ați răspuns corect, recitiți în întregime Unitatea de învățare 3

3.3 Lecturi complementare pentru Unitatea de învățare 3

Conceptul de folclor și evoluția lui.

Nicolae Constantinescu, *Lectura textului folcloric*, București, Editura Minerva, 1986, p. 5-52

Mihai Pop – Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1991, p. 59-115

Pt. **3.1** vezi Nicolae Constantinescu, *op. cit.*, p. 9-20; Pavel Ruxăndoiu, *Folclorul literar în contextul culturii populare românești*, Editura «Grai și Suflet - Cultura Națională», București, 2001, p. 82-88

3.2, Idem, p. 97-125; Mihai Pop – Pavel Ruxăndoiu, *op. cit.*, p. 59-66; 78-89

Unitatea de învățare nr. 4

Sistemul dinamic al categoriilor folclorului literar

Cuprins

Obiective operaționale	41
4.1 Principii și criterii de delimitare a categoriilor literaturii populare.....	41
4.2 Sistemul categoriilor folclorice din perspectiva relației textului poetic cu contextul situațional (performativ).....	48
4.3 Sistemul dinamic al categoriilor folclorului literar	51
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse.....	52
Lucrarea de verificare.1	53
4.4 Lecturi complementare pentru Unitatea de învățare 1	54

Obiective operaționale

La sfârșitul parcurgerii unității de învățare 4, cursanții trebuie să obțină capacitatea de a:

- argumenta necesitatea utilizării, pentru folclorul literar, a altor criterii de delimitare a categoriilor acestuia decât în cazul literaturii (artei) culte
- enumera și aplica în mod corect criteriile specifice de delimitare a categoriilor folclorului literar, rezultate din natura specifică a obiectului
- interpreta relațiile existente între categoriile folclorului literar

4.1. Principii și criterii de delimitare a categoriilor literaturii populare

După ce am definit, în unitățile de învățare precedente, conceptul de folclor ca parte integrantă a culturii populare și am delimitat, în interiorul domeniului larg, principalele lui componente, între care „forme de artă a cuvântului”, literatura populară sau folclorul literar, rămâne să efectuăm acum operația de distingere, de identificare a „claselor” alcătuitoare ale ansamblului. Pentru că este evident faptul că folclorul nu se prezintă ca un conglomerat de „lucruri”, ca o mulțime miriadică de „obiecte”, ci ca un sistem bine organizat, în care textele, oricare ar fi modul lor de existență (materială sau imaterială, verbală, muzicală sau choreică) se grupează, după criterii interne, unele vizibile, altele mai puțin evidente, în clase sau categorii. Clasificările și tipologiile, ca instrumente indispen-sabile de lucru, sunt ele însele rezultatul analizei și interpretării, reprezentând totodată premisa necesară a oricărei interpretări valide, serioase. Operația clasificării materialului (pe care și-o pune orice știință, în primul rând cele naturale, dar și cele sociale sau umaniste) este văzută ca un proces dialectic, de o importanță covârșitoare pentru înțelegerea obiectului: *Materialul trebuie împărțit pe părți componente, cu alte cuvinte trebuie clasificat. O clasificare corectă constituie una dintre primele trepte ale descrierii științifice. De corectitudine a clasificării depinde justetea cercetării ulterioare. Dar, deși clasificarea se află la temelia oricărei cercetări, ea însăși trebuie să rezulte dintr-o riguroasă studiere prealabilă* (Propp [1928] 1970, 10).

Calitatea folclorului de a fi, după formula lui R. Jakobson și P. Bogatârev, *o formă particulară a creației* impune tratarea componentelor sale (literatura, muzica populară) ca atare. Astfel, deși în linii generale, cum a arătat B. Șt. Delavrancea în discursul său de recepție la Academia Română, *Din estetica poeziei populare*, 1913, *estetica noastră populară este la fel, în legile ei fundamentale, cu estetica operelor de cea mai înaltă cultură*, când se pune problema distingerii „genurilor” și „speciilor” literaturii orale ne lovim de o serie de dificultăți. Căci, dacă marile tipuri de discurs, identificate de esteticile clasice (epicul, liricul, dramaticul), se regăsesc fără dificultate în producțiile folclorice, încât oricine poate să probeze că un *basm* este o narațiune aparținând, deci, genului *epic*, o *doină* poartă semnele *liricului*, iar spectacolul de *teatru cu tematică religioasă Irozii* aparține genului *dramatic*, va fi mult mai dificil de aflat în folclor specii precum nuvela sau schița, sonetul sau rondelul, drama de idei ori comedia de moravuri. Mai mult, se va constata că epicul sau liricul și chiar dramaticul traversează diferitele forme ale literaturii orale, structuri narative fiind prezente și în colinde, și în balade, și în basme, dar fiecare din cele trei construcții epice aparține unor categorii folclorice distincte, inconfundabile: prima folclorului ritual, poeziei obiceiurilor calendaristice sau de peste an, celelalte două epicii populare în versuri, respectiv în proză.

Principiul specificității

Dar pentru a ajunge la aceste încadrări categoriale trebuie să ținem seama de specificitatea mesajului folcloric realizat și transmis pe cale orală, anonim și colectiv, tradițional și sincretic, produs în anumite circumstanțe, răspunzând unor funcții precise în mediul lui specific de viață. Mai ales natura funcțională a faptelor de folclor trebuie avută în vedere, știut fiind că *în folclor sunt confirmate numai acele forme care pentru colectivitatea respectivă sunt potrivite din punct de vedere funcțional* (Jakobson – Bogatârev [1929] 1983, 464). Se va putea observa că, deși „povestea” din colindul cu leul, din basmul cu Greuceanu sau din balada/cântecul epic *Șarpele* sunt, în linii generale, asemănătoare (un erou, voinicul, „junele” din colind, respectiv Greuceanu din basm ori Mistriceanu din baladă se confruntă fizic cu un adversar aparținând altui regn sau altei lumi, iar lupta se termină, de regulă, cu victoria eroului), modul cum este povestită și împrejurările zicerii sunt total diferite. În primul caz este vorba despre o poveste în versuri cântată într-o anumită circumstanță, de Crăciun sau de Anul Nou, la casa unde există un băiat tânăr, un fecior de însurat, de o ceată de flăcăi, în cadrul unui obicei tradițional, colindatul, având o funcție primordială de urare și de felicitare, în timp ce în celelalte cazuri textul este performat în ocazii neceremoniale (la șezătoare sau în casă, la gura sobei - basmul, la petrecerea de nuntă sau la ospățul de la han - balada), de un performer mai mult sau mai puțin specializat, lăutar, bărbat, matur, în cazul cântecului epic, bărbat sau femeie cu harul povestitului, în cazul basmului, fiecare din cele două specii având funcții diferite de aceea de urare și felicitare; balada o funcție de eroizare, poate și moralizatoare, basmul o funcție de modelare, dar și didactică, educativă sau pur și simplu de divertisment.

Criteriul funcțional

Criteriul contextual

Chiar și pe această cale empirică se pot trage unele concluzii în

legătură cu criteriile de identificare a categoriilor folclorice, criterii care sunt intrinsece folclorului, modului său de a se produce și de a exista. Iar unul dintre aceste criterii îl constituie funcția, rolul, rostul lor în viața socială a grupului creator și consumator de folclor. Deși se situa, precumpănitor, pe poziția cercetătorului literar al folclorului, D. Caracostea sublinia cu claritate natura funcțională a acestuia: *A vedea funcțional plăsmuirile populare înseamnă a le integra în viața comunității, așa încât, dincolo de orice plăsmuire, să poți intui rostul ei condiționat de: vârstă și sex, situație socială, poziție față de spațiul care modelează optica, față de ritmul anotimpurilor legat de cel al sărbătorilor păstrătoare a vechii viziuni mitice etc. Structurii expresive îi corespunde o configurație socială cu o anumită viziune a lumii* (Caracostea 1969 II, 68). Profesorul bucureștean anticipează, cu câteva decenii, o nouă orientare din folcloristica secolului al XX-lea – contextualismul – atrăgând atenția asupra factorilor care contribuie la realizarea, la transmiterea și la conservarea textului folcloric: timpul, spațiul, vârsta, sexul, condiția socială a performerului și a ascultătorilor săi.

Din perspectiva funcțională, părintele folcloristicii românești moderne, Ovid Densusianu ([1909] 1966, 50) observa că *în folclorul tradițional trebuie să distingem două categorii de producțiuni: 1) cele care stau în strânsă legătură cu viața practică (credințe, obiceiuri, superstiții) și 2) cele care ar putea fi numite de ordine ideală, pentru că se raportează la sfera superioară de gândire și simțire a omului simplu, la partea poetică a vieții lui (basme, tradiții, legende, poezii)*. Răspunzând întrebării privitoare la viabilitatea, la perenitatea folclorului, el aprecia că producțiile aparținând primei grupe sunt mai expuse pieirii *pentru că ele, fiind o rămășiță a condițiilor primitive de trai, nu vor mai avea cu vremea substratul pe care se întemeiază*, ceea ce este, în parte, corect, deși realitatea a demonstrat că multe din aceste „rămășițe” au traversat vremurile, prin subtilul mecanism de adaptare a lor la noile condiții de viață și la noile cerințe ale grupului, prin așa-numitele mutații funcționale și sincretismul (pluralismul) de funcții. Aceasta înseamnă că, deși funcția acționează ca un criteriu solid de diferențiere a categoriilor folclorice, în timp s-au produs „glisări” de funcție și, ca atare, schimbări de încadrare categorială. Cele mai evidente sunt trecerile din sfera ceremonialului în aceea a neceremonialului, din domeniul ritualului în acela al spectacularului. Probabil, cum de altfel s-a și demonstrat, multe dintre jocurile de copii au avut un substrat mitic și o funcție rituală, care au fost uitate cu timpul, manifestările respective fiind transferate integral în domeniul ludicului. Cine dintre noi își imaginează, de pildă, că formula rostită adesea în copilărie – *La popa la poartă, / O pisică moartă, / Cine-o râde și-o vorbi / S-o mănânce coaptă* –, prin care „jucătorilor” li se impunea interdicția de a vorbi, încălcarea acesteia fiind pedepsită, reprezintă, de fapt, o probă dintr-un vechi scenariu ritual („muțenia rituală”), subsumat riturilor de inițiere, ca și proba somnului, a abstenenței alimentare sau sexuale etc., ascunzând o adevărată mitologie a tăcerii. La fel, multe dacă nu chiar toate jocurile (dansurile) populare au fost la origine dansuri rituale, cu funcții sociale și psihologice precise – de solidarizare a grupului, de integrare a noilor veniți în grupul de vârstă corespunzător etc. O mișcare dinspre ritual

spre non-ritual s-a produs și în cazul bocetelor, al lamentațiilor funebre zise exclusiv în cadrul ceremonialului de înmormântare sau cu ocazia comemorării morților, dar care au „migrat” către poezia nerituală, devenind cântece lirice de jale, de durere, de soartă și noroc. Același parcurs l-au avut și ghicitorile, a căror funcție rituală originară este de netăgăduit, ele fiind utilizate, în vechime, ca *probe* în riturile de inițiere, de agregare sau de identificare, cum se poate argumenta cu celebra ghicitoare a Sfinxului. Cu timpul această funcție s-a pierdut, fiind înlocuită cu una de divertisment, de amuzament, de joc al inteligenței, un „joc” care ține seama de învățarea lexicului cultural al grupului, de cunoașterea culturii acestuia. Căci, pentru un *out-sider*, oricât de inteligent, de perspicace, dezlegarea chiar și acelor mai simple cimilituri ar fi aproape cu neputință fără asimilarea cunoștințelor elementare de cultură materială și spirituală ale grupului respectiv.



Test de autoevaluare 4.1:

1. Se dă următoarea ghicitoare: *La trup pepene,/La cap pieptene,/La coadă secere,/La picioare rășchitoare,/ Împunge cu clonțun soare*; Încercați să o decodați fără a recurge la antologii sau dicționare de ghicitori. Întrebați părinții, bunicii, rude sau cunoștințe mai în vârstă și notați răspunsurile lor. Extrageți indiciile oferite de fiecare formulă metaforică și identificați sfera culturală din care provin. Explicați, într-o singură frază, mecanismul producerii metaforei. Folosiți spațiul liber de mai jos.

Citiți răspunsul la finalul unității de învățare 4.

Că, la origine, ghicitorile au avut o funcție rituală rezultă și din conservarea lor în anumite contexte rituale cum ar fi, de pildă, obiceiurile de nuntă din zona Bihor, în cadrul cărora se rostește, la un moment dat, o orație, cunoscută sub numele de *nevesteasca* sau *cântecul lăcății* în cuprinsul căreia mirelui i se pun o serie de întrebări (ghicitori) cărora trebuie să le răspundă corect, pentru a primi mireasa: *Dar tot nu ți-om da/Nevestuța ta/Până nu vei spune/Că pe astă lume,/Pe deasupra noastră/ Ce umbră-i mai deasă*, răspunsul așteptat fiind *umbra cerului*.

Reciproc, se poate constata și fenomenul invers, acela de ritualizare a unor texte care, obișnuit, nu aparțineau secțiunii rituale. Unele teme epice, de exemplu *Cântecul Nunului* sau *Letinului bogat*, Tipul 15 (21), Amzulescu 1981 sau *Moșneagul* (Întoarcerea soțului), Tipul 133 (290), Amzulescu 1983, au fost atrase în repertoriul de nuntă, devenind, în unele locuri, cântece cu o destinație specială, zise în cadrul ceremonial al nunții, la masa mare.

Categorii folclorice rituale și nerituale

Cu toate aceste „glisări” de funcții, criteriul funcțional este suficient de ferm pentru a permite o primă tranșare a manifestărilor folclorice în două mari categorii: rituale și nerituale. Aparțin folclorului ritual acele forme ale literaturii, muzicii, dansului popular care apar *exclusiv* în cadrul unor obiceiuri, fie acestea **(1)** obiceiuri calendaristice sau de peste an, grupate în cicluri, în jurul marilor sărbători (de Crăciun și Anul Nou – colinde, sorcova, jocuri dramatice cu măști), sau obiceiuri sezoniere, legate de ocupațiile de bază ale românilor, de muncile agricole sau de calendarul pastoral; **(2)** obiceiuri legate de momentele esențiale ale vieții – nașterea, căsătoria, moartea – construite pe modelul așa numitelor „rituri de trecere”; **(3)** obiceiuri sau rituri de vindecare, ținând de magia medicală sau de medicina populară (etnoiație). În cealaltă secțiune largă, a folclorului neritual, intră categorii literare corespunzătoare genurilor literaturii artistice „de autor” – epicului și, respectiv liricului, în delimitarea acestora intervenind un criteriu intern, acela al modului de realizare, în versuri sau în proză. Rezultă de aici existența speciilor epice în proză (basmul, legenda, snoava) sau în versuri (cântecul epic propriu-zis, balada familială, jurnalul oral) și a speciilor lirice (acestea, în principiu, doar în versuri) – cântecul propriu-zis, doina, strigătura, cântecul modern, cântecul de leagăn. Între acestea, Pavel Ruxăndoiu (2001, 341-399) introduce așa-numitele „categorii de tranziție” în care include poezia colindelor religioase, poezia descântecelor, proverbele și zicătorile, ghicitorile. După cum se vede, două din sub-categoriile selectate (colindele și descântecele) își au locul lor bine definit în schema clasificatoare de mai sus, în timp ce, într-adevăr, „literatura sapiențială și enigmatică” (cf. Vrabie 1970, 276-297) (proverbe, zicători, ghicitori) nu-și găsiseră locul în aceasta, ceea ce nu înseamnă că principiul sau criteriul funcțional nu ar fi valid, ci doar că nu a fost aplicat consecvent. La fel, o secțiune importantă a creației populare – folclorul copiilor – căreia sintezele lui Gheorghe Vrabie (1970) și Ovidiu Bârlea (1983) îi acordă locul cuvenit, în alte lucrări este nejustificat ignorată.

Criteriul structural

Trebuie să ținem seama de faptul că funcția singură nu oferă, totuși, siguranța unei încadrări categoriale certe, pe de o parte pentru că texte aparținând unor categorii folclorice distincte pot răspunde unor funcții identice sau foarte asemănătoare. Astfel, colindele de copii și sorcova, practicate cu ocazia sărbătorilor de Crăciun și de Anul Nou, au esențial o funcție de urare, de felicitare, augurală, ele așezându-se, totuși, în clase/sub-clase distincte, în interiorul categoriei largi a poeziei obiceiurilor calendaristice. La fel, colindele religioase și cântecele de stea, rostite cu ocazia Sărbătorii Nașterii Domnului, având funcții foarte asemănătoare – de vestire a sărbătorii, de rememorare și glorificare a lui Isus – , aparțin unor grupe diferite, neconfundabile, dacă se iau în calcul și alte criterii decât acela strict funcțional, așa cum se va vedea în capitolul respectiv.

Un al doilea criteriu, strâns legat de primul, este cel structural, binomul funcție - structură acționând cu mai multă exactitate în delimitarea categoriilor folclorice. Fără a face o legătură mecanică între cei doi termeni, se poate estima că unei anumite funcții îi corespunde o anumită structură a textului. Demonstrația cea mai convingătoare în

acest sens a făcut-o V. I. Propp ([1928] 1970) în celebrul său studiu *Morfologia basmului* în care, după o laborioasă analiză, ajunge la concluzia că *basmul fantastic are o structură monotipică*. Compoziția basmului fantastic, cu succesiunea predictibilă a secvențelor narative (numite de Propp „funcții”), de la „prejudiciere” sau „lipsă” la „remediere” sau „lichidarea lipsei”, conținând obligatoriu perechea „luptă-victorie” și încheindu-se, de regulă, cu „căsătoria” și „înscăunarea” eroului este rezultatul direct al funcției (aici cu sensul de „rost”, „rol”, „scop”) primordiale a basmului, aceea de a propune un model comportamental, un model eroic, în care protagonistul uman depășește, prin vitejie, inteligență, forță, omenie, toate obstacolele, ajungând la împlinire. În raport cu funcția, fiecare categorie și-a elaborat propriul model, încât ar fi greu de confundat, din punctul de vedere al structurii compoziționale, o orăție de nuntă (în care se „povestește” căutarea de către mire a soției) cu un colind de tânăr în preajma căsătoriei sau cu un cântec epic precum, să zicem, *Iovan Iorgovan*, a cărui temă centrală este tot căutarea soției. „Beneficiarul” mesajului în fiecare din cele trei tipuri de texte este diferit, funcția lor – specifică, modelul structural – adecvat acesteia. La aceeași concluzie se ajunge prin analiza comparată a unui text de caloian, de descântec, de colind și de cântec liric (Cf. Constantinescu 1986, 85-93).

Criteriul formal

La diferențierea categoriilor și sub-categoriilor („speciilor”) literaturii orale, binomului funcție-structură i se adaugă un al treilea element, la fel de important – mijloacele de expresie. Într-adevăr, fiecare categorie (sub-categorie) folclorică și-a elaborat, în timp, o serie de „mărci formale neambigue” care contribuie, uneori decisiv, la identificarea lor. Este evident că acestea se află într-o strânsă legătură cu celelalte două – structura și funcția. Din nou, basmul oferă exemplul cel mai concludent, formulele care încadrează, care „înramează” mesajul narativ au rolul de a izola textul poveștii din fluxul comunicării „normale”, obișnuite, neartistice, de a marca începutul (formula inițială) și sfârșitul (formula finală) acesteia, pe de o parte, și de a-l introduce pe ascultător în lumea fabuloasă a basmului, în care totul este posibil (*A fost odată ca niciodată, că dacă n-ar fi nu s-ar povesti ...*), pentru ca apoi să-l scoată din acest univers, readucându-l, cum se zice, „cu picioarele pe pământ” (*Și-am încălecat pe-o șa și v-am spus povestea așa*). Dincolo de funcția de „pregătire a auditorului pentru receptarea basmului” și, respectiv, de *transpunere a ascultătorilor în lumea reală; printr-o ușoară ironie, prin tonul de glumă, de parodie, formula finală destramă lumea de basm* (Roșianu 1973, 43, 97), formulele au și rostul de a identifica sub-categoria (specia) basm fantastic (propriu-zis), diferențiind-o de alte specii narative în proză (legenda, snoava, povestirea), făcând-o de neconfundat.

În același mod acționează formulele inițiale (*Foaie verde mărăcine, /Ascultați, boieri, la mine, /Să vă spun pe Corbea bine*) și finale (*Mai ziceți cu toți amin /Că ne fu cântec deplin...*) ale cântecului epic.

În raport cu funcția, fiecare categorie și-a elaborat elemente formulare specifice, „incipit-uri” și „coda” adecvate tipului de mesaj pe care îl închid între ele. La colinde, de exemplu, dacă formula de deschidere prezintă o mare varietate marcând „punerea în temă”, plasarea spațială,

uneori și temporală (*Supt aripa cerului, Sub poală de codru verde, Cam pe după codrii verzi, Ce seară-i de-această seară, Într-o sfântă duminică* etc.), formula finală cuprinde chiar urarea directă – scopul final al întregii manifestări – , fiind detașată de restul textului și prin faptul că aceasta este zisă, rostită, în timp ce colindul propriu-zis este cântat: *Cutare* (numele persoanei colindate, n. n. N. C.), *ochii negri, /Fie-mi sănătoasă/Cu frați, cu surori, /Cu bătrâni părinți/Și cu noi cu toți* sau *La mulți ani cu sănătate/Că-i mai bună decât toate*. Formulelor de acest tip li se adaugă, în cazul colindelor, un alt semn categorial – refrenul, un vers (rareori un grup de versuri) repetat la intervale regulate în cursul cântării, având o mai mare sau mai mică legătură cu conținutul textului și cu destinatarul mesajului, de la vechiul și foarte răspânditul *Lerui, ler, Leruia, Doamne, Hoi, lerui ler*, cu forme corupte precum *Volerunda, lerui Domnului* sau *Valearom și mari boieri* la *Florile dalbe, flori de măr*, uneori combinat cu primul: *Haia Ler și flori de măr* sau *Florile-s dalbe ler de măr*, la altele „specializate” precum cele de la colindele de flăcău: *Junelui, june bun* sau *Mirel tinerele*, de fată: *Cunună de vinețele* sau *Dalba-i fecioriță*, de gospodar: *Domnului, Domn nost* sau *Doamne, Domnul nostru* și altele.

Tot ca o consecință directă a funcției primordiale a categoriei apar și formulele finale ale descântecului în care se pot identifica două componente: una prin care se indică starea de bine, de echilibru, de sănătate dorită „pacientului” în urma actului magic de vindecare (Ion *să rămâie curat, /Curat și luminat, /Cum e de la Dumnezeu dat, /De la Maica Domnului lăsat*), a doua în care se specifică „responsabilitățile” fiecăruia dintre actanți: *Descântecul de la mine, / Leacul de la Dumnezeu* sau *Descântecu meu /Și leacu de la Dumnezeu /Și de la sfânta zi de azi*

Categoriile astfel delimitate sunt rezultatul unui demers analitic, întreprins de cercetători, căci pentru omul culturii tradiționale taxonomia, deși extrem de importantă, este una de ordin practic, învățată și aplicată în virtutea tradiției, dar una infailibilă, căci nici un ins folcloric din mediul tradițional autentic nu va cânta colinde de Crăciun la Florii sau cântece satirice sau de petrecere la înmormântare, nu va veni să ureze cu sorcova de Sânziene și nu va performa jocul paparudelor în decembrie, de Sf. Nicolae.



Test de autoevaluare 4.2:

1. Indicați, prin notarea literelor R sau N deasupra termenilor despărțiți prin virgule, căror categorii folclorice (rituale sau nerituale) le aparțin următoarele tipuri de texte:

colinde, cântece satirice, cântece de petrecere, sorcova, paparude.
Citiți răspunsul la finalul capitolului.

2. Explicați într-o singură frază în virtutea căror principii omul societății tradiționale nu face „greșeli” în încadrarea categorială a manifestărilor folclorice respective. O indicație de răspuns se află în textul secvenței 4.2, imediat după subtitlul care urmează.

4.2. Sistemul categoriilor folclorice din perspectiva relației textului poetic cu contextul situațional (performativ)

Un posibil răspuns la cerința nr. 2 din exercițiul de mai sus ar viza neconcordanța dintre respectivele texte poetice și contextul lor performativ, ocazia zicerii lor în condiții normale, în cadrele societății tradiționale. Pentru că, dintr-o perspectivă ceva mai nouă, folclorul este văzut, pornind de la formularea lui Dan Ben-Amos (1971, 13), ca *artistic communication in small groups*, ca o *comunicare [artistică] [orală] de grup în context*. Dacă asupra naturii comunicaționale a folclorului s-a căzut de acord foarte de timpuriu, „artisticitatea” și „oralitatea” ridică unele semne de întrebare, de aceea le-am și plasat, aici,

între paranteze. Marcăm astfel un adevăr pe care cei vechi l-au eludat – anume că pentru cele mai multe dintre producțiile folclorice tradiționale calitatea estetică nu era un dat intrinsec, nu „frumusețea” unui colind sau a unui descântec atrăgea după sine belșugul sau sănătatea, ci gesturile făcute și cuvintele zise în situații bine determinate, de inși aleși, destinați unei astfel de îndeletniciri, erau vectorii reușitei. Altfel spus, funcțiile practice, utilitare dominau pe cele estetice, și asta chiar în cazul categoriilor sau speciilor ținând de „sfera ideală” a folclorului – basmul, balada, cântecul liric. Pentru acesta din urmă, de reținut mențiunea că *...până și cântecul pe care-l zice omul în singurătate este condiționat de grupul social din care face parte, potrivit situațiilor tipice, în legătură și cu ciclul anotimpurilor* (Caracostea 1969 II, 72). Ceea ce nu exclude existența, în literatură, în muzică, în arta populară unor valori expresive de o mare originalitate și subtilitate.

La fel, oralitatea de principiu a folclorului nu poate fi pusă sub semnul întrebării, cu precizările făcute în capitolul precedent unde se arăta foarte clar că „nu tot ce este oral este folclor” și, reciproc, „nu tot ce este folclor este oral”, această din urmă afirmație având în vedere intervenția din ce în ce mai activă a scrisului în transmiterea, conservarea și chiar producerea folclorului.

Totuși, ceea ce este caracteristic pentru comunicarea de tip folcloric este transmiterea mesajului prin viu grai, direct, nemediat, de la persoană la persoană. Iar acest mod de comunicare presupune coprezența emițătorului și destinatarului în timp și spațiu, cei doi trebuie să se afle simultan în același cadru temporal și spațial. Situația este comună multor tipuri de comunicare sau de activități umane: lecțiile la școală și cursurile la universitate, slujba religioasă în biserică, procesul din sala de tribunal, discuțiile din jurul mesei în familie, declarația de dragoste din parc sau de pe plaja de la Costinești, duelul galeriilor la meciurile de fotbal de pe stadion presupun, toate, coprezența interlocutorilor, convorbitorilor, participanților la actul de comunicare fără de care comunicarea nu se poate realiza. Iar cadrul împrejurarea, situația în care are loc comunicarea reprezintă *contextul plin de sens* (Bauman 1986, 3) în care se produc „textele”: lecția despre râurile din bazinul de vest la Geografie, cursul despre poezia lui Arghezi la Istoria literaturii române, predica preotului la încheierea slujbei, declarația de amor, încurajările și ocările adresate de suporteri echipelor din teren ș.

„Grupul creator de folclor”

a. m. d. Sunt niște „texte” foarte complexe, realizate, adesea, nu doar din material verbal, dar și din imagini, hărți, diapozitive, cântece, zgomote, bannere, într-o combinație extrem de sugestivă care apropie aceste manifestări de folclor, fără a fi însă folclor și cu atât mai puțin literatură populară (deși bârfele, zvonurile, glumele care se spun în jurul mesei în familie sau chiar încurajările elaborate sau spontane ale suporterilor au mari șanse de a fi sau de a deveni fapte de folclor).

Ceea ce conferă unui mesaj oral realizat într-un context oarecare calitatea de text folcloric este grupul în interiorul căruia se produce comunicarea. Dan Ben-Amos vorbește despre „grupuri mici” (*small groups*), dar nu dimensiunea este definitorie, ci natura constituenților, legăturile dintre ei, persistența în timp, conștiința apartenenței la grupul respectiv, valorile reciproc împărtășite, codul cultural comun. „Grupul creator de folclor” (*folk-group*) poate fi alcătuit din minimum doi membri (descântătoarea și „pacientul”) ajungând, în viziunea romantică, să se confunde cu „poporul”, fie în sens etnicist, fie în sens sociologic (*pături de jos, iliterați, vulgus in populo, defavorizați* etc.).

„Grupul creator de folclor” face parte din context, la realizarea textului contribuind în egală măsură „performerul” și „audiența” sau „destinatarul”, situați în cadre temporale și spațiale definite. Caracteristică pentru contextul situațional sau performativ, echivalent cu „situația de discurs” din lingvistică, este mobilitatea. *Contextul situațional este o arenă interactivă în care vârsta, statutul și sexul vorbitorului obțin semnificații simbolice în comunicare. La fel, codul, stilul și măsura, intonația și dramatizarea, genul și construcțiile sale, ca și timpul și locul performanței sunt purtătoare de sensuri* (Ben-Amos 1993, 217).

Dubla dependență contextuală a folclorului

Considerând comunicarea folclorică „un discurs circumstanțial”, trebuie să admitem, odată cu Paul Zumthor (1983, 148), că *poemul rămâne de neînțeles în afara situației*, iar schimbarea cadrului („situației”) duce la modificarea sensului și a funcțiunii sociale a textului. Rezultă de aici importante concluzii de ordin teoretic general privind, pe de o parte, dubla dependență contextuală a folclorului (față de contextul cultural sau genetic, cel în care se produce, se generează textul și contextul performativ sau situațional, cel în care se re-produce, se performează, se zice concret textul) și, pe de altă parte, relația sau relațiile care se instituie între textul folcloric și cele două contexte. Sumar, se admite că textul este interpretantul contextului cultural (social, genetic), iar contextul situațional (performativ, al zicerii) este interpretantul textului; contextul situațional sau comunicațional, *cel mai îngust, cel mai direct context pentru folclorul vorbit ... funcționează ca interpretant al mesajelor folclorice* (Ben-Amos 1993, 215-216).

Clasificarea după contextul situațional

Această din urmă observație, din care rezultă că „situația de discurs”, împrejurarea zicerii cu toate componentele sale (timp, spațiu, grup – performeri și audiență = contextul situațional sau performativ) are consecințe în planul identificării categoriilor folclorice. Se poate constata, astfel, că unele categorii folclorice sunt strict dependente de un anumit context, de un cadru ritual sau ceremonial, performarea lor

fiind posibilă, permisă, obligatorie chiar, numai în acele circumstanțe. În grupul larg al categoriilor folclorice strict dependente de un context ritual (ceremonial) intră toate acele manifestări folclorice integrate obiceiurilor calendaristice sau de peste an, obiceiurilor vieții de familie (riturilor de trecere) sau practicilor rituale cu funcție de vindecare, identificate astfel potrivit criteriului funcție-structură-mijloace de realizare artistică discutat în secțiunea A.

O a doua clasă mare grupează mesaje folclorice (texte, în sensul cel mai larg al cuvântului, cf. Constantinescu 1986, 58-62) independente de un cadru ceremonial dat, dar strict dependente de un anumit context locuționar sau situațional. Intră aici categorii folclorice pe care clasificarea anterioară le plasa în alte grupe: legenda, snoava, anecdota, bancul, gluma („arondate” epicii populare în proză, căreia îi și aparțin, dacă avem în vedere narativitatea și forma neversificată), strigătura de joc și cântecul de leagăn (subsumate liricii populare), proverbele și zicătorile, pe de o parte, și ghicitorile, pe de alta (incluse în clasa instituită ad-hoc a literaturii aforistice și enigmatice), jocurile de copii sau folclorul infantil, ignorat de unele studii sau tratat separat, fără o justificare clară, de altele. Este limpede că snoava populară tradițională și bancul mediilor citadine și intelectuale nu sunt performate într-un cadru ceremonial predeterminat, de Crăciun sau de Anul Nou, la masa mare de la nuntă sau la prohoditul mortului (unele dintre aceste situații exclud chiar posibilitatea zicerii lor), dar nici nu sunt spuse oricând, oriunde, de oricine, către oricine. Zicerea lor este cerută de o anumită situație de comunicare – conversație, discuție informală într-un cadru propice, între interlocutori între care există legături de mai lungă sau mai scurtă durată, încredere și compatibilitate. Nu o să se spună snoave sau bancuri despre bâlbâiți într-un grup în care există persoane cu acest defect de vorbire, și nici glume sau anecdote obscene în prezența copiilor sau femeilor. Situația de comunicare este aceea care cere snoava sau gluma, o atrage în fluxul conversațional, la nivel locuționar ea fiind introdusă printr-o pseudoformulă: *ai făcut ca ăla...*, *seamănă cu baba care ...*, *parcă ai fi Păcală...* etc. La fel, nimeni nu spune un proverb sau o zicătoare *nitam-nisam*, fără o legătură cu ceea ce se discută; dimpotrivă, proverbele, aparținând unui stoc de ziceri sapiențiale tradiționale, învățate, moștenite sunt chemate de un anumit context conversațional la care se raportează, pe care îl comentează, îl sintetizează într-o formulare concisă, memorabilă, introdusă în discurs prin formule de tipul „vorba ceea”, „vorba ăluia”, care „decupează” textul, îl evidențiază în raport cu comunicarea comună, cotidiană, neartistică.

A treia clasă mare cuprinde mesaje folclorice independente de un context ceremonial și relativ independente de un anumit context situațional. „Relativ independente” pentru că este axiomatic faptul că folclorul – *un discurs circumstanțial, comunicare orală de grup în context* (cf. mai sus) – nu poate fi conceput în afara contextului. Totuși, pare limpede că spre deosebire de snoave sau de proverbe, a căror zicere este condiționată de contextul locuționar, spunerea unui basm, interpretarea unei balade sau cântarea unei doine nu mai sunt strict dependente de o anumită împrejurare. Sigur, nici acestea nu pot fi zise

oricând și oriunde, dar condiționările sunt mult mai laxe. Se povestește la șezătoare sau la clacă, la moară sau la han, în familie sau în cabanele forestiere, în dormitoare din cazarmile militare sau în închisori, oriunde există povestitori, cunoscători de basme, și ascultători dispuși să-i asculte. Pentru doină (cântecul liric în general), ocaziile sunt încă mai numeroase; femeia poate cânta în casă, la lucru în gospodărie, la șezătoare, flăcăii cântau „pe coastă”, pe uliță, la petreceri. Balada (cântecul epic) are o arie mai restrânsă de manifestare – petreceri, popasuri la hanuri, în trecutul îndepărtat la mesele domnești, la ospetele boierești, în Balcani la cafenele – fără o strictă condiționare rituală, deși ocazia cea mai bună era masa mare de la nunta tradițională.



Test de autoevaluare 4.3:

1. Alcătuiți două liste cu categoriile folclorice rezultate din aplicarea celor două criterii majore expuse în secvențele 4.1 și 4.2 (criteriul funcțional și criteriul contextual). Folosiți spațiul liber de mai jos.

Verificați dacă ați înțeles sistemul categoriilor folclorice, consultând răspunsul de la sfârșitul unității de învățare 4.

4.3. Sistemul dinamic al categoriilor folclorului literar

Indiferent de criteriile aplicate în delimitarea categoriilor literaturii orale, operație efectuată cu scopul de a pune ordine într-un material multiform, de a ușura învățarea și de a facilita interpretarea, se impune observația că grupurile astfel rezultate, cu toate trăsăturile comune care unesc diferitele tipuri de texte, dându-le individualitate, separându-le unele de altele, aparțin unui întreg, fac parte dintr-un sistem bine articulat, care presupune interferențe, treceri, ajustări. Am menționat în Secțiunea A fenomenul „mutațiilor funcționale”, responsabil pentru trecerile unor mesaje folclorice din sfera ritualului în aceea a non-ritualului, posibilitatea ca o temă folclorică să se ipostazieze în tipuri de variante aparținând folclorului ritual și neritual – cazul *Mioriței* și al *Meșterului Manole* cunoscute mai mult ca balade, dar existând, în realitatea folclorică vie, în Transilvania, și sub formă de colinde. Teme epice pot figura în colecții atât ca basme, aparținând, deci, epicii populare în proză, cât și ca balade (cântece epice), povestiri cu funcție etiologică se regăsesc în legende în proză, dar și în cântece epice „legendare sau superstițioase” (*Soarele și Luna*). Prezentarea sistematică, în continuare, a marilor categorii ale folclorului literar

românesc va evidenția caracterul de sistem al acestuia, procesele și mutațiile suferite în timp de părțile lui constitutive și, ca urmare, de întregul care le conține.

Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse

4.1 Răspunsul ghicitorii este „cocoșul”. Formulele *La trup pepene/ La cap pieptene/ La coadă secere/ La picioare rășchitoare* sunt construite prin recurgerea la elemente din universul gospodăriei rurale. Propoziția *Împunge cu clonțu-n soare* sugerează atributul cocoșului de a anunța, prin glasul lui, venirea zorilor. Cine a văzut cocoșii cântând își amintește imediat poziția acestora, cu trupul arcuit și ciocul (*clonțul*) ridicat în sus (spre soare).

Mecanismul producerii metaforei asociază diferite însușiri ale viețuitoarei încifrate cu elemente din universul rural familiar creatorului ghicitorii.

Dacă nu ați răspuns corect, recitiți secvența 4.1.

4.2

R N N R R

colinde, cântece satirice, cântece de petrecere, sorcova, paparude.

Dacă nu ați răspuns corect, recitiți textul din dreapta sublinierii
categorii folclorice rituale și nerituale

4.3

După criteriul funcțional, manifestările folclorice se clasifică în două mari categorii: rituale și nerituale. Aparțin folclorului ritual acele forme ale literaturii, muzicii, dansului popular care apar *exclusiv* în cadrul unor obiceiuri, fie acestea **(1)** obiceiuri calendaristice sau de peste an, grupate în cicluri, în jurul marilor sărbători (de Crăciun și Anul Nou – colinde, sorcova, jocuri dramatice cu măști), sau obiceiuri sezoniere, legate de ocupațiile de bază ale românilor, de muncile agricole sau de calendarul pastoral; **(2)** obiceiuri legate de momentele esențiale ale vieții – nașterea, căsătoria, moartea – **(3)** obiceiuri sau rituri de vindecare, ținând de magia medicală sau de medicina populară (etnoiatrie). Aparțin folclorului neritual categorii literare corespunzătoare genurilor literaturii artistice „de autor” – epicului și, respectiv, liricului, în delimitarea acestora intervenind un criteriu intern, acela al modului de realizare, în versuri sau în proză: epica în proză (basmul, legenda, snoava) sau în versuri (cântecul epic propriu-zis, balada familială, jurnalul oral) și lirica populară (în principiu, doar în versuri) – cântecul propriu-zis, doina, strigătura, cântecul modern, cântecul de leagăn. Pavel Ruxăndoiu introduce așa-numitele „categorii de tranziție” în care include poezia colindelor religioase, poezia descântecelor, proverbele și zicătorile, ghicitorile.

După criteriul dependenței de context, manifestările folclorice pot fi: **(1)** strict dependente de un context ritual ceremonial (obiceiurile calendaristice, obiceiurile vieții de familie, riturile de vindecare); **(2)** independente de un context ritual ceremonial și strict dependente de un context situațional (legenda, snoava, bancul, anecdota, gluma, strigătura la joc, cântecul de leagăn, proverbul, zicătoarea, ghicitoarea, jocurile de copii, folclorul infantil) și **(3)** independente de un context

ritual ceremonial și relativ independente de un context situațional (basmul, cântecul epic, cântecul liric, doina).

Dacă nu ați răspuns corect, recitiți secvențele 4.1 și 4.2



Lucrarea de verificare 1 :

1. Citiți integral o variantă din colindul cu șarpele (de ex. textul nr. 119 din „*Colindă-mă, Doamne, colindă*”. *Colinde populare românești*. Ediție îngrijită, prefață, bibliografie și glosar de Iordan Datcu. Editura Minerva, 1992, vol. I, p. 176-178), *Greuceanu* (Petre Ispirescu, *Legende sau basmele românilor*. Prefață de Nicolae Constantinescu, Editura Minerva, 1989, p. 157-166) și *Mistriceanul* (*Balade populare românești*. Introducere, indice tematic și bibliografic, antologie de Al. I. Amzulescu, Editura pentru Literatură, 1964, vol. I, p. 323-333).

a) Identificați 3 asemănări între cei trei eroi masculini din cele trei categorii de texte și notați-le pe trei coloane:

erou de colind erou de basm erou de cântec epic (baladă)

...

...

...

b) Identificați, în fiecare dintre cele trei categorii de texte, secvența luptei eroului cu adversarul (șarpe, zmeoaica, în cazul basmului) și transcrieți cele trei secvențe de luptă pe trei coloane:

lupta în colind

lupta în basm

lupta în cântecul epic

[]

[]

[]

Realizați, în trei paragrafe, o comparație între cele trei secvențe de luptă din punct de vedere al dimensiunilor secvențelor, al frecvenței verbelor de acțiune și al figurilor de stil utilizate pentru a exprima tensiunea confruntării dintre eroi și adversarii lor monstruoși.

c) Comparați finalul celor trei texte indicate mai sus. Identificați deosebiri din secvențele finale (este eroul învingător în toate trei cazurile?; este monstrul ucis în toate trei cazurile?; care este consecința confruntării dintre erou și monstru pentru erou și/ sau pentru comunitate?) și interpretați, în trei paragrafe, adecvarea secvențelor finale la categoria textului folcloric (colind, basm, cântec epic) unde apar.

Atenție! Aceasta este o lucrare de sinteză care trebuie să fie rezolvată în 500-600 cuvinte. Pentru rezolvarea ei corectă:

- citiți în întregime unitatea de învățare 4, precum și subpunctele 6.2, 9.2 și 10.2 de la unitățile de învățare 6, 9 și 10.
- citiți bibliografia unității de învățare 4 (în special paginile recomandate pentru 4.1)

Criteriile de evaluare a lucrării se află la sfârșitul unității de învățare.

Criterii de evaluare a lucrării de verificare 1

Lucrarea prezentată va primi un procentaj maxim de 10%, în funcție de următoarele criterii:

- 1% trimiterea lucrării
- 2% identificarea celor trei asemănări
- 2% realizarea comparației, cu respectarea celor trei elemente care trebuie comparate, conform cerinței
- 3% identificarea deosebirilor dintre secvențele finale ale celor trei texte și interpretarea acestor deosebiri conform cerințelor
- 1% redactarea corectă a lucrării
- 1% elemente de originalitate a interpretării

4.4 Lecturi complementare pentru Unitatea de învățare 4 - Sistemul dinamic al categoriilor folclorului literar

Nicolae Constantinescu, *Lectura textului folcloric*, București, Editura Minerva, 1986: 20-78

Pavel Ruxăndoiu, *Folclorul literar în contextul culturii populare românești*, București, Editura „Grai și Suflet – Cultura Națională”, 2001: 176-188 (sau: Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, ediția a II-a, Editura didactică și pedagogică, București, 1978: 122-131)

Pt. **4.1.**, vezi Nicolae Constantinescu, *op. cit.*, p. 84-96; Pavel Ruxăndoiu, *op. cit.*, p. 176-186;

4.2. , Idem, p. 186-188;

4.3. Mihai Pop – Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1991, 120-125

Unitatea de învățare nr.5.

Poezia de ritual și ceremonial

Cuprins

Obiective educaționale	55
5.1 Concepte operaționale pentru descrierea și caracterizarea poeziei de ritual și ceremonial.....	55
5.2 Contextul cultural al poeziei de ritual și ceremonial: obiceiurile populare tradiționale..	56
5.3 Poezia de ritual și ceremonial în sistemul obiceiurilor populare tradiționale.	58
5.4 Cadrul funcțional al poeziei de ritual și ceremonial.	61
5.5 Relația între textul și contextul rituale și ceremoniale (între poezie și obicei).	65
5.6 Mutații funcționale în sistemul poeziei de ritual și ceremonial.....	65
5.7 Evoluția obiceiurilor populare tradiționale: de la ritual la spectacular.....	66
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse.....	66
Lucrarea de verificare 2	67
5.8 Lecturi complementare pentru Unitatea de învățare 5.....	67

Obiective educaționale

La sfârșitul parcurgerii unității de învățare 5, cursanții vor avea capacitatea de a:

- utiliza corect conceptele operaționale pentru tema unității de învățare;
- descrie sistemul obiceiurilor populare cu acuratețe de 80%;
- explica relația dintre poezia ritual-ceremonială și obiceiul care o include într-o singură frază;
- prezenta trei exemple de mutații funcționale în sistemul obiceiurilor populare tradiționale;
- explica evoluția obiceiurilor populare tradiționale de la ritual la spectacular, folosind trei argumente.

5.1. Concepte operaționale pentru descrierea și caracterizarea poeziei de ritual și ceremonial.

Poezia de ritual și ceremonial include ansamblul textelor folclorice strict dependente de un context ritual și ceremonial, cu o componentă verbală și cu valențe estetice. Mai concret, încadrăm în poezia de ritual și ceremonial secvențele versificate sau cântecele interpretate numai în desfășurarea unui obicei popular tradițional (colindat, uratul cu sorcova, nunta populară tradițională etc.). Aceste poezii populare sunt rostite sau cântate de anumiți protagoniști (ceata de feciori la colindat, copiii la uratul cu sorcova, vornicul sau pocânzăreasa la nuntă etc.), în momente și locuri bine stabilite prin tradiție și cunoscute datorită conservării obiceiurilor. Desigur, obiceiurile populare tradiționale nu se desfășoară absolut identic în fiecare sat sau mediu folcloric, ci cunosc mici variații locale, explicabile prin influența complexului de factori

geografici, istorici și sociali diverși care au determinat existența fiecărei comunități. Cu toate acestea, ritualurile sunt nucleul stabil al culturii populare românești, pentru că oferă modele de comportare în fața schimbărilor calendaristice sau a modificărilor de statut biologic și social ce se petrec în viața omului. Forța acestor modele de “răspuns la necunoscut” provine din faptul că ele repetă acțiuni săvârșite de eroii mitici ai comunității, al căror succes este garantat de căile consacrate de captare a bunăvoinței divine. Textele rituale și ceremoniale raportează poetic obiceiurile la originile lor mitice. Astfel se explică stabilitatea conținutului acestora, precum și interpretarea lor condiționată de cadrul ritual (de exemplu, în unele zone există credința că, dacă un om va interpreta colinde înainte de data de 14 noiembrie, când începe postul Crăciunului, recolta lui va fi atacată de dăunători). Poeziile rituale nu se spun sau nu se cântă oricând, oriunde, oricum și de către oricine, pentru a nu-și pierde rostul lor străvechi, acela de a călăuzi comunicarea dintre uman și divin pentru trecerea cu bine a unei etape din viața grupului și a individului.

În continuare, veți citi definițiile conceptelor operaționale utile pentru descrierea și caracterizarea poeziei de ritual și ceremonial:

CONCEPT	DEFINIȚIE
obicei	ansamblul manifestărilor folclorice legate de o anumită dată (Pop 1999:33).
rit	element al obiceiului în care intervin reprezentări mitologice, plasate la nivelul sacrului, în virtutea credințelor vechi ale mediilor folclorice (Pop 1999:33-34). în unele lucrări de specialitate, rit e sinonim cu ritual
ritual	suită de rituri, conservată în structura unui obicei folcloric pentru că pune în practică un mit al comunității.
ceremonial	nivelul spectacular al unui obicei.
poezie rituală	text folcloric inclus într-un ritual.
repertoriu ritual	ansamblul textelor folclorice interpretate în cadrul unui anumit ritual (exemple: repertoriu ritual al colindatului, al obiceiurilor de Anul Nou, al obiceiurilor de seceriș, al obiceiurilor de la nuntă etc.).
actant ritual	persoană sau grup de persoane din mediul folcloric specializată (specializate) în executarea unuia sau mai multor rituri din cadrul ritualului.
funcție rituală	medierea relației dintre uman și sacru prin intermediul ritualului.
obicei calendaristic	obicei practicat într-un moment important din calendarul unei comunități folclorice (trecerea de la un ciclu astronomic la altul, de la un anotimp la altul, de la un ciclu agrar/ pastoral/ etc la altul).

**obicei familial**

obicei practicat într-un moment important din existența unui membru al comunității folclorice (trecerea de la un grup de vârstă la altul, de la un statut biologic/ social la altul).

Test de autoevaluare 5.1.

Adevărat sau fals? Recitiți definițiile conceptelor operaționale și stabiliți valoarea de adevăr a următoarelor propoziții, notând alături de numărul propoziției literele A (adevărat) sau F (fals):

- 1 Ritul este un element al unui obicei popular tradițional.
- 2 Ritualul este mai vechi decât mitul.
- 3 Ceremonialul se referă mai ales la conținutul ritual al unui obicei.
- 4 Anumite poezii rituale sunt cântate.
- 5 Funcția rituală a unui text folcloric presupune medierea relației dintre individ și comunitate.

Verificați-vă performanța cu răspunsurile de la sfârșitul unității de învățare 5.

5.2. Contextul cultural al poeziei de ritual și ceremonial: obiceiurile populare tradiționale.

Obiceiurile *încifrează înțelesuri profunde asupra relațiilor omului cu lumea înconjurătoare, cu natura, asupra relațiilor interumane, asupra mersului normal al vieții sociale și asupra soluțiilor pe care, într-o evoluție de multe ori milenară, omenirea le-a găsit pentru a face ca lucrurile să reîntre în normal atunci când rânduiala lumii a fost, dintr-o pricină sau alta, stricată.* [Pop 1999:7]

Poezia de ritual și ceremonial se interpretează în contextul stabil al obiceiurilor populare tradiționale, calendaristice sau familiale. Poezia rituală nu poate exista în afara obiceiurilor iar unele obiceiuri nu pot fi înțelese în absența poeziei rituale. Astfel, spunem că există o relație de determinare reciprocă între poezia rituală și obicei:

Ca orice manifestare folclorică, un obicei popular tradițional se realizează prin armonizarea mai multor limbaje: gestual, verbal, melodic, coregrafic ș.a. Interpretarea poeziei de ritual și ceremonial presupune asocierea mai multor limbaje (moduri de expresie), constituind, de fapt, un act artistic sincretic. Sintagma *poezie de ritual și ceremonial* se referă la componenta verbală cu funcție estetică a obiceiului, consemnată de majoritatea culegerilor de folclor. Obiceiurile tradiționale nu sunt însă simple "montaje" de texte literare, ci sisteme de reglementare a existenței comunitare, funcționale și coerente. Secvențele poetice au locul și rostul lor în aceste sisteme, conținând informații culturale, energii rituale și valențe estetice.

În prezent, obiceiurile populare tradiționale românești nu presupun obligatoriu un repertoriu poetic ritual și ceremonial. Există obiceiuri fără poezie sau cu un repertoriu poetic minimal și negeneralizat în toate zonele folclorice (Sântoaderul, Călușul, Sânnandreiul), dar și obiceiuri ce

includ o literatură orală spectaculoasă (colindatul, obiceiurile de nuntă, obiceiurile de înmormântare).

Semnificațiile unor reprezentări mitice a căror putere generează comportamente rituale sunt transmise însă nu numai cu ajutorul poeziei, ci și prin multe povestiri, prezentate drept întâmplări “adevărate” și motivând respectarea prescripțiilor rituale. De exemplu, o țărancă îi povestea lui Ovid Densusianu în jurul anului 1900 cum i-au încurcat lelele firele (“ițele”) din războiul de țesut pentru că s-a încumetat să lucreze în săptămâna Rusaliilor (relatarea aceasta și altele, asemănătoare, au fost publicate în antologia dialectală *Graiul nostru. Texte din toate părțile locuite de români* 1906-1908, alcătuită de O. Densusianu, I. A. Candrea și Th. Speranția).

Obiceiurile populare tradiționale conservă elemente din straturi culturale succesive, de la cultura neolitică preindoeuropeană la culturile dacogetică și romană, cultura medievală românească și cultura premodernă a epocii fanariote. Arheologul Marija Gimbutas spune că acțiunea de a cerne făina prin sită avea valențe magice pentru oamenii din neolitic, semnificând separarea “albului” de “negru”, a elementului pur de cel impur, a binelui de rău. Întâlnim un ecou al acestei practici magice arhaice în poezia Plugușorului, în secvența unde gospodina cerne făina proaspătă, iar gestul ei se amplifică la nivel cosmic.

**Fragment de
Plugușor
variante
Alecsandri:**

*Iată mândra jupâneasă,
Dochiana cea frumoasă,
c-auzea tocmai din casă
chiotul flăcăilor,
scârțâitul carelor,
și-n cămară că mergea
și din cui își alegea
sită mare și cam deasă,
tot cu pânza de mătăasă
Sufleca ea mâneci albe,
'și-arăta brațele dalbe,
și cernea, mări, cernea,
ninsoarea se așternea:
pe sus tobele băteau,
negurele jos cădeau.
[Flori alese 1967 vol. II:107]*

Una dintre cele mai cunoscute ghicitori din mediul folcloric încifrează cuvântul “sită” chiar prin versurile: *Pe sus tobele băteau/ Negurile jos cădeau*. Unui străin i-ar fi aproape imposibil să ghicească răspunsul ghicitorii (*sita*), în vreme ce un membru al comunității recunoaște imediat un loc comun din repertoriul poetic al culturii lui de apartenență.

Sita ca obiect magic apare și în riturile de naștere: în Bucovina, când “i se apropia sorocul” (sarcina era aproape de termen), femeia însărcinată strecura apă printr-un *ciur* (sită rară), convinsă că va naște la fel de ușor cum trece apa prin ciur [Marian (1892)1995:31]. În mod similar, se pot ilustra și moștenirile dacică și romană ale culturii populare românești.

Cu toate că este transmisă oral sau non-verbal, orice cultură de tip folcloric își comunică vechimea și rădăcinile într-un limbaj simbolic,

difuzat deopotrivă în ornamentica tradițională, în armoniile melodice, în gestică rituală sau în textele poetice. Valoarea documentară a folclorului a fost un subiect permanent de dezbatere pentru specialiști, mulți încercând să demonstreze dominanta traco-dacică, romană sau creștină a culturii populare românești, fără a reuși să convingă până la capăt. Concluzia acestor dezbateri este că obiceiurile populare tradiționale au începuturi străvechi și un caracter sincretic, acumulând elemente din culturile dominante în orizontul lor de referință într-o epocă sau alta. De aceea, este dificil să plasăm precis originea unui anumit obicei într-o anumită epocă: fiind rod al suprapunerilor culturale, obiceiurile se altoiesc de-a lungul vremii cu practici rituale și creații folclorice noi, dar care se vor învechi și ele ulterior, înscriindu-se în tiparul tradițional.

5.3. Poezia de ritual și ceremonial în sistemul obiceiurilor populare tradiționale.

Nu toate obiceiurile populare tradiționale conțin texte poetice. În continuare, vă prezentăm un tabel cu principalele tipuri de poezie de ritual și ceremonial, obiceiurile în care apar și câteva informații contextuale referitoare la interpretarea folclorului ritual.

Tip de text ritual		Obiceiul unde apare		Context	
		Actant	Loc	Timp	Mod de interpretare
colind/ colindă de ceată	colindat	ceata de feciori	case de gospodari	24.12. seara	cântat
colind/ colindă de copii	colindat	grup de copii	case de gospodari	24.12 ziua	cântat
cântec de stea	colindat	grup de copii	case de gospodari	24.12. ziua	cântat
Plugușor	uratul cu plugul	grup de săteni	curți de gospodari	31.12. seara	recitat (scandat)
Plugușor al copiilor (Pluguleț)	uratul de Anul Nou	grup de copii	curți de gospodari	31.12 ziua	recitat (scandat)
Sorcovă	uratul de Anul Nou	grup de copii	case de gospodari	01.01. ziua	recitată
Vasilcă	uratul de Anul Nou	grup de urători	case de gospodari	01.01. ziua	recitată
Lăzăriță	Lăzărelul	grup de fete	uliță (centrul satului)	Sâmbăta, în Ajun de Florii	cântată
Drăgaică	Jocul Drăgaicei	grup de fete	uliță (aer liber)	23.06.seara	cântată
cântec de seceriș	obiceiurile de la seceratul grâului	grup de secerători	la câmp pe drum, de la câmp către casă	în diferite momente de la seceriș	cântat
cântec de	obiceiuri de	grup de fete/	pe uliță, în	în condiții de	cântat

invocare a ploii	invocare a ploii (Paparude, Caloian)	grup de copii	fața porților/ la râu	secetă, de câte ori e nevoie	
teatru ritual	obiceiurile hibernale Căluș	ceata de feciori/ călușari	în sat, în aer liber	perioada 26.12-31.12/ Rusalii (zilele 43-50 după Paști)	interpretare dramatică
orație	obiceiuri de la naștere obiceiuri de la nuntă	moașa (naștere) vornicul (nuntă)	casa nou-născutu-lui casa miresei	la ospățul numirii copilului; la pețit; la jocul bradului; la luarea miresei de acasă; la schimbul de daruri	recitată
formulă de urare	obiceiuri de la naștere	moașa, nașii, vizitatorii nou-născutului	casa nou-născutului	după naștere la prima scaldă; la ursire; la cumetrie	recitată
cântec ritual nupțial/ funerar	obiceiuri de la nuntă; obiceiuri de la înmormântare	lăutarii (nuntă) grup de femei sau fete (funerar)	acasă la mire/ mireasă; la miri la fereastră acasă la decedat; pe uliță; la mormânt	când se bărbierește ginerele; când se pune voalul miresei; în zori, după noaptea nunții în zorii de priveghi; când se aduce în sat bradul tăiat pentru un om care a murit tânăr; când este petrecut mortul.	cântat
bocet	obiceiuri de la înmormântare	femei	acasă la decedat; pe uliță; la mormânt	în orice moment al ritualului funerar cu excepția nopților.	cântat
strigătură rituală	obiceiuri de la nuntă	vornicul lăutarii	la casa mirelui; pe uliță	în timpul ospățului de nuntă; la joc	recitată (strigată)

				când se strânge darul de la meseni	
descântec	obiceiuri de la naștere descântat	moașa descântătorul/ descântătoare	la casa nou-născutului acasă la descântătoare; în diferite locuri din sat și din apropiere	în caz de nevoie (când trebuie prevenită sau vindecată o boală sau o stare patologică	Recitat (dramatizat)

Tipurile de texte folclorice prezentate mai sus nu epuizează repertoriul ritual verbal, dar au un indice ridicat de literaritate, justificând sintagma *poezie de ritual și ceremonial*. Indicațiile contextuale pot varia în funcție de tradițiile locale de interpretare, dar constituie un punct de referință validat de majoritatea cercetătorilor. Citiți detalii despre caracteristicile textuale și contextuale ale poeziei de ritual și ceremonial în capitolele 6-8 (**Poezia obiceiurilor calendaristice, Poezia riturilor de trecere, Poezia riturilor de vindecare**).



Test de autoevaluare 5.2. În ce obiceiuri apar următoarele tipuri de texte folclorice? Grupați textele din coloana 1 cu obiceiurile din coloana 2 (de exemplu, colindele și colindatul:1d) Citiți răspunsurile la sfârșitul unității de învățare 5:

1) colind 2) orație 3) cântec ritual nupțial/funerar 4) cântec de invocare a ploii 5) Plugușor	a) obiceiuri la naștere b) obiceiuri de nuntă c) obiceiuri de la înmormântare d) colindat e) uratul cu plugul f) Paparude g) Caloian
--	--

5.4. Cadrul funcțional al poeziei de ritual și ceremonial.

Funcțiile poeziei de ritual și ceremonial sunt determinate de funcțiile obiceiurilor populare tradiționale în ansamblu. De exemplu, un obicei a cărui funcție este aceea de a marca trecerea de la anul vechi la anul nou, precum “uratul cu plugul”, include un text poetic (*Plugușorul*) cu versuri adecvate mesajului de înnoire a anului

Să reținem că, în trecut, *Plugușorul* se interpreta în ultima zi de iarnă, pentru că anul nou se sărbătorea la 1 martie și nu la 1 ianuarie, ca astăzi. De aceea, versurile de *Plugușor* care se referă la schimbarea anului pot conține indicații temporale ce trimit la calendarul vechi (1 martie = anul nou) sau la calendarul nou (1 ianuarie = anul nou). Citiți detalii despre data interpretării *Plugușorului* în capitolul consacrat

**Versuri de
Plugușor
care se referă la
trecerea de la
anul vechi la
anul nou:**

*Mai cu bine, mai cu rău
Am ajuns la Anul Nou.
[Adăscăliței 1987:88]*

*Asta-i sara de pe urmă,
Vin plugarii de vă ură
Și vă zic întru mulți ani, (...)
[Adăscăliței 1987:88]*

obiceiurilor calendaristice.

Funcția principală a obiceiurilor este aceea de a păstra echilibrul din relațiile stabilite de membrii unei comunități, în condițiile unei schimbări suferite de întregul grup (obiceiurile calendaristice) sau numai de un microgrup familial (obiceiurile familiale). Fiecare schimbare este însoțită de ritualuri care o reglementează în spiritul tradiției, asigurându-se astfel continuitatea existenței comune. Pentru mentalitatea folclorică, modelată de gândirea mitică, orice modificare importantă din natură sau din viața omului atrage după sine o apropiere între forțele sacre și nivelul profan. Sărbătorile populare sunt “zile mari” când comunicarea dintre uman și transcendent devine posibilă și muritorii își pot orienta favorabil traseul pentru perioada următoare. Funcția rituală a obiceiurilor, preluată și de poezia de ritual și ceremonial, constă în medierea relației dintre planul profan și cel sacru. Actanții rituali (performerii obiceiurilor) sunt “negociatorii” bunăvoinței forțelor sacre, percepute în general ca reprezentări mitice (*bătrânul Crăciun* la colindat, *Ursitoarele* în obiceiurile de la naștere, *Sora soarelui* și *Sora boarelui* în obiceiurile de la seceratul grâului ș.a.) sau mitico-religioase (*Sfântul Vasile* la uratul cu plugul, *Maica Domnului*, *Dumnezeu*, *Sf. Ion*, *Sf. Duminică* în colindele religioase ș.a.). În virtutea scenariilor mitice aflate la baza ritualurilor folclorice, poezia de ritual și ceremonial actualizează medierea dintre uman (profan) și sacru în două etape:

- etapa de protejare a umanului împotriva intervențiilor malefice ale sacrului (etapa *apotropaică*);
- etapa de calificare a umanului ca obiect al acțiunii sacrului benefic (etapa *propitiatoare*).

**Secvență cu
funcție
apotropaică
dintr-un text
ritual
de invocare a
ploii
/Paparudele**

*să pornească ploile,
paparudele,
și să ferești holdele,
paparudele,
de toate mălurile,
paparudele;
să gonești tăciunele,
paparudele,
din toate ogoarele,
paparudele!*
[Șerb 1967:123]

**Secvență cu
funcție propitiatorie
dintr-o orăție
de nuntă:**

*Cas-aceasta, ce se face,
Fie făcută pe pace
Și pe loc
Cu noroc,
Pe viață
Cu dulceță.
Domnul sfânt vă dăruiască
Locaș pentru dumneavoastră:
Curte albă lângă drum
Să sălășuiți
Pe cei neavuți,
Să hrăniți
Pe cei flămânzi,
Să adăpați
Pe cei însetați (...)*
[Șerb 1967:153]

În consecință, poezia de ritual și ceremonial are deopotrivă o funcție *apotropaică* (de apărare împotriva răului) și o funcție *propitiatorie* (de atragere a binelui).

Aceste funcții se realizează prin cuvinte cu valoare simbolică sau prin figuri de stil (hiperbola, alegoria) care situează conținutul textului într-un plan ideal, transferând atribute superlative asupra beneficiarilor ritualului.

În același timp, obiceiurile populare tradiționale au o componentă socială, de reglementare a relațiilor interumane, prin propunerea unor modele de comportare adecvate momentelor importante din viața comunității. Protagonistii obiceiurilor își asumă roluri de autoritate rituală, sancționând abaterile de la principiile morale și de la “codul de maniere” îndătinat. De exemplu, colindătorii au obligația de a merge la toate casele din sat, oricât de greu ar fi drumul spre acestea pe timp de iarnă și oricât de marginală ar fi poziția unui gospodar în ierarhia socială a satului. În schimb, gazdele trebuie să-i primească și să-i răsplătească pe colindători pentru urarea lor. În caz contrar, cei care nu acceptă să se conformeze obiceiului vor fi “descolindați”: li se va cânta un “colind” în care urările sunt înlocuite de “antiurări” asemănătoare blestemelor și vor fi victime ale unor gesturi de sancționare. Citiți detalii despre astfel de practici rituale în lecția consacrată colindatului. Prin urmare, funcția socială a obiceiurilor populare tradiționale constă în normarea conduitei adecvate pentru participarea la viața de grup (mai larg: comunitate –

sau mai restrâns: familie). Integrarea în modelul comportamental ritual îi solidarizează pe membrii societății, asigurându-le trecerea lină prin momentele nodale ale timpului colectiv sau individual.

În mod concret, poezia de ritual și ceremonial conține elemente care îi argumentează și funcția socială, alături de cea rituală. Textele de la nuntă conțin, de exemplu, referiri la obligația protagoniștilor de a se despărți de libertățile vieții de celibatari, la rolul important al nașului în desfășurarea ceremonialului, la datoria soacrei mari de a-și accepta nora în familie etc. Adesea, funcția socială a poeziei de ritual și ceremonial este exprimată într-o notă comic-satirică, sintetizând în maniera cea mai eficientă și educativă experiența culturală cu privire la momentele delicate din viața oamenilor.

Versuri cu tentă comică despre rolul nașului (nunului) dintr-o oră de nuntă:

*Mai pe urmă nunul mare,
Cel cu doba în spinare,
Bagă mâna-n buzunare,
Și cinstesc pe finii dumitale:
Cu niște galbini din țară,
I-a câștigat astă-vară,
I-a fost ascuns în cămară,
Și acuma i-a scos iară,
Și cu niște taleri mari,
Rămași încă de tătari.
[Șerb 1967: 198]*

O altă funcție importantă, specifică poeziei de ritual și ceremonial, este aceea de conservare fragmentară a unor informații despre civilizația rurală tradițională care nu mai fac parte din paradigma culturală a satelor contemporane. Aceasta poate fi numită funcția *documentar-etnografică* a folclorului literar ritual. Textele poetice păstrează memoria arhaică a comunității, oferind indicii de interpretare a unor practici rituale ce nu mai pot fi explicate de protagoniștii obiceiurilor din zilele noastre. De exemplu, cântecele rituale funerare înregistrate de Constantin Brăiloiu în perioada interbelică descriu drumul lung și greu pe care cel dispărut îl face după moarte, către lumea cealaltă. Etapele acestui drum recompun mitul românesc despre moarte, privită ca “mare trecere”, motivând diverse gesturi rituale, precum așezarea unui ban în mâna celui decedat, așternerea unor pânze albe în intersecțiile ce vor fi traversate de alaiul funerar, împărțirea unor obiecte și alimente participanților la înmormântare ș.a.

În contextul ei folcloric, ca parte a obiceiurilor populare tradiționale, poezia de ritual și ceremonial are, așadar, ca funcții principale: vestirea ceremoniei, funcția rituală și funcția socială. Cu excepția textelor rituale funerare, creația artistică orală specifică “zilelor mari” are și o funcție caracteristică de urare și felicitare, inclusă în protocolul marilor sărbători calendaristice sau familiale. Funcția documentar-etnografică a poeziei de ritual și ceremonial este relevantă pentru cercetătorii culturii populare, interesați de reconstituirea mitologiei și a mecanismelor gândirii arhaice. Pentru receptorii de folclor nespecialiști, poezia de ritual și ceremonial este o sursă de emoție estetică. În general, publicul din afara mediului folcloric are acces doar la textele literare rituale și

mai puțin la melodiile lor sau la alte elemente care țin de interpretarea creației artistice verbale în cadrul viu și dinamic al obiceiului. Chiar și așa, frustrat de multe informații întregitoare cu privire la poezia de ritual și ceremonial, cititorul unor texte din această categorie le poate aprecia valoarea estetică, la nivelul armoniei compoziției, al lirismului autentic și al utilizării imaginative a simbolurilor.

5.5. Relația între textul și contextul rituale și ceremoniale (între poezie și obicei).

Poezia de ritual și ceremonial se referă la obiceiul care o include: colindele vorbesc despre colindat, orația de nuntă - despre ritualul nupțial, cântecul ritual funerar – despre datina înmormântării ș.a.m.d. Nu există, însă, o corespondență perfectă între desfășurarea obiceiului și textul poetic. Uneori, textul conține elemente rituale mai vechi, pe care nu le mai găsim în practicarea actuală a unor obiceiuri. De exemplu, *Cântecul Zorilor*, un text funerar, sugerează că moartea unei persoane era anunțată în scris, prin “răvașe” arse în colțuri.

În general, creația orală sugerează conținutul ritual, reordonându-l după legile poeticii folclorice și transpunându-l în imagini care descriu și interpretează totodată sensul obiceiurilor.

Fragment dintr-un cântec de invocare a ploii care își interpretează ritualul asociat (Caloianul):

*Caloiene-iene,
Caloiene-iene,
du-te-n cer și cere
să deschiză porțile,
să sloboază ploile,
să curgă ca gârlele,
zilele
și nopțile,
ca să crească grânele.*
[Șerb 1967:118]

5.6. Mutații funcționale în sistemul poeziei de ritual și ceremonial.

Așa cum am văzut anterior, aceeași poezie rituală îndeplinește mai multe funcții. Prin *mutație funcțională* se înțelege

1) schimbarea de funcție pe care o suferă un fapt de folclor (mutație-schimbare).

2) înlocuirea funcției dominante a unui fapt de folclor cu alta (mutație-înlocuire).

Cea mai spectaculoasă mutație-schimbare este trecerea unui text folcloric din regim neritual în regim ritual și, respectiv, deritualizarea unei creații rituale la origine. Despre ritualizare (mutație-schimbare) putem vorbi în cazul cântecelor epice (inițial nerituate) care au fost incluse în repertoriul nunții, în special în sudul Transilvaniei. Exemple de astfel de cântece epice integrate ritualului nupțial sunt: *Ghiță Cătănuță*, *Cântecul nunului* ș.a.

Pierderea statutului ritual a unor tipuri de texte folclorice este discutată mai ales în cazul ghicitorii, existând indicii care atestă originea rituală a acestei categorii incluse astăzi în folclorul copiilor.

Mutațiile funcționale de tipul reierarhizării funcțiilor se înregistrează în evoluția obiceiurilor, vechile funcții ritual-magice ale acestora lăsând locul principal unor funcții mai noi, de divertisment și păstrare a tradițiilor locale.

Mutația funcțională [de tip înlocuire, n.n.] implică o *schimbare în ierarhia funcțiilor, trecerea în poziție dominantă a unei funcții subiacente, fără ca vechea funcție să dispară*.

[Pop 1999:16]

5.7. Evoluția obiceiurilor populare tradiționale: de la ritual la spectacular.

Sensul religios al obiceiurilor populare tradiționale s-a pierdut, gradual:

- 1) datorită preluării funcției de comunicare dintre uman și divin de către instituția sacerdotală creștină și
- 2) datorită interzicerii manifestării religiozității de către ideologia comunistă oficială, în perioada 1947-1989.

În al treilea rând, mediatizarea obiceiurilor și transformarea lor în produse de consum a impus necesitatea accentuării laturii spectaculare a ritualurilor, care are un impact mai pronunțat asupra unor “beneficiari” din afara comunității folclorice.

Cu toate acestea, funcția de normare a vieții grupului tradițional deținută de obiceiuri nu a dispărut, pentru că nu au dispărut nici “trecerile” pe care riturile calendaristice sau familiale le modelează favorabil. Anotimpurile se succed, oamenii se nasc și mor după ritmurile implacabile ale naturii. Comunitatea tradițională se conduce încă după rosturile rituale, deși multe explicații ale acestora s-au pierdut sau par demonetizate în contextul mentalitar și cultural actual.

Diversificarea ofertei culturale accesibile “însului folcloric” determină și multiplicarea opțiunilor sale de refuncționalizare a obiceiurilor. De la supralicitarea funcției rituale din dorința de redescoperire a credințelor strămoșești până la conștientizarea funcției identitare a tradiției locale în patrimoniul național și european, de la magic la spectacular și de la social la estetic, tabloul dinamic al interpretărilor obiceiurilor populare tradiționale le demonstrează longevitatea și vitalitatea.

Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse:

5.1. 1A 2F 3F 4A 5F.

Dacă nu ați răspuns corect, recitiți definițiile conceptelor operaționale din tabelul de la secvența 5.1

5.2. 1d, 2a,b, 3b,c, 4f,g 5e.

Dacă nu ați răspuns corect, recitiți tabelul de la secvența 5.3

**Lucrarea de verificare 2**

Alcătuiești un eseu de 200 - 250 de cuvinte cu următoarea temă:
Obiceiurile populare tradiționale sunt un *mecanism creator și păstrător de ordine și de cultură* [Pop 1999:8].

Eseul trebuie să conțină, obligatoriu:

- o definiție a obiceiurilor populare tradiționale
- Explicația modului în care obiceiurile populare tradiționale creează și mențin ordinea socială și cultura unei comunități.
- Un exemplu de obicei popular tradițional românesc care ilustrează ideea din citat (este *creator și păstrător de ordine și cultură*)

Pentru realizarea eseului, recitești unitatea de învățare 5 și citești în special, paginile din bibliografie recomandate pentru secvențele 5.2, 5.3 și 5.7.

Citești criteriile de evaluare a lucrării la sfârșitul unității de învățare 5.

Criterii de evaluare a lucrării de verificare 2

1% trimiterea eseului

2,5% includerea în eseu a unei definiții corecte a obiceiurilor populare tradiționale

2,5% explicația pertinentă a modului în care obiceiurile populare tradiționale creează și mențin ordinea socială și cultura unei comunități.

2% includerea în eseu a unui exemplu de obicei popular tradițional românesc care ilustrează ideea din citat

1% redactarea corectă

1% elemente de originalitate

5.8 Lecturi complementare pentru Unitatea de învățare 5: Poezia de ritual și ceremonial

Mihai Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, ediție revăzută cu note și postfață de Rodica Zane, Ed. Univers, Colecția Excellens, București, 1999: 13-41 (sau ediția din 1976, capitolele 1-3).

Pt. 5.1. Pop, *op.cit.*:33-37.

5.2. Pop, *op.cit.*:38-41.

5.3. Mihai Pop – Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978: 138-141.

5.4. Pop, Ruxăndoiu, *op. cit.*:129-130.

5.5. Pop, Ruxăndoiu, *op. cit.*:118-119.

5.6. Pop, *op.cit.*:15-21

5.7. Pop, *op.cit.*:196-215.

Unitatea de învățare nr.6

Poezia obiceiurilor calendaristice (de peste an)

Cuprins

Obiective educaționale.....	68
6.1 Prezentarea celor mai importante obiceiuri din calendarul popular.....	68
6.2 Poezia obiceiurilor de Crăciun: context, clasificare, structură, funcții.....	69
6.3 Poezia riturilor agrare: context, structură, funcții.....	73
6.4 Sincretisme culturale și funcționale în poezia obiceiurilor calendaristice.....	76
6.5 Similitudini și distincții între tipurile de poezii incluse în obiceiurile calendaristice.....	77
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse.....	78
6.6 Lecturi complementare pentru Unitatea de învățare 6.....	79

Obiective educaționale

La sfârșitul parcurgerii unității de învățare 6, cursanții trebuie să obțină capacitatea de a:

- descrie cele mai importante obiceiuri din calendarul popular cu acuratețe de 80%
- identifica apartenența unui text de colind la o anumită categorie cu acuratețe de 80%
- interpreta dubla funcție rituală a *Plugușorului* – calendaristică și agrară - în trei fraze
- prezenta cel puțin trei exemple de sincretisme culturale și funcționale ce se pot recunoaște în textele poetice din repertoriul obiceiurilor calendaristice
- explica diferențele dintre:
 - cântece de stea și colinde
 - colinde de copii și colinde de ceată
 - colinde și Plugușor

6.1. Prezentarea celor mai importante obiceiuri din calendarul popular.

Precizia și eficiența calendarului țăranului sunt asigurate de stabilitatea reperelor cosmice (echinocții, solstiții, faze lunare) și terestre (bioritmurile de reproducere ale animalelor, migrația păsărilor, înfrunzitul și desfrunzitul codrului etc. [Ghinoiu 2001:240]

Momentele-reper ale calendarului popular, sacre și festive totodată sunt, în prezent, Crăciunul, Anul Nou și Paștele, subliniind importanța pe care o joacă, în actualitate, pentru comunitățile tradiționale, dar și pentru societatea românească în general, calendarul creștin [Hedeșan 2005:391].

În vreme ce obiceiurile de la Crăciun (colindatul, Moș Ajunul, teatrul popular ritual ș.a.) și Anul Nou (Plugușorul, jocurile cu măști, Sorcova,

Obiceiuri:**cu dată fixă;****cu dată fixă
mobilă;****cu dată
mobilă**

Semănatul, Vasilca ș.a.) sunt *obiceiuri cu dată fixă*, tradițiile populare asociate sărbătorii Paștelui sunt numite *obiceiuri cu dată fixă mobilă*, pentru că data calendaristică a Paștelui se schimbă de la an la an, dar este stabilită în funcție de fazele lunii, având ca reper fix echinocțiul de primăvară (Paștele “cade” în prima duminică postechinocțială cu lună nouă). Cele mai importante obiceiuri populare calendaristice de primăvară sunt legate de sărbătoarea pascală: aprinderea *focurilor vii* și *strigarea peste sat* de *Lăsata Secului* (începutul postului Paștelui), pregătirea ofrandelor alimentare pentru cei morți de *Joimari* (ultima zi de joi din post), vopsirea ouălor și îmbrăcarea (“primerirea”) cu haine noi pentru noaptea Învierii, pomenile rituale din perioada postpascală (din *Duminica Tomii – Paștele Blajinilor*, de *Înălțare/ Ispas – Paștele Cailor sau Joia lepelor*, din sâmbăta Rusaliilor – *Moșii de Vară*) și, în sudul țării, *Lăzărelul* în sâmbăta *Floriilor* și *Călușul* în săptămâna Rusaliilor.

O serie de obiceiuri populare *cu dată fixă* (*Mărțișorul* – la 1 martie, *Mucenicii* – la 9 martie, *Sânzienele* și *Drăgaica* la 24 iunie), păstrate în perioada dintre începutul primăverii și solstițiul de vară amintesc faptul că în Antichitate anul calendaristic începea la 1 martie. Roma fixează oficial data Anului Nou la 1 ianuarie în 153 î.Hr., iar la români, data de 1 ianuarie este legiferată ca primă zi a anului calendaristic abia în 1701 [Pop 1999:44]. În vechime, Anul Nou începea odată cu regenerarea naturii și era marcat de rituri cu scop de a asigura fertilitatea pământului, în care erau prezente simboluri agrare și vegetale. Schimbarea de dată a Anului Nou, de la 1 martie la 1 ianuarie, a atras după sine “retragerea” unor obiceiuri dinspre primăvară spre iarnă. Astfel se explică, de exemplu, abundența de elemente agrare din *Plugușor*, aparent nepotrivite cu un obicei de iarnă, dar perfect justificate dacă ținem seama de vechiul context temporal de interpretare a acestui ritual și anume 1 martie, dată ce inaugura o perioadă favorabilă cultivării pământului.

În afară de obiceiurile calendaristice cu dată fixă și de cele cu dată fixă mobilă, în cultura populară românească întâlnim și *obiceiuri cu dată mobilă*, care sunt practicate ori de câte ori sunt întrunite condiții care le fac necesare. Cele mai importante obiceiuri populare calendaristice cu dată mobilă sunt *obiceiurile de invocare a ploii* (*Paparuda*, *Caloianul*) și *obiceiurile de seceriș* (*Buzduganul* în sudul Transilvaniei – [ara Oltului și *Cununa* în vestul Transilvaniei – zona Crișurilor). Ambele tipuri de obiceiuri menționate constituie răspunsuri culturale specifice la nevoile unei civilizații agrare. Există și alte obiceiuri ocupaționale cu dată mobilă, conservând rituri pastorale, viticole etc., dar mai sărace în elemente folclorice (muzicale, literare și coregrafice).

Poezia obiceiurilor calendaristice include *creații legate de obiceiul plugușorului, colindatului, umblatului cu steaua, sorcova, de teatrul popular (cu măști, religios și cu tematică haiducească sau istorică), din cadrul obiceiurilor de Anul Nou, precum și poezia riturilor de invocare a ploii (scaloianul și paparudele), a drăgaicii, lăzărelului și cea a obiceiurilor de la sfârșitul secerișului, conservate în folclorul transilvănean* [Pop, Ruxăndoiu 1978:143].



Test de autoevaluare 6.1

Identificați categoria din care fac parte obiceiurile de mai jos: a)obiceiuri cu dată fixă; b)obiceiuri cu dată fixă mobilă; c)obiceiuri cu dată mobilă, notând literele a), b) sau c) în dreptul numelor obiceiurilor. Citiți răspunsul corect la sfârșitul unității de învățare 6.

- 1.Cununa (de seceriș);
- 2.colindatul;
- 3.Plugușorul;
- 4.Paparuda;
- 5.Lăzărelul;
- 6.Caloianul (Scaloianul);
- 7.Călușul;
- 8.Drăgaica;
- 9.Mărțișorul;
- 10.Sorcova

6.2. Poezia obiceiurilor de Crăciun: context, clasificare, structură, funcții

Context

Obiceiul colindatului este mai vechi decât creștinismul, el prezentând asemănări cu sărbătoarea romană a Saturnaliilor și elemente ce pot fi explicate prin supraviețuirea, de-a lungul timpului, a cultului solar al zeului persan Mithra, o divinitate populară atât în Imperiul Roman cât și în spațiul geto-dacic.

Suprapunerea sărbătorii nașterii Fiului Domnului peste alte festivități anterioare se datorează imperativului – simțit de ierarhii bisericii – de a respecta anumite tradiții culturale, pentru asigurarea impunerii calendarului creștin în rândul poporului, dar și valorii astronomice a datei de 25 decembrie, ziua de Crăciun marcând solstițiul de iarnă, punct nodal pentru răsturnarea duratelor zilei și a nopții în favoarea celei dintâi. Colindatul de Crăciun se constituie astfel ca o celebrare a victoriei luminii asupra întunericului, permițând revitalizarea ciclului cosmic și “înnoirea” timpului.

Ceata de colindători (ceata de feciori, *butea* sau *berea junilor* în Ardeal) este compusă, în mod ritual, dintr-un număr de 10-20 sau chiar mai mulți tineri și are un rol însemnat în desfășurarea, după rânduială, a sărbătorilor calendaristice, dar și a riturilor premaritale sau nuptiale. Tinerii se strâng din vreme la o gazdă pentru a repeta colindele și în Ajunul Crăciunului, seara, pornesc din casă în casă (de la marginea satului sau de la gospodăriile personalităților satului), cântând colinde și fiind răsplătiți cu alimente, băutură și bani.

Clasificare

Colindele se pot clasifica în funcție de *criterii contextuale, structurale și funcționale*, în următoarele categorii:

1. *după criteriul apartenenței tematiche la un anumit context cultural:* colinde *laice (precreștine)* și colinde *religioase (creștine)*.

2. *după criteriul actanților* (interpreților sau performerilor) colindei: colinde *de copii* și colinde *de ceată*.

3. *după criteriul destinatarului (beneficiarului)*, colindele laice sunt: colinde *cu urare generalizată* (de gospodar), adresate întregii familii și colinde *cu urare individualizată* (de fecior, de fată, de prunc, de tineri căsătoriți, de văduvi, de doliu ș.a.).

4. *după criteriul locului de interpretare a colindei*: colinde *de fereastră* (cântate la fereastra caselor, având ca teme vestirea sărbătorii sau cererea permisiunii de a colinda), colinde *de casă* (cântate în prag sau în casă, în jurul mesei de Crăciun), colinde *de zori*, cântate la încheierea colindatului din sat, pe uliță sau pe o înălțime, vestind astfel finalizarea cu succes a misiunii rituale și sociale a colindătorilor.

1. *după criteriul funcției colindelor în cadrul ritualului*: colinde *protocolare* [Brătulescu 1981: 36], conținând aproape în exclusivitate referiri la ritualul colindatului (colindele de fereastră și colindele de zori sunt de acest tip) și colinde *propriu-zise*.

Unii cercetători ai culturii populare românești au remarcat faptul că fenomenul colindatului poate fi întâlnit și în alte momente importante ale calendarului popular, devenind o formă specializată de semnalare a atmosferei festive. Astfel, în câteva zone ale țării s-au înregistrat colinde de Sânt' Nicoară (Sf. Nicolae), de Bobotează, de Florii, de Paști etc. [Breazu(1938)1993:461 și urm.]

Motivele epico-descriptive ale colindelor conturează un repertoriu extrem de divers: portretele bătrânului Crăciun sau al fetei frumoase din leagănul de mătase, lupta tânărului cu un animal fabulos (leul, dulful de mare), vânarea cerbului sau a ciutei, alergarea cailor ș.a. în colindele laice și: facerea lumii, nașterea lui Iisus, competiția dintre Sf. Ion și Sf. Duminică, drumul Maicii Domnului în căutarea Fiului, sfârșitul lumii - în colindele religioase. În Transilvania, tema mioritică și cea a sacrificiului pentru zidire (Meșterul Manole) circulă sub formă de colinde, funcționând în special ca niște colinde de doliu, adresate familiilor aflate în situația de a-și plânge un membru dispărut recent.

Monica Brătulescu a publicat în 1981 tipologia colindelor, conținând 217 tipuri și 10 mari categorii, reflectând astfel varietatea repertoriului și semnificațiile deosebite ale acestei categorii folclorice.

Structură

Colindele au structuri diferite, în funcție de tipul funcțional pe care îl ilustrează. Elementele stabile sunt: refrenul (*Lerui ler; Florile dalbe; Domnului, domn bun; Cunună de vinețele; Ziurel de ziuă* etc.), urările directe din finalul textelor, identificarea eroului din secvențele narativ-descriptive cu destinatarul colindei, atmosfera fabuloasă creată prin hiperbolizarea elementelor din sistemul real de referință al textului. Foarte multe colinde conțin referiri la ritualul colindatului, conservând poetic și vechi rituri de purificare sau fertilizare, neasociate obligatoriu contextului ceremonial din prezent.

Realizarea urării în colinde se poate exprima indirect - prin structuri epico-descriptive hiperbolice, cu funcție idealizantă - și direct, în secvențe lirice rezumate în câteva versuri. De multe ori, din urarea

directă aflăm precis și cine este destinatarul colindei, apărând uneori dificultăți de clasificare datorate complexității textelor.

Funcții

Funcțiile colindelor sunt variate, dictate de suprapunerile culturale manifestate la nivel textual și contextual:

- *rituală*, de reiterare a mitologiei solstițiale și ulterior religioase; de *vestire a sărbătorii*; de *urare și felicitare*; *magic-augurală* (de asigurare, prin forța magică a cuvântului, a unei evoluții superlative a destinatarului colindei - și prin aceasta, a întregii comunități - în următorul ciclu astronomic); *spectaculară*; *premaritală* (pentru colindele de fecior, de fată, de logodnici); *socializantă*; *economică*.

Caracteristice pentru colindatul creștin sunt *o funcție narativă, de propagare a substanței evanghelice și a mesajului ei, o funcție liturgică, legată de stabilirea și consacrarea gesturilor și a materiilor rituale creștine, o funcție simbolică, prin care sistemul de credințe și de obiceiuri al societății tradiționale este asimilat în aceste texte sub chipul unor imagini și personaje alegorice* [Zane 2004:107]

Caracterul social al colindatului a fost studiat de etnologi (Pop, 1999, mai ales pp.82-83), observându-se că, în perioada sărbătorilor de iarnă, ceata de feciori acționează ca o adevărată instituție tradițională, impunând autoritar o scară de valori culturale ce va avea drept rezultat atribuirea de "roluri de prestigiu" membrilor comunității. Din acest punct de vedere ne putem explica și formele de sancționare a caselor care nu-i primeau pe colindători: gesturi agresive (scoaterea porților din balamale, murdărirea zidurilor caselor etc.) însoțite de interpretarea unor texte imprecative, un fel de anti-colinde asemănătoare blestemelor, întreg fenomenul fiind cunoscut sub numele de "descolindat".

Făcând parte, alături de *Plugușor*, din complexul sărbătoresc al schimbării anului, colindele apar în mediul folcloric în concurență cu alte forme rituale de festivizare: cântecele de stea (diferite de colinde prin originea cultă și conținutul liniar al textului și obiceiului), Moș Ajunul (urările copiilor, reduse la vestirea Crăciunului și cererea de a fi răsplătiți), Irozii sau Vicleimul (teatru popular cu tematică religioasă), Turca (joc de mascați nelipsit în trecut din suita colindătorilor transilvăneni) ș.a.



Test de autoevaluare 6.2

Citiți cu atenție colindele de mai jos (refrenul este versul subliniat) și rezolvați următoarele cerințe:

1. clasificați cele două colinde, după criteriul destinatarului sau după criteriul funcției lor în cadrul ritualului.
2. explicați într-un paragraf care este semnificația *fulgului d-aurel* din colindul nr.2, ținând cont de contextul cultural al sărbătorii Crăciunului

Citiți răspunsurile la sfârșitul unității de învățare 6

Colindul nr. 1

[Șerb 1967:21-22]

Din forma ineluluiu,
Junelui, junelui bunu,
 Luai urma leuluiu
 și o luai și o aflaiu,
 Colea-ncoaci coala-
 ncoleare,
 Colea-n vârful munțiloru,
 Sub poalele braziloru.
 Găsii leul adormitu,
 Adormit, nepomenitu.
 Leul din somn se trezeare
 și către june-mi ziceare:
 - Ce-ai cătat junel pe-aici?
 Doar călile le-ai zmintitu
 Ori murgu ți-o bolânzitu?
 June din grai îi grăiare:
 - Călile nu le-am zmintitu
 Murgu nu mi-a bolânzitu,
 Ci-am venit să ne luptămu,
 Să ne-alegem de viteji.
 Se luară, se luptară,
 Zi de vară până-n seară.
 Când fu aicea-n cap de
 seară,
 Pusă leu pe june josu.

June cum se meșterere
 De sub leu iară ieșere.
 Se luară a doua oară,
 Zi de vară până-n seară,
 Pusă june pe leu josu,
 Cum mi-l pusă zgardă-i
 pusă,
 și mi-l leagă-n curea
 neagră,
 și-l scoborî jos la țară,
 Jos la țară-n târg de mară,
 Pe ulița greciloru,
 Tot în fața feteloru,
 și-n cinstea părințiloru
 câți pe june mi-l vedeau
 Toată lumea-l fericiau:
 Ferică de maica-sa-re,
 Ce băiat o-nfășiatu
 De-mi aduce leu legatu,
 Leu legat nevătămatu,
 Nici în puști că nu-i
 pușcatu,
 Nici în săbii nu-i tăiatu,
 Numa-n lupte că sunt
 drepte,
 De la Dumnezeu înțelepte.

Colindul nr. 2

[Teodorescu

(1885)1985 1:51]

Dalbe zori de ziuă,

Voi nu vă grăbiți
 Și nu-mi răsăriți,
 C-am fost depărtați
 Pest-ăi vârfi de munți,
 Unde nencetat
 Doi vulturi se bat
 Printr-un mic norel,
 P-un fulg d-aurel
 Noi ni i-am bătut,
 Fulgul le-am luat
 Și noi l-am adus
 'N plasa arcului,
 'N coama murgului,
 Și noi l-am ferit
 De văpăi,
 De ploi,

Și noi l-am ferit
 De praf,
 De pulberi.
 Și noi l-am adus
 Verde și frumos
 Cestuia domn bun,
 Bun domnul (cutare),
 C-are feți și fete.
 Poarte-l sănătoși,
 Rar,
 La zile mari,
 Ziua de Crăciun
 Și de Bobotează
 Când preoți botează,
 Lumea creștinează.
 Bună vremea-n casă,
 Boieri, dumneavoastră.
 La mulți ani cu bine
 Și cu sănătate.

6.3. Poezia riturilor agrare: context, structură, funcții.

1. *Plugușorul*

Plugușorul face parte atât din sistemul obiceiurilor calendaristice (marcând începutul anului), cât și din sistemul obiceiurilor agrare (prin conținutul referitor la ansamblul muncilor necesare pentru cultivarea și valorificarea grâului).

Context

În mod tradițional, *Plugușorul* se interpretează în seara de 31 decembrie (Ajunul Anului Nou) și constă într-o suită de gesturi rituale: tragerea unei brazde de plug în curtea gospodariilor-gazde, imitarea zgomotelor produse de lucrarea pământului (cu ajutorul unei recuzite sonore compuse din buhai – instrument muzical specific pentru *Plugușor*, scoțând un sunet asemănător mugetului bouului, bice, clopoței sau tălângi, fiare de plug ș.a.) și scandarea unui text ce are ca subiect transformarea grâului în pâine.

Plugușorul se întâlnește în forma ritual-spectaculară descrisă mai sus în Moldova (cel mai frecvent), Muntenia și Dobrogea. În Transilvania, cercetările etnografice nu au semnalat existența *Plugușorului* ca obicei performat în Ajunul Anului Nou, dar au revelat faptul că textul de *Plugușor* se păstrează în cadrul obiceiului colindatului sau al obiceiului cununii de seceriș. Astfel, recunoaștem textul *Plugușorului* în “colinda grâului” sau “colinda colacului” și în orația de mulțumire pentru daruri rostită de vătaful cetei de colindători la încheierea colindatului de la o casă și numită “mulțămita la colac”. De asemenea, poezia *Plugușorului* poate fi întâlnită și ca text ritual (“descântecă”) în structura ceremonială a obiceiului cununii de la seceratul grâului.

Vasile Adăscăliței este de părere că obiceiul *Plugușorului* este o creație proprie românească deși multe din componentele sale sunt regăsite și în viața folclorică a altor popoare. Fiind alcătuit dintr-o sumă de fapte inegale ca vârstă, dar încheiate unitar, *Plugușorul* reprezintă o sinteză a culturii spirituale de tip agrar de până la epoca formării poporului nostru [Adăscăliței 1987:150-152].

Ceata de *Plugușor* este compusă în general din bărbați tineri, dar pot merge “cu uratul” și copii, gospodari mai vârstnici sau femei, în funcție de tradiția zonală, modelată de condițiile istorico-sociale și de mentalitatea referitoare la practicile agrare. Actanții se deosebesc de alți participanți la complexul obiceiurilor de Anul Nou (componenții cetelor de mascați, interpreții de teatru popular ș.a.) prin îmbrăcămintea țărănească tradițională, fără ornamente colorate și prin lipsa măștii.

Textul este recitat (scandat/ strigat) de către conducătorul cetei, cel mai frecvent, dar s-a înregistrat și interpretarea *Plugușorului* pe secvențe, rostite pe rând de mai mulți membri ai grupului de urători. Pauzele dintre secvențe sunt semnalate de interjecții și formule specifice (“Mânați, măi!” etc.), dând tonul vacarmului regizat pentru a spori veselia participanților. În același timp, însă, rolul zgomotului în sărbătorile calendaristice este și unul apotropaic, de alungare a spiritelor rele aflate în libertate pe pragurile dintre ciclurile temporale.

Structură

Poezia *Plugușorului* are o structură descriptiv-narativă, cu scurte intercalări lirice în momentele exprimării urărilor directe. Varianta transilvăneană a *Plugușorului* are o valoare etnografică mai pronunțată, relatând, într-un limbaj arhaic și cu o terminologie de specialitate, succesiunea riguroasă a muncilor agricole, de la făurirea plugului și până la scoaterea colacilor obținuți din făina cea nouă din cuptor.

Varianta bucovineană a *Plugușorului* este mult mai amplă și conține o introducere și o încheiere cu funcție de a asigura legătura dintre text și context, făcând referire la urători, la momentul desfășurării obiceiului, la protocolul ritual pus în mișcare cu această ocazie, etc. De asemenea, putem observa un anumit grad de dramatizare în acest *Plugușor*: personajele sunt mai precis individualizate, adeseori apar dialoguri dinamice împletite cu observații pertinente pentru reflectarea relațiilor sociale din comunitatea tradițională. Personajul principal din *Plugușor* este un gospodar bogat și înzestrat cu maximă competență în materie de agricultură. Astfel, el acționează consonant cu un tipar eroic al ocupației respective. Valoarea mitică a protagonistului *Plugușorului* este potențată în unele variante de numele primit de acesta: Traian (împăratul roman fiind foarte popular în acest context prin varianta de *Plugușor* pusă în circulație de Vasile Alecsandri), Sf. Vasile ș.a.

Funcție

Funcția *Plugușorului* a fost la origine cea *rituală*, de reiterare a mitului agrar al comunității, asimilat începutului de an, momentul cel mai favorabil pentru a atrage bunăvoința forțelor sacre asupra oamenilor și ogoarelor. În trecut, este neîndoielnic faptul că funcționa în cadrul *Plugușorului* și o magie a gestului și a cuvântului, cu finalitate apotropaică și fertilizatoare. Totodată, remarcăm și o funcție *spectaculară* a obiceiului, manifestată concomitent cu funcțiile de *festivizare* (vestire a sărbătorii) și de *urare și felicitare*. Nu putem neglija nici funcția *socializatoare* (de afirmare a solidarității grupului tradițional), dar nici pe cea *economică*, de obținere a alimentelor sau banilor, o motivație foarte actuală a uratului cu *Plugușorul* pentru multe cete active. Textul de *Plugușor*, conservat în Transilvania în cadrul obiceiului colindatului, are și o funcție etnografică, fiind numit de Dumitru Pop un *mic tratat de agrotehnică primitivă* [Pop 1989:40].

**Test de autoevaluare 6.3**

Citiți cu atenție fragmentul de *Plugușor* de mai jos și selectați: a) un fragment care indică data calendaristică anuală a interpretării textului; b) un fragment care se referă la caracterul agrar al textului. Transcrieți fragmentele selectate în spațiul liber de mai jos.

Citiți răspunsul la sfârșitul unității de învățare 6.

Plugușorul

[Teodorescu (1885)1985

1:101-109]

Bună vremea,

Bună vremea!

Bade gazdă, odihnești

Ori numai ne amăgești,

Ori plugărași nu dorești,

Căci te cam posomorești.

Noi cu plugul ne-am luat

De cu seara ce-a-nserat,

ș-am fi venit mai demult,

Dar noi nu ne-am priceput:

Ca copiii am făcut;

Dară și d-acuma-i bine

Căci mâine-i Sfântul Vasile.

Mânați, băieței!

-Hăi! hăi!

Într-o joi de dimineață

S-a sculat badea din față,

Dimineața s-a sculat,

Pe ochi negri s-a spălat;

Iar soția dumisale,

Preacinstita gazdă mare.

Un șcir alb în mâni i-a dat

și s-a șters pe mâni curat,

Apoi iară s-a-turnat,

Un peptene și-a luat,

Chica neagr-a peptănat,

În strai nou s-a îmbrăcat,

La icoane s-a-nchinat,

și, ieșind afară-ndat,

Din bucium a buciumat.

Slugile și-a adunat,

Slugilor porunc-a dat

La ocol d-au alergat,

ș-au scos doisprezece boi

Dintre cei mai buni de soi:

Boi bourei

În coadă codâlbei,

În frunte țintăței;

Mici de statură,

Buni de trăsură,

Cu coarnele belciugate,

Cu aur suflate.

Mânați, băieței!

- Hăi! hăi!

și-și luase bădișorul

Tăvala și plugușorul,

Cei doisprezece bourei

și doisprezece plugărei;

și-apoi mi-a plecat,

S-a dus la arat

La câmpul durat,

La măru-nrotat,

Pe un deluț ascuțit

Ca o dungă de cuțit.

Ajungând

și-ncepând,

A brăzdat

ș-a arat

În lungiș

și-n curmeziș:

Brazdă neagră-a răsturnat,

Grâu de vară-a revărsat,

Grâu de vară

Cu secară,

Să răsară

Până-n seară,

S-alunge foamea din țară,

Pe păgâni de pe hotare,

Grâu mărunț,

Arnăut...

și-a dat Domnul, s-a făcut,

Pe la vară și mai mult.

Mânați, feciorei!

-Hăi! hăi!

(...)

2. Riturile de invocare a ploii: *Paparudele* și *Caloianul*

În cultura populară românească, ploaia fertilă este atrasă deasupra ogoarelor prin riturile de invocare a ploii: *Paparudele* și *Caloianul*. *Cântecul paparudelor era o incantație pentru ploaie* [Pop 1999:121], performată de fete tinere, în timp ce dansau îmbrăcate sumar, cu cingători din frunze, iar gospodarii satului ieșeau la porți și le udau cu apă. *Caloianul (Scaloianul)* constă în "sacrificarea" unei păpuși din lut. După o înmormântare fictivă, însoțită de un cântec ritual, păpușa este aruncată într-o fântână sau este lăsată să plutească pe o apă curgătoare, în virtutea credinței că acest sacrificiu simbolic va avea drept urmare pornirea ploilor [Pop 1999: 123-127].

3. Obiceiurile de seceriș

Încheierea ciclului agrar este consacrată în Transilvania de obiceiurile *Buzduganului* ([ara Oltului) și *Cununii de secerat* (vestul Ardealului). *Dealul Mohului* este cântecul ritual interpretat de secerătorii din [ara Oltului în alaiul care aduce cu fală la casa gospodarului o cruce din spice, numită “Buzdugan”, ce semnifică reușita acțiunii de recoltare. Acest cântec ritual este construit pe aceleași principii ca și colindele. Motivului fabulos, în care Sora soarelui își dispută întâietatea cu Sora vântului, îi urmează secvența urării și apoi cea prin care se cer darurile [Pop 1999:133].

La încheierea seceratului, femeile din vestul Transilvaniei (Cluj, Alba, Bihor, Sălaj, Bistrița-Năsăud) împleteau o cunună rotundă din primele, ultimele sau cele mai frumoase spice ale holdei. Cununa era purtată de cea mai tânără sau cea mai frumoasă dintre secerătoare, care mergea în fruntea tuturor celorlalți spre casa gazdei. Femeile din alai cântau pe drum *Cântecul cununii*, cu versuri descriptive, evocând rodul bogat și prezentând secvențe comune cu textul de *Plugușor*.

6.4. Sincretisme culturale și funcționale în poezia obiceiurilor calendaristice

Apărute într-o cultură predominant orală, creațiile folclorice nu au o dată precisă de naștere. Le putem aproxima vechimea numai dacă le analizăm comparativ, încercând să recunoaștem într-un text repere temporale care ne permit să-l raportăm la o anumită perioadă istorică, fie direct, fie prin analogie cu texte asemănătoare consemnate în documente. Deși se vorbește despre “atemporalitatea” folclorului și despre vechimea lui “imemorială”, creația orală tradițională nu este de fapt ruptă de realitate, ci răspunde cu propriul ei arsenal expresiv epocilor pe care le traversează. De exemplu, în același colind pot fi introduse un personaj mitic străvechi (precum *bătrânul Crăciun*) și o figură religioasă mai recentă (Dumnezeu sau Iisus). Vorbim, în acest caz, despre prezența unui *sincretism de coduri culturale* în textul respectiv, demonstrând adaptarea unui colind precreștin la viziunea creștină despre lume. În folclorul românesc întâlnim și sincretisme culturale determinate de interacțiunile dintre cultura romană și cultura dacică, dintre cultura romană și elemente culturale slave și chiar dintre cultura populară și cultura cărturărească sau cultura de consum. În general, sincretismele culturale caracterizează textele poetice rituale, fiind un indiciu dublu de vechime și de continuitate în timp a acestora.

Este tipic pentru folclorul literar al obiceiurilor ca același text să îndeplinească simultan mai multe funcții, creându-se un *sincretism funcțional*. Astfel, *Plugușorul* are o funcție magic-rituală, de câștigare a bunăvoinței divine pentru asigurarea unui an prosper pentru comunitate, o funcție de vestire a sărbătorii, una de urare și felicitare, una socială (de solidarizare a membrilor grupului, incluși în circuitul practicării urării), una economică (pentru urătorii interesați de un câștig material) etc. În timp, se produc mutații funcționale, care aduc în prim

plan doar câteva dintre funcțiile unui text ritual, fără ca celelalte să dispară însă cu totul.

6.5. Similitudini și distincții între tipurile de poezii incluse în obiceiurile calendaristice.

Problema confuziei între subcategorii distincte din repertoriul poetic al obiceiurilor calendaristice apare cu deosebire pentru folclorul festiv hibernal. Adesea, cântecele de stea, *Plugușorul*, *Sorcova* și jocurile cu măști sunt numite toate “colinde”, în mod eronat, pentru că se diferențiază semnificativ de colindele propriu-zise. Concret, cântecele de stea au origine cărturărească și conținut monotematic (istorisind călăuzirea magilor către locul nașterii lui Iisus). Sunt cântate în Ajunul Crăciunului, de copii care umblă cu un element de recuzită specific (“steaua” din lemn sau carton, ornamentată strălucitor).

Ca text poetic, *Plugușorul* se deosebește de colindele propriu-zise prin *conținutul monotematic* (descrie munca agrară), *modul de interpretare* (recitat) și *contextul de interpretare* (Ajunul Anului Nou, seara de 31 decembrie). Cu toate acestea, în Transilvania, unde nu s-a consemnat *Plugușorul* ca obicei de Anul Nou, textul de *Plugușor* (monotematic și recitat) este întâlnit la colindat (24 decembrie) sub forma *Mulțămitei la colac*. *Colinda colacului* (la Crăciun) și anumite variante ale *cântecelor de cunună* (în cadrul obiceiurilor de seceriș), au un conținut foarte asemănător cu cel al *Plugușorului*, dar se cântă, nu se recită, așa cum se întâmplă în cazul *Plugușorului* propriu-zis.

Jocurile cu măști se interpretează cu predilecție în Ajunul Anului Nou, cu excepția *Turcăi*, care însoțea, pe la jumătatea secolului XX, colindatul în Transilvania. Spre deosebire de colindele propriu-zise, jocurile cu măști se caracterizează prin centralitatea elementului coregrafic, textul – atunci când există - fiind un simplu apendice ritmic al dansului.



Test de autoevaluare 6.4

Alcătuiește un tabel cu principalele tipuri de texte poetice din repertoriul hibernal, precizând:

- denumirea cea mai cunoscută a textului;
- data de interpretare;
- actanții (cine interpretează textul);

caracteristici ale textului (mod de interpretare, recuzită, elemente de conținut și structură).

Recită-ți, în scopul rezolvării corecte a exercițiului, unitățile de învățare 5 și 6.

Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse:**6.1** 1c 2a 3a 4c 5b 6c 7b 8a 9a 10a

Dacă nu ați răspuns corect, recitiți secvența 6.1

6.2 a) 1=colind cu urare individualizată (de fecior); 2=colind de zori.
 c) *Fulgul d-aurel* este o metaforă pentru lumina solară, care se regenerează simbolic după solstițiul de iarnă, marcat în folclorul românesc de sărbătoarea Crăciunului. Colindătorii aduc *fulgul d-aurel* la fiecare gospodărie colindată, garantând comunității vitalitatea noului timp inaugurat ritual (*verde și frumos*).

Dacă nu ați răspuns corect, recitiți secvența 6.2.

6.3 a) Noi cu plugul ne-am luat/ De cu seara ce-a-nserat,/ ș-am fi venit mai demult, /Dar noi nu ne-am priceput:/ Ca copiii am făcut;/
 Dară și d-acuma-i bine/ Căci *măine-i Sfântul Vasile*.

b) Ajungând/ și-ncepând,/ A brăzdat/ ș-a arat/ În lungiș/ și-n curmeziș:
 Brazdă neagră-a răsturnat,/ Grâu de vară-a revărsat(...) (Observație: pot fi selectate și alte fragmente care se referă la caracterul agrar al textului de *Plugușor*)

Dacă nu ați răspuns corect, citiți din bibliografie Vasile Adăscăliței (vezi lecturi complementare), pag. 49-98.

6.6 Lecturi complementare pentru Unitatea de învățare 6: Poezia obiceiurilor calendaristice (de peste an)

Vasile Adăscăliței, *Istoria unui obicei. Plugușorul*, Ed. Junimea, Iași, 1987: 49-98; 141-153.
 Monica Brătulescu, *Colinda românească. The Romanian Colinda (Winter-Solstice Songs)*, Ed. Minerva, București, 1981: 71-100.

Pt.6.1. Ion Ghinoiu 1997, *Obiceiuri populare de peste an. Dicționar*, Ed. Fundației Culturale Române, București: VII-XIII, XV

6.2 Mihai Pop, 1999 *Obiceiuri tradiționale românești*, ediție revăzută cu note și postfață de Rodica Zane, Ed. Univers, Colecția Excellens, București: 46-83

6.3. Adăscăliței, *op.cit.*: 49-9

6.4. Brătulescu, *op. cit.*: 98-100, Pop, *op. cit.*: 90-94.

6.5. Adăscăliței, *op.cit.*: 141-153, Brătulescu, *op. cit.*: 71-97.

Unitatea de învățare nr.7

Poezia riturilor de trecere (a obiceiurilor vieții de familie)

Cuprins

Obiective educaționale.....	80
7.1 Riturile de trecere în ansamblul obiceiurilor tradiționale românești	80
7.2 Structura unui rit de trecere.....	81
7.3 Repertoriul poetic asociat riturilor de trecere.....	83
7.4 Elemente simbolice și alegorice în poezia riturilor de trecere	84
7.5 Funcții ale poeziei riturilor de trecere	86
7.6 Repere de interpretare a poeziei riturilor de trecere: relația dintre text și context; caracteristici structurale; constante stilistice	89
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse	90
Lucrarea de verificare 3	91
7.7 Lecturi complementare pentru Unitatea de învățare 7	92

Obiective educaționale

La sfârșitul parcurgerii unității de învățare 7, cursanții vor obține capacitatea de a:

- explica similitudinile și distincțiile dintre riturile calendaristice și riturile de trecere;
- descrie structura unui rit de trecere și exemplifica această structură cu elemente componente ale riturilor de trecere din cultura populară românească;
- prezenta tipurile de texte poetice din repertoriul riturilor de trecere românești cu acuratețe de 80%;
- explica semnificația a cel puțin trei elemente simbolice și alegorice din poezia riturilor de trecere;
- identifica cel puțin trei funcții caracteristice pentru un text folcloric inclus în repertoriul poetic al riturilor de trecere;
- demonstra gradul de corespondență dintre un text poetic ritual (orație de nuntă, cântec ceremonial de înmormântare) și ritul de trecere asociat lui.

7.1 Riturile de trecere în ansamblul obiceiurilor tradiționale românești

Așa cum obiceiurile calendaristice încearcă să controleze relația dintre comunitățile umane și timp, așezând cosmicul sub semnul sacralui, riturile de trecere stabilesc un tipar cultural de traversare a momentelor celor mai importante din viața individului: nașterea, inițierea în adolescență, căsătoria, moartea.

În practică, riturile de trecere socializează biologicul, consacrand treptele existenței umane individuale prin raportarea lor rituală la un model mitic. Ca și trecerile din natură (de la un an la altul, de la un

sezon la altul), nașterea, nunta și moartea sunt considerate praguri vitale, de a căror depășire optimă depinde calitatea nu numai a vieții individului ci și a vieții întregii comunități tradiționale.

Vrând să deosebească cele două mari categorii de obiceiuri, cele de peste an și cele legate de momente importante din viața omului, folcloriștii au accentuat caracterul colectiv și ciclic al celor dintâi și au remarcat că cele din urmă priveau mai mult viața individuală, iar desfășurarea lor era legată de momente bine determinate, care nu se repetă [Pop 1999:141].

Comparație între riturile familiale și riturile calendaristice

Cu toate deosebirile dintre ele, există însă și o serie de trăsături care apropie riturile familiale de cele calendaristice:

prezența secvențelor rituale cu funcție divinatorie sau premaritală în cadrul obiceiurilor calendaristice (jocurile de “ghicire” a ursitei fetelor și flăcăilor necăsătoriți din Ajunul Anului nou; colindele “de fată” și “de fecior” adresate tinerilor cărora li se dorește o căsătorie apropiată și fericită ș.a.);

- reprezentarea mentală a celor mai importante schimbări din viața omului (transformările de statut biologic sau social) în mod asemănător cu reprezentarea schimbărilor din natură, ceea ce determină similitudini între desfășurarea riturilor de trecere și cea a obiceiurilor calendaristice, marcând “treceeri” în spațiu sau în timp: *Prin ideea lor fundamentală și prin forma lor generală, [riturile de trecere] sunt calchiate, copiate întocmai după trecerile din natură, de pildă trecerea peste șaua unui munte, peste cursul unui râu mare de șes, peste o strâmtoare sau un golf mare, peste pragul unei case sau al unui templu, trecerea dintr-un teritoriu în altul* [Van Gennep apud Pop 1999:143].

- interdependența vieții de familie și a celei comunitare în societatea rurală tradițională, determinând un interes egal acordat de comunitate atât riturilor calendaristice, cât și celor familiale; un succes individual atrage după sine prosperitatea grupului, în timp ce un eșec (o căsătorie din care nu rezultă urmași, moartea accidentală la o vârstă tânără) amenință echilibrul general și impune performarea unor rituri “de reparare” a răului produs.

La origine, semnificația riturilor de trecere în cultura populară românească este aceea de mediere a experienței umane inedite prin raportare la un model mitic. Astfel, riturile de la naștere pun în practică un scenariu prin care strămoșii au așezat destinul primului născut din comunitate sub protecția divinității; nunta reface traseul inițiat al eroului care-și găsește aleasa în urma depășirii unor probe de maturitate; înmormântarea asigură integrarea lină a celui decedat în “lumea cealaltă”.

Inventarul reprezentărilor mitice cu valoare explicativă pentru desfășurarea obiceiurilor familiale apare în poezia riturilor de trecere, sub forma unor metafore frecvente în textele ceremoniale. Decodate, aceste metafore echivalează nașterea cu trecerea *în lumea albă*, nunta cu vânarea unei făpturi misterioase (*fiară, căprioară, stea, floare*) și câștigarea ei prin virtuți războinice iar moartea cu o mare călătorie a *dalbului de pribeag* din *țara cu dor în cea fără dor*.

**Test de autoevaluare 7.1**

Explicați în trei fraze relația dintre următorul fragment poetic și reprezentarea nunții în mentalitatea folclorică. Puteți folosi chenarul liber din dreapta textului. Citiți răspunsul la sfârșitul unității de învățare 7.

C-a nostu tînăru-mpărat

D-asăară s-a rădicat

Pi dincolo de mare

Despre soare-răsare

Cu grea oaste-n vânătoare,

Să-vîneze munți cu brazi,

Cîmpurile cu florile,

Viile cu vinurile,

Bălțile cu peștele,

Satele cu fetele.

Că noi vînarăm cît vînarăm,

Cînd fuse joi mai apoi,

La mijlog de cale

La loc de-ntulmare

Dăderem peste-o urmușoară de feară

și o stătu' toată oastea noastră la mirare

și zisă cî di ci să fie astă urmușoară.

Unia zîseră că să fie urmușoară de floricică de mac,

Cu-a nostu tînăru-mpărat de veac;

Iar unia zîsă să fie urmușoară de floricică de zîină,

Cu-a nostu tînăru-mpărat de vecie;

Iar unia zîsă să fie urmușoară de floricică de casă,

Cu-a nostu tînăru-mpărat de vecie la masă.

(Arhiva Institutului de Cercetări Etnografice și Dialectologice, fg.6678, Informator: Petrache Porujnicu, 41 ani, Nereju-Vrancea. Culegător: C. Brăiloiu, 20.07.1938)

7.2. Structura unui rit de trecere

Studiind tratamentul magico-religios al obiceiurilor din viața de familie a comunităților tradiționale, Arnold Van Gennep descompunea în 1909 structura riturilor de trecere în trei secvențe:

- 1) rituri de separare (separație/ preliminară)
- 2) rituri de limită (prag/ liminare)

- 3) rituri de agregare (integrare/ postliminare), observând că *Riturile de separare sunt mai dezvoltate în cazul funeraliilor, riturile de agregare în ceremonialurile de căsătorie, iar în ceea ce privește riturile de limită, ele pot constitui o secțiune importantă, de exemplu în graviditate, logodnă, inițiere (...)* [Van Gennep (1909)1996:22].

Având funcția de separare de o stare anterioară, riturile preliminare vor fi cu precădere *purificatoare* și *profilactice*. Riturile liminare asigură trecerea propriu-zisă de la o stare “veche” la o stare “nouă” și-i feresc pe protagoniști de pericolele drumului, fiind mai ales rituri *apotropaice* și *propițiatoare*, în timp ce riturile postliminare (cu funcția de integrare a protagoniștilor în noua stare) sunt orientate spre solidarizarea membrilor comunității, fiind rituri de *consacrare*.

Tabelul următor definește categoriile de rituri enumerate mai sus și detaliază pentru fiecare categorie câte un exemplu preluat din descrierile obiceiurilor tradiționale familiale românești.

Tipul ritului	Definiție	Secvența ritului de trecere unde apare mai frecvent	Exemplu
rit de purificare	rit ce-i asigură protagonistului condiția de puritate simbolică, implicând cel mai frecvent utilizarea rituală a apei sau a focului	separarea de vechea stare	prima scaldă a nou-născutului la naștere: Apa se încălzește potrivit într-o oală nouă și se toarnă într-o albie (cadă mică); se adaugă în apă o rămurică de busuioc de la Ziua Crucii, unul sau mai mulți bani de argint, o floare de bujor, lemnul Domnului, o bucată de fagure de miere, una de pâine, alta de zahăr, puțin lapte și puțină agheasmă. Moașa introduce copilul în apă, urându-i să fie <i>Scump ca argintul/ Dulce ca mierea,/ Bun ca pâinea,/ Sănătos ca oul,/ Rumen ca bujorul/ Atrăgător ca busuiocul/ Și alb ca laptele</i> [Marian (1892)1995:57-58].
rit profilactic	rit de prevenire a unei situații nefavorabile pentru protagonist, implicând frecvent utilizarea unor amulete	separarea de vechea stare	La înmormântarea anumitor persoane suspectate, se așează în sicriu obiecte (băț de măceș, tămâie, pietricele, mei, icoană de lemn), pentru a le împiedica să se transforme în strigoi după moarte [Marian (?)1995:58]
rit apotropaic	rit de apărare împotriva unei potențiale intervenții a sacrului malefic	trecerea propriu-zisă	“Pușcarea” (tragerea cu puști, în aer) pe ulițele satului, când alaiul marelui merge să ia mireasa la cununie; se practică în Transilvania [Sărbători...III 2003:122]
rit propițiator	rit de captare a bunăvoinței sacrului, pentru	trecerea propriu-zisă	<i>Așezarea podurilor</i> : pe drumul alaiului funerar, peste spațiile de trecere (prag, răscruce etc)

	asigurarea unei evoluții favorabile a situației protago- niștilor		se aștern pânze albe, pentru ca cel dispărut să aleagă <i>calea cea dreaptă către lumea cealaltă</i> [Marian (?)1995:195]
rit de consacrare	rit care consolidea- ză o stare de lucruri stabilită recent, prin solidarizarea membrilor comunității tradiționale. Implică adesea împărțirea de ofrande, mai ales alimentare.	integrarea în noua stare	Pomana funerară, repetată la intervale rituale, până în cel de-al șaptelea an de la dispariția defunctului.

Facem observația importantă că tipurile de rituri definite mai sus (profilactice, etc.) nu sunt atribuite în mod exclusiv doar anumitor secvențe din desfășurarea riturilor de trecere. Putem întâlni rituri apotropaice în secvența preliminară și rituri de purificare în secvența postliminară, dar este o situație mai rară. De aceea, identificarea funcției specifice a unui anumit rit nu trebuie făcută mecanic, ci pe baza unei interpretări logice a rolului acestuia în contextul ceremonial.



Test de autoevaluare 7.2.

În ce categorie de rituri se încadrează practicile de mai jos:

- rit de purificare;
- rit propitiator;
- rit de consacrare?

Notați literele a), b) sau c) după fiecare practică. Citiți răspunsul la sfârșitul unității de învățare 7.

- cumetria de la naștere (ospățul organizat la numirea copilului, la care iau parte nașii și vecinii);
- pregătirea mesei Ursitoarelor, în cea de-a treia seară de la nașterea unui copil, cu scop de a le câștiga bunăvoința față de nou-născut;
- scăldarea defunctului pregătit pentru înmormântare;
- iertăciunile miresei la nuntă (la plecarea din casa părintească a miresei, cei doi tineri îngenuncheau în fața părinților fetei, cerându-le iertare; după datină, mireasa trebuia să plângă.);
- “Calea primară” (întâia vizită, de după nuntă, a tinerilor căsătoriți la socrii mici, cu daruri).

7.3. Repertoriul poetic asociat riturilor de trecere

Folclorul poetic al riturilor de trecere cuprinde următoarele tipuri de texte:

- la naștere*: i) *poezie magică de apărare*, constând în descântece performate în special de moașă, cum ar fi *Descântecul de Zburător*, *Descântecul de Samcă* sau *Descântecul de desfăcut de ursită*, cel din urmă fiind rostit în cazul unei nașteri grele.
ii) *poezie de urare*, interpretată mai ales de moașă și de nașă în momentele importante ce jalonează obiceiurile de la naștere.

Naștere

- iii) *orația de cumetrie* [Marian, *Nașterea...* (1892) 1995:146], interpretată de moașă, cu un text poetic articulat în jurul motivului luminii, ca metaforă pentru orientarea destinului nou-născutului.
- iv) *formule rituale* (de exemplu, formula de cerere a darului de către moașă, la cumetrie).
- Nuntă**
- b) *la nuntă* i) *cântece rituale*: *Cântecul la împodobitul miresei*, simetric cu un text cântat la bărbieritul ginerelui, prin care este marcată poetic despărțirea de starea de celibatar; cântecul ritual *Zorile*, interpretat de lăutari la fereastra tinerilor, în prima dimineață de după nuntă; *Cântecul lăcății*, consemnat în zona Bihorului, un text unde sunt enumerate ghicitorile pe care trebuie să le dezlege mirele pentru a obține mireasa.
- ii) *orații*: *orația de pețit*, *orația bradului*, *orația mare*, *orația darurilor*. Cea mai frecventă este *orația mare* (numită și *conăcărie* sau *colăcărie*), interpretată de conducătorul ritual al grupului mirelui (*vornic*, *colăcer* sau *conăcar*) în momentul când alaiul tânărului ajunge la poarta fetei pețite și-i cere să iasă afară, pentru a merge la cununie. Conținutul *orației mari*, recitate de *vornic*, include alegoriile vânătorii și războiului.
- iii) *strigături ceremoniale*: *strigarea darurilor* și *iertăciunile* rostite la plecarea la cununie;
- iv) *texte folclorice nerituale*, care au intrat în repertoriul ritual în unele zone ale țării, datorită conținutului lor cu implicații moralizatoare referitoare la viața conjugală. Asemenea texte sunt cântecele epice cu subiect familial incluse în repertoriul nupțial mai ales în sudul Transilvaniei: *Moșneagul*, *Letinul bogat*, *Ghiță Cătănuță*, *Cântecul lui Vartici*.
- c) *înmormântare*: i) *cântece rituale funerare* (*Cântecul Bradului*, *Cântecul Mare*, *Cântecul de despărțire*)
- Înmormântare**
- ii) *bocete*, cântece evocând, pe melodii improvizate tributare tradiției locale, biografia defunctului. Spre deosebire de cântecele rituale funerare, cu un context foarte rigid și un conținut pietrificat ce le atestă vechimea și caracterul accentuat ritual, bocetele sunt personalizate, textul lor fiind adaptat în funcție de "povestea vieții" celui dispărut și de sentimentele interpretei. Distincția dintre cântecele rituale funerare și bocete a fost explicată prima dată de către Constantin Brăiloiu, în urma unor cercetări ale obiceiurilor de înmormântare, întreprinse în sate românești în perioada interbelică. Dacă practica bocirii este generalizată pe tot teritoriul românesc, Brăiloiu a constatat că aria de răspândire a cântecelor rituale funerare se restrânge la o zonă ce cuprinde sudul Transilvaniei, nordul Olteniei și Banatul. În plus, *Cântecul Bradului* nu este interpretat decât la decesul tinerilor necăsătoriți, când în zona menționată se practică "înmormântarea cu brad", un rit reparatoriu menit să compenseze destinul tragic al mortului tânăr.
- iii) *verșuri*, creații cânturărești compuse de cantori și învățători și intrate în repertoriul folcloric al înmormântărilor din Transilvania. Spre deosebire de bocete, care se referă direct la persoana defunctă, verșurile comentează poetic moartea în sine, pe fondul filosofic al perisabilității biologicului.

7.4. Elemente simbolice și alegorice în poezia riturilor de trecere

Simbolurile din poezia riturilor de trecere pot fi regăsite și în texte rituale din alte categorii, fiind o expresie a specificului gândirii mitice, manifestate prin saturarea realității de sensuri corespondente, ce sugerează, dincolo de forme variate, unitatea de profunzime a lumii.

Colacul

De exemplu, colacul apare în general în poezia rituală ca un simbol al sacrificiului folositor. Așa cum grâul este “chinuit” pentru a se transforma în pâine, hrană cu valență sacră în cultura populară românească, și omul trece prin transformări dureroase, dar necesare pentru a-și împlini rostul lui pe lume. Desigur, sensurile simbolice ale elementelor rituale pe care le regăsim și în textele poetice nu apar explicit în tradiția orală, dar se conservă latent, prin sugestiile de spiritualizare ce însoțesc întotdeauna obiectele concrete. Într-o variantă a textului ritual funerar *Cântecul Zorilor*, ce descrie pregătirile defunctului de “plecare” către lumea cealaltă, ne confruntăm cu următoarea secvență: *Roagă-mi-te, roagă/ De șapte zidari/ Zidul să-l zidească/ Și ție să-ți lase/ Șapte zăbrelui:/ Pe una să-ți vină/ Colac și lumină:/ Pe una să-ți vină/ Izvorul de apă,/ Dorul de la tată:/ Pe una să-ți vină/ Miroase de flori,/ Dor de la surori:/ Pe una să-ți vină/ Spicul grâului:/ Pe una să-ți vină/ Buciumel de vie:/ Pe una să-ți vină/ Raza soarelui*. Lectura literară ne îndeamnă să interpretăm fragmentul ca pe o expresie metaforică a universului afectiv (dragostea rudelor și lucrurile cele mai iubite) lăsat în urmă de cel ce moare. Căutând, după metoda etnologică, să integrăm textul poetic în cultura care l-a produs, remarcăm ideea “zidirii” mormântului ca pe o casă, ale cărei “zăbrelui” (ferestre mici, șapte la număr, o cifră cu mare potențial magic) îngrădesc și controlează comunicarea dintre morți și vii. O investigație etnografică privind practicile de înmormântare atestă că fragmentul citat trimite la obiceiul – dispărut astăzi – de a se tăia niște deschizături cu funcție rituală în capacele sicriilor. De asemenea, versul *Colac și lumină* descrie chintesența ofrandei de pomenire, ținând cont de faptul că, în limbaj popular, lumina definește metonimic lumânarea. Dar între colac și lumină se poate trasa și o echivalență simbolică, pentru că forma rotundă a pâinii rituale ține de simbolismul solar (nu întâmplător, ultimul vers al fragmentului este *Raza soarelui*). Dacă ne amintim și versurile întâlnite adesea la finalul colindelor, când urătorii primesc reptă răsplătită *Un colac de grâu frumos/ Ca și fața lui Cristos*, realizăm că există și un strat semantic religios al simbolului pe care încercăm să-l descifrăm. Este ușor de demonstrat că un termen poetic folcloric cu valoare simbolică în cazul nostru, colacul) se află în relații strânse cu alți termeni simbolici (grâul, lumina, soarele, Cristos) fiind încadrat într-un fel de limbaj unde cuvintele funcționează ca semne ce trimit la alte semne, făcând posibile substituiri surprinzătoare pentru necunoscătorii gândirii tradiționale.

Bradul

Analizând interpretările simbolice ale bradului din cântecul ritual funerar unde apare acest termen, Nicolae Panea observă că majoritatea exegeților privesc arborele fie ca pe un *dublu vegetal* al celui dispărut, fie ca pe un *brad-mireasă*, ținând cont și de ritualul nupțial compensatoriu practicat la înmormântarea “cu brad” a tinerilor

Alte simboluri



necăsătoriți [Panea 2003:111]. Pornind de la *simbolistica axială a bradului*, etnologul concluzionează că în poezia rituală funerară, bradul apare ca *un simbol vectorial de identitate cosmică*, fiind un factor inițiativ, o cale de revelare a lumilor situate în afara vetrei satului, inclusiv o lume de dincolo, tributară gândirii mitice, dar și unei retorici creștine populare [Panea 2003:111].

O serie de alte simboluri importante din poezia riturilor de trecere (steaua, zorile, floarea răsadită, căprioara, lupul ș.a.), precum și alegoriile esențiale pentru înțelegerea substratului mitic din ritualurile nunții (vânătoarea, războiul) și înmormântării (marea călătorie) pot primi interpretări complexe. Substratul simbolic al textelor rituale asociate obiceiurilor vieții de familie constituie, pe de o parte, un cod ce face posibil accesul la resorturile mentalității tradiționale și pe de altă parte, o formă de exprimare artistică a adevărului poetic folcloric despre naștere, viață și moarte.

Test de autoevaluare 7.3.

Citiți prima secvență a *Cântecului Mare* și enumerați cinci termeni poetici cu valoare simbolică prezenți în text. Puteți folosi spațiul liber din dreapta textului. Citiți răspunsul la sfârșitul unității de învățare 7.

Cântecul Mare (fragment)

Scoală, loane, scoală,
Cu ochii privește,
Cu mâna primește.
Că noi am venit,
Că am auzit
Că ești călător,
Cu roua-n picioare,
Cu ceața-n spinare,
Pe cea cale lungă,
Lungă, fără umbră.
și noi ne rugăm
Cu rugare mare,
Cu strigare tare,
Seama tu să-ți iei,
Seama drumului.
și să nu-mi apuci,
Către mâna stângă,
Că-i calea nătângă,
Cu bivoli arată,
Cu spini semănată
și-s tot mese strânse
și cu făclii stinse;
Dar tu să-mi apuci,
Către mâna dreaptă,
Că-i calea curată,
Cu boi albi arată,
Cu grâu semănată
și-s tot mese-ntinse
și făclii aprinse.

7.5. Funcții ale poeziei riturilor de trecere

Conservarea tradiției

În prezent, prima funcție a creațiilor poetice interpretate în cadrul obiceiurilor vieții de familie este aceea de *a respecta ceremonialul*, marcând așa cum se cuvine momentele importante din existența unei familii tradiționale. Textele cântate sau recitate pe parcursul nunții folclorice, de exemplu, concentrează sensurile fiecărei etape rituale din care este compusă trecerea de la starea de celibatar la starea de căsătorit: *orația peștitului* se referă la peștit, momentul bradului este sintetizat în *orația bradului*, *cântecele de despărțire* însoțesc gătirea ginerelui și a miresei, schimbul de daruri are loc pe fondul *orației darurilor* etc.

Poezia riturilor de trecere potențează și jalonează ceremonialul, conservându-i structura din interior, în virtutea caracterului tradițional al culturii populare. Textele folclorice funcționează ca un scenariu care este pus în practică de fiecare familie, menținându-i prestigiul social. Comunitatea îi judecă pe protagoniștii obiceiurilor, remarcând și sancționând orice omisiune sau alterare a datinilor. În sate există de obicei persoane specializate (moașa, vornicul, bocitoarele), bune cunoscătoare ale riturilor, la care oamenii fac apel la nevoie, acceptându-le sfaturile și cenșura și răsplătindu-le pentru osteneală.

Funcția ritual-magică

În trecut, principala funcție a poeziei riturilor de trecere era *funcția ritual-magică*: textele “povestesc” miturile, reactivându-le și instaurând comunicarea cu sacralul. Asemenea eroului mitic, *dalbul de pribeag* pornește la drum, înzestrat cu tot ce-i este de trebuință pentru a ajunge în *lumea de dincolo*: lumânarea îl ajută să aleagă *calea albă*; cu banul plătește o vamă; cu maramele, *sovoanele* (prosoapele) și florile câștigă bunăvoința unor locuitori ai spațiului intermediar. Aflăm toate aceste detalii din *Cântecul Mare*, un tulburător *îndreptar de călătorie* menit să-l călăuzească pe cel care pleacă pentru totdeauna dintre ai săi. Observăm că astfel de texte rituale conferă un sens precis fiecărei secvențe a obiceiului, subliniindu-i importanța. De exemplu, dăruirea maramelor (învelitori de cap feminine) de pomană la moartea unui bărbat poate părea de neînțeles pentru un străin de gândirea folclorică, dar se justifică în ordinea rituală tocmai prin textul *Cântecului Mare*, de unde aflăm că maramele îi sunt necesare chiar protagonistului obiceiului, pentru a depăși un obstacol din drumul lui către *țara fără dor*.

Funcția spectaculară

De-a lungul timpului, funcția ritual-magică a poeziei obiceiurilor familiale s-a diminuat, odată cu deplasarea sentimentului religios al omului din mediul tradițional dinspre izvorul mitic precreștin spre cel creștin. În aceste condiții, textele folclorice sunt percepute în latura lor ornamentală și mai ales repertoriul poetic nupțial își accentuează *funcția spectaculară*, de delectare a participanților la evenimentul celebrat. Aluziile erotic-comice din poezia nașterii sau a nunții pot fi integrate funcției de divertisment, deși la origine trebuie să fi avut rostul magic de potențare a fertilității în momentul măririi unei familii.

Funcția etnologică

Pentru cercetătorii culturii populare românești, folclorul literar al obiceiurilor familiale are mai ales o *funcție etnologică*, reținând în versuri un mod de gândire străvechi, dar și realități sociale pertinente pentru înțelegerea valorilor din comunitățile tradiționale. Nicolae Constantinescu vorbește despre reflexele relațiilor de rudenie în folclorul poetic al riturilor de trecere, demonstrând că textele rituale conservă atât structura, cât și ierarhia *neamului* din societatea rurală tradițională [Constantinescu 2000:210-225].

Alte funcții

Se pot discuta și alte funcții ale poeziei obiceiurilor de familie: o *funcție psihologică*, de exprimare a suferinței despărțirii în cântecele de la împodobitul miresei și în bocete, o *funcție estetică*, ținând strict de literaritatea textelor, o *funcție socială* (rudele feminine ale unui defunct trebuie să-l bocească pentru a-și păstra prestigiul social, deși poate că nu consideră bocetul o formă adecvată de exprimare a durerii), chiar o *funcție de identitate*, în cazul persoanelor născute într-o localitate și mutate în alta, care doresc să-și celebreze sărbătorile de familie *ca la ele acasă*.

7.6. Repere de interpretare a poeziei riturilor de trecere: relația dintre text și context; caracteristici structurale; constante stilistice.

Creațiile orale asociate riturilor de trecere interpretează poetic contextul ritual. *Tendința repertoriului de poeme, retorice sau lirice, care alcătuiesc suita ceremonială, este de a concentra în spațiul lor mai restrâns semnificații ceremoniale distribuite pe spații mai întinse. Secvențele poematice nu se suprapun fidel secvențelor ceremoniale, ci le substanțializează într-o organizare relativ proprie, cu deschideri semnificative mult mai largi. Orația mare sau de conăcărit, de exemplu, este o reprezentare integrală a ceremonialului, de la puțin până la masa care încheie spectacolul propriu-zis al nunții, după cum cântecul de despărțire al miresei este o reprezentare integrală a trecerii înseși, marcând spațiul de care mireasa se desparte (...) și, prin opoziție, spațiul în care mireasa se integrează* [Pop, Ruxăndoiu 1978: 1989].

**Ordine rituală
și
Ordine poetică**

Din punct de vedere structural, orațiile de nuntă și cântecele rituale funerare se disting printr-o dublare a componentei epic-descriptive de o componentă metaforic-alegorică. Prima componentă enumără sintetic etapele ritualului în cadrul căruia apare textul iar cea de-a doua încifrează poetic semnificația mitică a acestor etape. Faptul că desfășurarea ritualului descris în poezie nu corespunde perfect cu ordinea rituală din realitate se explică prin primatul componentei metaforic-alegorice asupra celei epic-descriptive. Textul poetic nu este o oglindă a obiceiului, ci o cale de acces către soluțiile găsite de mentalitatea folclorică pentru medierea trecerilor importante din viața omului. De exemplu, moartea nefirească a unui tânăr necăsătorit impune soluția contopirii ritului funerar cu cel nupțial și forțarea cadrului imaginarului tradițional să accepte “moareta-nuntă”, cunoscută în folclorul românesc mai ales datorită variantei *Mioriței* publicate de Vasile Alecsandri. În repertoriul poetic funerar, reprezentarea morții ca nuntă se întâlnește în varianta sud-transilvăneană a *Cântecului*

Bradului, unde bradul apare ca substitut al perechii *celui mort nelumit* [Pop, Ruxăndoiu 1978:215]. Bradul este împodobit cu flori și obiecte rituale și este destinat să fie *pom de veac* persoanei dispărute.

Registrul stilistic al poeziei riturilor de trecere cuprinde o gamă largă de figuri precum personificarea, hiperbola, epitetul, metafora sau alegoria, acestea două din urmă semnalând nuclee de semnificație mitică. Întâlnim și o varietate de figuri ale repetiției, comune în creația orală, de la repetarea unui cuvânt până la multiplicarea unei structuri sintactice. Textele cântate au de obicei refrene, cum este cel dintr-o variantă a *Cântecului Zorilor*: *Zorilor, zorilor,/ Voi, surorilor,/ Voi să nu piriți,/ Să ne năvăliți,/ Până și-o găti/ Dalbul de pribeag...*

Test de autoevaluare 7.4.

Citiți următorul fragment din varianta sud-transilvăneană a *Cântecului Zorilor* [Șerb 1967:232] și comentați într-un paragraf mijloacele poetice prin care este sugerată opoziția dintre viață și moarte. Puteți folosi spațiul liber din dreapta textului. Citiți răspunsul în continuare, la sfârșitul unității de învățare 7.

- *Zorilor, surorilor,
Mândrelor, voi zânelor!
Iar grăbiți voi de ziliți
Și pre Ion îl întâlniți,
Și-l întoarceți înapoi,
Să vină el iar cu voi
L-astă lume luminată,
De Dumnezeu bun lăsată,
La vânt, ploaie și la soare
Și la apă curgătoare.
- Noi, acum vezi că grăbim,
Iacă de loc că zilim
Dar nu-ntoarcem înapoi,
Pe Ion a veni cu noi,
Ci că vremea ne-a venit
De pornit la răsărit,
Unde-un măr mândru-nflorit
De tot că s-a vestejit.*

Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse:

7.1. Fragmentul de orăție de nuntă propus spre interpretare transpune poetic o reprezentare mitică a nunții în mentalitatea folclorică. Întregul fragment prezintă alegoric nunta sub forma unei vânători purtate de *un tânăr împărat* cu oastea lui, pe un spațiu vast, compus din elemente ce schițează simbolic un univers favorabil căsătoriei, prin echilibrul masculin-feminin (*munți cu brazi, câmpurile cu florile, viile cu vinurile, bălțile cu peștele, satele cu fetele*). Portretul miresei ideale este realizat printr-o triplă metaforă (*floricică de mac, floricică de zână, floricică de casă*), sugerându-se, concomitent, etapele apropierei dintre tineri și trăinicia dorită viitoarei căsnicii.

Dacă nu ați răspuns corect, citiți din Mihai Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, pag.35-56.

7.2. 1c), 2b), 3a), 4a), 5c).

Dacă nu ați răspuns corect, recitiți tabelul de la secvența 7.2

7.3. cale, mâna (stângă, dreaptă), călător, făclie (stinsă, aprinsă), spini.

Dacă nu ați răspuns corect, recitiți secvența 7.4

7.4. Registrul stilistic (personificarea zorilor și calificarea lor cu epitete idealizante și afective (*zânelor, mândrelor, surorilor*); descrierea lumii celor vii prin epitetul *lume luminată*) compune un univers solar și fertil (*ploaie, apă curgătoare*), specific vieții. În schimb, structura dialogală a fragmentului, formată în jurul verbelor, sugerează opoziția dintre dorința oamenilor de a-l readuce la viață pe defunct și caracterul implacabil al fenomenului morții (*grăbiți, și-l întoarceți* versus *vezi că grăbim, Dar nu-ntoarcem înapoi*). Metafora vegetală din finalul fragmentului (*un măr mândru-nflorit/ De tot că s-a vestejit*) accentuează sentimentul tragic al perisabilității ființei umane.

Dacă nu ați răspuns corect, recitiți secvența 7.6



Lucrarea de verificare 3

Realizați , în 200-250 de cuvinte, o comparație între *Cântecul miresei* și *Cântecul la bărbieritul ginerelui*, argumentând următoarele trăsături:

- perspectiva masculină din ambele texte;
- specializarea conținutului poetic prin referire la universul miresei/ ginerelui înaintea căsătoriei.

Cântecul miresei

Taci, mireasă, nu mai plânge,
Că la maică-ta te-i duce
Când o face pleopul mere
Și tânjeala vinețele,
Când s-o-ntoarce
Gârla-ncoace.
Te-i duce la maică-ta
Când o-nflori cânepa,
Când mi-o cânta știuca-n baltă,
C-atunci te-i mai face fată.
[Teodorescu 1985 (1885):248]

Cântecul la bărbieritul ginerelui

Frunză verde măr uscat,
Pân-ce eram ne-nsurat
Aveam cal de-ncălicat,
Haine bune de-mbrăcat
Și mândre de sărutat.
Dar dacă m-am însurat
Calul pe mălai l-am dat,
Părușorul pe secară,
Doar mă scoate-n primăvară.
Primăvara-i mama noastră,
la zăpada de pe coastă
Și bruma de pe fereastă

Și pune plugul pe brazdă
Și seamănă pâine coaptă
Și satură lumea toată.
[Marian 1995 (1890):217].

Pentru rezolvarea corectă a lucrării, citiți în special paginile din bibliografie recomandate pentru 7.3 și 7.6.

Criteriile de evaluare a lucrării de verificare 3

1% trimiterea lucrării

2% identificarea perspectivei masculine în cele două texte

2% argumentarea prezenței perspectivei masculine în cele două tipuri de texte

1% identificarea, în cele două texte, a unor elemente ce caracterizează universul tinerilor necăsătoriți din comunitățile tradiționale

2% demonstrarea adecvării conținutului poetic la funcția celor două texte rituale

1% redactarea corectă

1% elemente de originalitate

7.7 Lecturi complementare recomandate pentru Unitatea de învățare 7 Poezia riturilor de trecere

Mihai Pop, *Obiceiurile în legătură cu momentele mai importante din viața omului în Istoria literaturii române*, vol. I, Ed. Academiei Republicii Populare Române, București, 1964: 35-56.

Nicolae Constantinescu, *Etnologia și folclorul relațiilor de rudenie*, Ed. Univers, colecția Excellens, București, 2000:151-231 (sau ediția I, *Relațiile de rudenie în societățile tradiționale. Reflexe în folclorul românesc*, Ed. Academiei, București, 1987, capitolul *Reflexe ale relațiilor de rudenie în folclorul românesc*)

Pt. 7.1. Pop, *op. cit.*:140-142.

7.2. Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, Ediția a II-a, Ed. didactică și pedagogică, București, 1978: 182-183.

7.3 Mihai Pop în *op. cit.*: 35-56.

7.4. Pop, Ruxăndoiu, *op. cit.*: 215-223.

7.5. Pop, Ruxăndoiu, *op. cit.*: 183-184.

7.6. Constantinescu *op. cit.*:151-231.:151-231.

Unitatea de învățare nr.8

Poezia riturilor de vindecare (descântecele). Literatura aforistică (proverbe, zicători) și enigmatică (ghicitori).

Cuprins

Obiective operaționale	92
8.1 Componentele riturilor de vindecare și relațiile dintre ele.	92
8.2 Structuri tipice ale descântecelor	94
8.3 Funcțiile descântecelor în contextul riturilor de vindecare	96
8.4 Repere de analiză a descântecelor: imagini poetice; relația dintre textul poetic și actul magic-ritual	97
8.5 Literatura aforistică și enigmatică: probleme ale încadrării în sistemul categoriilor folclorului literar	99
8.6 Natura contextuală a literaturii aforistice și enigmatice.	100
8.7 Tipuri structurale de proverbe și ghicitori	101
8.8 Funcții specifice ale proverbelor și ghicitorilor	102
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse.....	103
8.9 Lecturi complementare pentru Unitatea de învățare 8	104

Obiective operaționale

- La sfârșitul parcurgerii unității de învățare 8, cursanții vor obține capacitatea de a:
- descrie desfășurarea unui rit de vindecare din cultura populară românească, precizând relațiile dintre componentele ritului.
 - clasifica descântecele după criteriul funcțional-structural.
 - enumera cel puțin cinci imagini poetice caracteristice pentru descântece.
 - argumenta relația de interdependență dintre textul poetic și actul magic-ritual (descântec și descântat).
 - încadra literatura aforistică și enigmatică în sistemul categoriilor folclorului literar.
 - argumenta natura contextuală a literaturii aforistice și enigmatice.
 - exemplifica tipurile structurale ale proverbelor și ghicitorilor cu acuratețe de 80 %.
 - identifica cel puțin trei funcții specifice pentru textele folclorice incluse în literatura aforistică și enigmatică

8.1. Componentele riturilor de vindecare și relațiile dintre ele.

Ca și celelalte rituri din cultura populară românească, riturile de vindecare transpun în practică o veche viziune religioasă prin care oamenii din comunitățile tradiționale își ordonează întreaga existență în funcție de un nivel sacru, populat de divinități mitice. Însă, spre deosebire de riturile calendaristice și de cele familiale, care invocă forțele sacre pentru a rezolva diversele "tregeri" inevitabile din cursul

Magie și religie

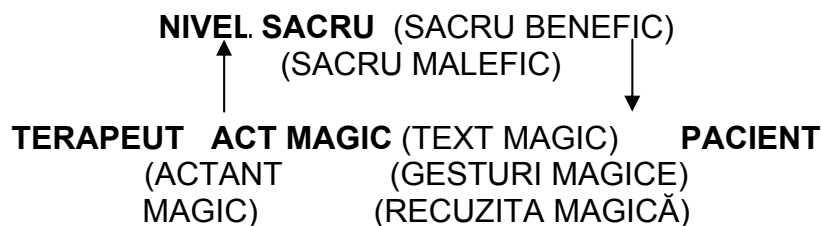
timpului colectiv și individual, riturile de vindecare se aplică unor situații anormale, căci îmbolnăvirea este privită ca un accident intervenit în mod nedrept în viața omului. Adesea, cei bolnavi își sporesc suferința revoltându-se că destinul le-a rezervat “tocmai lor” o asemenea maladie. Manifestarea subită a simptomelor unei boli facilitează interpretarea ei, conform mentalității folclorice, ca pe o pedeapsă datorată încălcării unor interdicții prevăzute de relația cu sacrul (nerespectarea sărbătorilor) sau, uneori, ca pe rezultatul unei acțiuni malefice a unui vrăjitor aflat în slujba unui dușman al celui bolnav. În consecință, vindecarea se va produce prin accesul la sursa îmbolnăvirii, posibil cu ajutorul unei persoane specializate în terapia magică, singura în măsură să “ia cu mâna” boala apărută “din senin”.

Credința în vindecarea miraculoasă are, prin urmare, o componentă psihologică general umană ce-i explică răspândirea în medii variate și printre oameni cu educație diferită. Spre deosebire de religia creștină, care nu-i oferă suferindului garanția unei însănătoșiri rapide, magia operează mutații spectaculoase în starea pacientului, pentru că vrăjitorul nu acceptă relația de subordonare față de sacru. El “poruncește” forței patogene să dispară sau o constrânge prin tehnici diverse să iasă din trupul bolnav. Preotul invocă și imploră, magicianul somează și amenință. Asumându-și o relație violentă cu sacrul, vrăjitorul este permanent în pericol să piardă lupta, astfel explicându-se și eșecurile lui terapeutice. În orice caz, *eficacitatea magiei implică credința în magie (...) sub trei aspecte complementare: în primul rând, credința vrăjitorului în eficacitatea tehnicilor sale, apoi credința bolnavului pe care îl îngrijește sau a victimei pe care o persecută în puterea vrăjitorului, în sfârșit încrederea și exigențele opiniei colective, care formează în fiecare clipă un fel de câmp gravitațional, în sânul căruia se definesc și se situează relațiile dintre vrăjitor și cel pe care îi vrăjește* [Lévi-Strauss (1957,1973)1978:1999]

În același timp, nu se poate nega valoarea medicală a unor remedii magice, pentru că *prin ritual, prin forma de exprimare, rețetele sunt aproape întotdeauna magice, iar prin substanța și procedeele întrebuintate ele ascund un empirism de o netăgăduită vechime și eficacitate* [Pavelescu 1998:38].

Desfășurarea unui rit de vindecare (act magic terapeutic) presupune obligatoriu întâlnirea pacientului cu terapeutul și performarea actului de vindecare magică de către cel de-al doilea în beneficiul celui dintâi. La rândul lui, actul de vindecare magică în cultura populară presupune influențarea sacrului (prin formule verbale, gesturi, utilizarea unei recuzite specifice). Adesea, nivelul sacru este stratificat în imaginarul magic, compunându-se dintr-un sacru malefic (forța patogenă: diavolul, samca, zmeul etc.) și un sacru benefic (forța lecuitoare: Maica Domnului, Iisus, Dumnezeu, sfinți). La nivelul sacrului malefic recunoaștem un mare număr de reprezentări mitice, în vreme ce vindecarea vine mai ales din zona panteonului creștin, transfigurat de imaginația populară.

Prezentăm recapitulativ componentele unui rit de vindecare în cultura populară românească:



Practicantul riturilor de vindecare este cel mai frecvent de sex feminin și poartă denumiri precum *babă*, *băbăreasă*, *doftoroaie*, *descântătoare*, *fermecătoare* sau *cotătoare*. Actul magic este denumit *descântat*, *făcut*, *desfăcut*, *cotat* sau *dezlegat*. Prin analogie cu actul magic, textul magic se numește *descântec*, *facere*, *desfacere*, *dezlegare* sau, mai rar, *vrajă* și *farmec*. Termenii variază de la o regiune la alta și arată că avem de-a face cu acțiuni defensive, profilactice și cu acțiuni ofensive, păgubitoare [Pop, Ruxăndoiu 1978:229], deoarece există și actanți magici specializați în îmbolnăvirea unei persoane vizate de “clientul” lor, mai ales în sfera magiei erotice.

Absența iubirii și dragostea neîmpărtășită sunt încadrate de mentalitatea folclorică tot în categoria bolilor, existând acte magice complementare cu funcția de *aducere a ursitului/ ursitei*, de *legare/ dezlegare a cununiilor*, de despărțire/ reunire a celor ce se iubesc (*făcutul/ desfăcutul de urât*) ș.a.

O categorie bine reprezentată de acte magice nu se adresează pacienților umani, ci vitelor care nu mai dau lapte și trebuie tratate cu ajutorul descântecelor *de mana laptelui*.

S.FI. Marian făcea o distincție funcțională între descântece, vrăji, farmece și desfaceri: descântecele au scopul de a aduce alinare unui bolnav, vrăjile îi fac *cuiva mai mult sau mai puțin rău*, farmecele atrag admirația necondiționată a celui de jur pentru cel “fermecat”, iar desfacerile anihilează o vrajă aruncată de un dușman asupra cuiva [apud Gorovei (1930) 1985:68-69].

Gh. Pavelescu include *descântatul* și *desfacerile* în *magia defensivă* și *vrăjile* și *farmecele* în *cea ofensivă* [Pavelescu 1998:41]. Același autor denumesc actul magic – *vrajă* și textul magic – *descântec*, definindu-le astfel: *prin vrajă vom înțelege (...) orice acțiune cu scop practic, condusă de principiile gândirii magice. Prin descântec vom înțelege vraja exercitată prin formula orală, sau prin incantații (...)* [Pavelescu 1998:42]. La fel sunt folosiți termenii *vrajă* și *descântec* și la Artur Gorovei [Gorovei (1930) 1985:74-75].

8.2. Structuri tipice ale descântecelor

Structuri tipice pentru cele patru secvențe de conținut

Structura descântecelor este determinată de funcția lor în cadrul riturilor de vindecare și îmbină, prin mărci discursive proprii, patru secvențe de conținut referitoare la *a) starea inițială (de sănătate) a pacientului, b) actul de îmbolnăvire, c) actul de vindecare, d) starea finală (de purificare)* [Pop, Ruxăndoiu 1978:235]. Prima secvență este cea mai instabilă dintre cele patru, ea putând chiar lipsi din text, în vreme ce ultima s-a cristalizat în formule precum: *Să rămână X* [numele de botez al pacientului, n.n.] *curat, luminat/ Ca argintul strecurat*. Analizând corpusul de descântece rezultat din cercetarea realizată în Munții Apuseni în 1934, Gh. Pavelescu a dedus că *motivele principale din formula orală sunt: rugăciunea sau invocația, povestirea alegorică, exorcismul sau blestemul, urarea sau menirea și încheierea*. *Natural că, datorită diferitelor procese de memorie, aceste părți nu se găsesc întotdeauna în aceeași ordine, uneori putând chiar să lipsească unele dintre ele* [Pavelescu 1998:89]. Sintetic, *rugăciunea* invocă sacrul pentru eficientizarea actului magic; *povestirea alegorică* reconstituie poetic îmbolnăvirea pacientului; *exorcismul* constă în alungarea bolii prin amenințări sau trimiterea ei în locuri pustii și fabuloase; *urarea* anticipează hiperbolic însănătoșirea pacientului iar *încheierea* se referă, simetric față de rugăciune, la forța care poate genera vindecarea. În general, *încheierea* este scurtă (*Descântecul de la mine,/ Leacul de la Dumnezeu*), formulând și o anume disculpare precaută a actantului magic în cazul unui eșec, prin cuvinte care atribuie, în ultimă instanță, divinității rezultatul terapeutic.

Dacă *rugăciunea* și *încheierea* sunt plasate ferm la începutul, respectiv la sfârșitul textului magic, *povestirea alegorică, exorcismul* și *urarea (menirea)* *nu au întotdeauna poziție și succesiune fixă (...), se inversează și se amestecă în același descântec* [Pavelescu 1998:95].

Test de autoevaluare 8.1.

Delimitați secvențele structurale ale următorului descântec (rugăciune, povestire, exorcism, menire) și identificați-le semnificația de etape ale vindecării magice prin cuvânt în câte o sintagmă. Scrieți în spațiul liber de deasupra secvențelor delimitate Citiți răspunsul la sfârșitul unității de învățare 8:

Vine ciuta de la munte/ Lingându-și puii pe frunte:/ Îi linge de pistricei,/ Să-i facă frumusei./ Eu pe (cutare) îl ling de deochi/ Dintre ochi./ Cât a sta vântul în gard/ Atâta să steie deochiul în cap./ Din cap să fugă n sat/ Ca un câne turbat,/ Cu coada încârligată,/ Îmbârligată,/ Și unde a pica/ Acolo s-a frânge,/ Deochiul a plânge./ Acolo a plesnit,/ Și a murit,/ Și (cutare) să rămâie curat,/ Luminat,/ Ca argintul strecurat. [Gorovei (1930)1985:292]

Având în vedere actualizarea predominantă a secvenței *povestirii alegorice* sau a secvenței *exorcismului* în textele magice, Mihai Pop și Pavel Ruxăndoiu consideră că descântecele pot fi împărțite în două mari tipuri structurale: *tipul fabulativ* și *tipul imperativ* [Pop, Ruxăndoiu 1978:235]. Tipul fabulativ conține descântece care “povestesc” episodul îmbolnăvirii, urmat de cel al vindecării, în vreme ce în tipul imperativ sunt incluse texte construite în jurul amenințărilor și poruncilor adresate complexului patologic.

Test de autoevaluare 8.2.

Comparați următoarele două descântece și decideți care dintre ele aparține tipului fabulativ și care aparține tipului imperativ. Notați în partea dreaptă a casetei tipurile descântecelor: fabulativ sau imperativ. Citiți răspunsul la sfârșitul unității de învățare 8.

a) De gâlcă

Gâlcă,
Modâlcă.
Sui pe furcă
Și te du la munte.
Furca să vie,
Gâlca să rămâie;
Gâlca să rățăcească
Pe N. să nu-l mai găsească.
[Pavelescu 1998:329]

b) De mușcătură

Pasăre brezuie
Pe burtă să suie,
Butura s-aprinsă
Veni o ploaie și o stânsă.
Viță de vie tăiată
Mușcătură de șarpe
Și de nevăstuică
vindecată.
[Pavelescu 1998:30]

8.3. Funcțiile descântecelor în contextul riturilor de vindecare

Există două elemente mitice care au condiționat și au favorizat apariția și dezvoltarea descântecelor: a) *dualismul – credința într-un geniu al răului (provocator al bolilor) și un geniu al binelui (în creștinism, de exemplu, opoziția diavol/ Dumnezeu; b) credința în puterea magică a cuvântului* [Pop, Ruxăndoiu 1978:229].

Ca și alte forme de poezie rituală, descântecele nu se referă la realitate, ci o instituie, cuvintele consacrate având forța de a se împlini în fapt, conform credințelor folclorice. Odată respectate condițiile rituale (descântecul nu are efect decât dacă este rostit de un actant

specializat, într-un anume loc, timp și mod), textul îndeplinește o *funcție magică*, de obținere a efectului dorit de vrăjitor. Funcția magică a descântecelor constă în vindecarea spectaculoasă a bolnavului “tratat” de descântătoare. Aceasta are însă grijă să enunțe în text statutul ei de intermediar între divin și uman, precizând că leacul vine *de la Dumnezeu*. Funcția magică a vrăjilor erotice vizează atragerea persoanei iubite sau “ursite”, iar eficiența *făcăturilor* presupune ca destinatarului acestui tip de text să i se întâmple ceva rău. La rândul lor, *desfăcăturile* sunt remedii pentru o presupusă *facere* malefică, “dezlegând” victima de vraja nocivă aruncată asupra ei.

Funcția magică

Ca nuanțe ale funcției magice a descântecelor putem nota funcția magică *profilactică* (în special în cadrul riturilor de la naștere, când mai ales moașa rostește descântece de protejare a copilului de un rău potențial), funcția magică *augurală* (în descântecele erotice de aducere a persoanei “ursite” unei anumite fete, amintind de practicile rituale premaritale de “ghicire” a perechii tinerilor necăsătoriți), funcția magică *terapeutică* (în marea majoritate a textelor medical-magice), funcția magică *apotropaică* (în *desfacerile* menite să-l apere pe beneficiarul lor de o acțiune malefică a sacrului, provocată de un vrăjitor).

Funcțiile etnografică și etnologică

În același timp, din perspectiva cercetătorilor culturii populare, descântecele au o *funcție etnografică*, de conservare a unor practici medicale tradiționale, precum și a inventarului termenilor populari referitori la diverse boli: *izdat* sau *mătrici* (colici intestinale), *brâncă* sau *orbalt* (erizipel), *boala copiilor* (epilepsie), *soare sec* (insolație), *lipitură* (anxietate atribuită “spaimei din dragoste”) etc. [Gorovei (1930)1985:437-450]. Datorită integrării lor într-un context ritual, poeziile magice s-au menținut aproape neschimbate de-a lungul timpului, păstrând astfel în conținutul lor cuvinte vechi, ce atestă fapte uitate de civilizație folclorică.

Mai mult, descântecele funcționează și ca documente mentale. Funcția lor *etnologică* permite ca, prin analiză, să obținem indicii despre viziunea magică a comunităților tradiționale, aplicată la situații imprevizibile din cursul vieții omului: boală, accident, ghinion, suferință din dragoste.

Funcția estetică

Tocmai datorită faptului că încifrează o meditație străveche asupra destinului uman, descântecele ating adesea nivelul poeziei autentice, concretizându-și *funcția estetică*:

Tu, muma pădurii,/ Lipitură de noapte,/ De miezul nopții,/ De cântarea cocoșilor,/ Din vărsatul zorilor:/ Cu hotar te hotăresc,/ Cu marmură te înmărmuresc,/ Cu piatră te împietresc,/ De la (cutare) te gonesc,/ Să te duci:/ Unde popă nu toacă,/ Unde fată mare cosiță nu-mpletește,/ Unde de Dumnezeu nu se pomenește;/ Acolo diavolul locuiește [Gorovei (1930)1985:219].

8.4. Repere de analiză a descântecelor: imagini poetice; relația dintre textul poetic și actul magic- ritual

Îmbolnăvirea	Mentalitatea folclorică își reprezintă îmbolnăvirea ca pe o întâlnire nefastă dintre victima plecată la drum și una sau mai multe forțe din sfera sacrului mitic. Imaginea poetică a “întâlnirii” cu boala se construiește narativ în descântecele fabulative: <i>Plecă (cutare)/ Pă cale, pă cărare,/ Să-ntâlni cu brânca-n cale...</i> [Gorovei (1930)1985:234]. Uneori, boala personficată este cea care pleacă la drum: <i>Plecă brânca cu brâncoiu’ ei/ Amândoi într-o cărăoaie;/ Se întâlniră cu Maica Precista/ În cale</i> [Gorovei:236]; alteori, forțele sacrului pozitiv pornesc în călătorie cu scop curativ: <i>A plecat patru sfinți la vânătoare:/ Sfântul Gheorghe,/ Sfântul Dumitru,/ Sfântul Haralambie,/ Și Sfântul Mina./ La vânătoare a plecat/ Și nimica n-a vânat</i> [Gorovei:235].
Agentul malefic	Descrierea agentului malefic (boala personificată sau forța care a cauzat-o) sugerează simptomele maladiei (<i>Brânca bujorată,/ Brânca-nfiorată./ Brânca cu buba...etc</i>) sau etalează exhaustiv cunoștințele descântătoarei despre sacrul negativ: <i>Pleacă (cutare) pă cale/ Pă cărare,/ Să-ntâlni cu ăl spurcat/ Și cu zmeu-n cale;/ Cu zmeul,/ Cu zmeoaica,/ Cu primitoriu,/ Cu primitoarea,/ Cu zburătoriu,/ Cu zburătoarea...</i> [Gorovei:227-228].
Spațiul determinat negativ	Un motiv comun al descântecelor terapeutice este trimiterea bolii într-un loc de unde să nu se mai poată întoarce și se realizează prin imagini poetice abundând în determinări hiperbolic-negative ale spațiului: <i>Peste 99 de hotare,/ Peste 99 de miriști,/ peste 99 de dealuri,/ peste 99 de poduri,/ peste 99 de ape,/ peste 99 de șanțuri nerânite,/ peste 99 de drumuri părăsite; Unde cocoș negru nu cântă,/ găină neagră nu cârcăește,/ corman nu s’aude etc</i> [Pavelescu 1998:92].
Vindecarea	Motivul vindecării se articulează în jurul unor comparații extinse (<i>Cum se plămădește aluatul în căpistere,/ Și faguru de miere,/ Varza în grădină,/ Ceara în stupină,/ Așa să se plămădească inima (cutăruia)/ Și să rămâie (cutare) curat,/ Luminat,/ Ca Maica Sfântă Mărie./ Leac să-i fie!</i> [Gorovei:212]), al unor gradații (bolii i se poruncește <i>Să ieși de la cutare/ Din șele/ În pele,/ Din pele/ În picioare,/ Din picioare/ În genunchi,/ Din genunchi/ În călcăie,/ Din călcăie/ În pământ</i> [Gorovei:214]) sau al unor repetiții insistente, la toate nivelurile limbajului (lexical, morfologic, semantic, sintactic).

Test de autoevaluare 8.3.

Comentați în trei fraze imaginile poetice prin care este sugerată vindecarea celui bolnav în următorul descântec “de albeață” (cataractă, opacifierea vederii). Folosiți spațiul liber din dreapta textului. Citiți răspunsul la sfârșitul unității de învățare 8:

-Unde te duci, fată albă,

Cu mătura albă?

- Mă duc la biserica albă.

- *Ce să faci la biserica albă?*
 - *Să mătur albeața, roșeața*
Și săgetăturile,
Ca să rămâie (Cutare) curat,
Și luminat,
Ca aurul strecurat [Gorovei:195]

Relația dintre textele magice și riturile ce le încadrează poate fi demonstrată prin compararea “leacurilor” enumerate în descântece cu datele de context privind recuzita și gesturile folosite în actele de vindecare. De exemplu, un descântec de “gâlcă” (inflamații ale ganglionilor) se interpretează *cu furca în mână*, gestul magic fiind explicat în text: *Gâlcă, modâlcă/ Sui pe furcă,/ Și te duci la munte./ Furca să vie/ Gâlca să rămâie (...)* [Pavelescu 1998:328-329;]; “albeața” dintr-un alt descântec este *măturată, rasă și ștersă* de 9 fete în imaginea poetică, acțiune susținută de prevederea rituală a acompanierii textului cu recuzita menționată în el (*se descântă cu cuțatul, mătura și ștergătoarea* [Pavelescu 1998:334]) etc.

Inventarul obiectelor cu potențial terapeutic magic este foarte variat, cuprinzând substanțe din toate regnurile, brute sau prelucrate, aflate într-o relație strânsă cu pacientul sau cu victima vrăjii. Relația dintre textele poetice și riturile de vindecare permite și descifrarea poetic-mitică a unor gesturi terapeutice aparent obscure: *Era o vacă peștriță,/ Născu un vițel peștriț,/ Trecu un împărat (vânător)/ L-a văzut/ L-a deochiat/ S-a întors mamă-sa de l-a lins/ Și iarăși s-a vindecat de deochi;/ Te ling și eu să-ți treacă de deochi* [Gorovei:292].

8.5. Literatura aforistică și enigmatică: probleme ale încadrării în sistemul categoriilor folclorului literar

Ipoteza originii rituale a ghicitorii

Literatura aforistică și enigmatică include proverbele, zicătorile și ghicitorile. Există argumente în favoarea străvechii origini rituale a acestor specii ce se actualizează în prezent în contexte nerituale. De exemplu, prezența în repertoriul nupțial din Bihor a *Cântecului lăcății*, o serie de ghicitori inițiatice destinate simbolic mirelui, dar rezolvate de naș, pledează pentru originea rituală a ghicitorii. Se presupune că la originea ghicitorilor se află *tipare primitive de gândire care au stat la baza limbajului tabuistic. Pronunțarea unui cuvânt crea, în concepția primitivă, o prezență cvasifizică a obiectului sau ființei denumite prin el, ceea ce ar fi putut avea efect nociv asupra omului; cuvântul nociv a fost înlocuit în limbaj prin substitute tabuistice, creându-se de cele mai multe ori o metaforă sau parafrază metonimică* [Pop, Ruxăndoiu 1978:255]. Păstrarea funcției de probă de inițiere pe care o au ghicitorile în folclorul

ritual (repertoriul de nuntă) sau neritual (basmе) le atestă apartenența la un cod cultural al grupului. Interpretarea ghicitorilor la șezători, mai ales de către tineri, constituia o probă de agerime a minții, dar și o dovadă de participare la un tip de cunoaștere închis, accesibil numai membrilor comunității. Într-adevăr, ghicitorile sunt greu sau imposibil de dezlegat doar pentru “străini”, funcționând ca “parole de recunoaștere” pentru cei familiarizați cu tradiția gândirii simbolice. Ele nu sunt atestate de inteligență, ci de identitate.

Proverbele sunt concentrări memorabile ale înțelepciunii și experienței populare, comparabile cu maximele din culturile altor popoare. Spre deosebire de proverbe, care exprimă o judecată completă, cu toți termenii precizați (ex.: *Cine se scoală de dimineață, departe ajunge*), zicătorile sintetizează experiența de viață a grupului într-o formă eliptică, putând fi înțelese doar dacă se cunoaște codul cultural căruia îi aparțin (ex: *a face zile fripte*). Cu privire la proverbe, s-a constatat că *roadele experienței umane au fost conservate nu în formule plate și lipsite de expresivitate, ci în expresii de mare plasticitate, dar există și texte nemetaforice, deci nu întreg corpusul proverbelor alcătuiește o literatură* [Pop, Ruxăndoiu 1978:242-3]. Deși creată și dezvoltată în oralitate, literatura aforistică a suferit încă din Antichitate contaminări cu maximele și sentințele scrise, atribuite unor creatori cunoscuți, rezultând *dificultatea de a delimita ceea ce este de pură tradiție orală de ceea ce a pătruns, într-o zonă sau alta, prin intermediul cuvântului scris* [Pop, Ruxăndoiu 1978:244]. Marele corpus de proverbe alcătuit de Iuliu Zanne (*Proverbele românilor...*, București, I-X, 1885-1903), una dintre cele mai voluminoase colecții mondiale de literatură aforistică, suferă tocmai de eterogenitatea surselor (orale și scripturale), verificarea autenticității folclorice a textelor cu posibilă proveniență din oralitate nefiind încă înfăptuită [Ruxăndoiu 2003:12].

Test de autoevaluare 8.4.

Pornind de la următoarea afirmație: *...Proverbele se comportă ca mici opere literare. Valoarea lor estetică este cu atât mai mare, cu cât formularea este mai aproape de senzorial (de o experiență directă) și cu cât acest senzorial exprimă o idee mai generală* [Pop, Ruxăndoiu 1978:250], identificați în lista următoare proverbele metaforice (pm) și proverbele nemetaforice (pn). Notați (pm) sau (pn) în dreptul fiecărui proverb. Citiți răspunsul la sfârșitul unității de învățare 8:

1. *Ca răbdarea la necaz, nici un leac mai bun.*
2. *Cine se amestecă în țărățe, porcii îl mănâncă.*
3. *Cine învață la tinerețe se odihnește la bătrânețe.*
4. *Decât să iasă omului nume rău, mai bine ochii din cap.*
5. *Decât un an cioară, mai bine o zi șoim.*
6. *Spune-mi cu cine te aduni, să-ți spun cine ești.*
7. *Soarele, că-i soare, și tot nu poate încălzi lumea toată.*
8. *Nici usturoi n-a mâncat, nici gura nu-i miroase.*
9. *E mai bine în coliba ta decât în palatul altuia.*
10. *Buturuga mică răstoarnă carul cât de mare.*

[Hințescu (1877)1985]

Problematica încadrării teritoriale a literaturii aforistice și enigmatice se poate reduce la așezarea ei în ecuația ritual/ neritual și literar/ neliterar. Din studierea unui număr de exemple, constatăm caracterul de tranziție al ghicitorii între ritual și neritual și al proverbului folcloric între literar și neliterar. Dincolo de dificultățile de încadrare, natura contextual-funcțională a proverbelor și ghicitorilor le așează cu fermitate în sistemul categoriilor folclorului literar.

8.6. Natura contextuală a literaturii aforistice și enigmatice.

Proverbele metaforice implică anumite cunoștințe pentru ca sensul lor să fie înțeles. De exemplu, un om dintr-o cultură ce nu conține informații despre comportamentul alimentară al ciorii și al șoimului (prima nu îndrăznește să atace o pradă mare și se mulțumește adesea cu resturi sau hrană vegetală, în vreme ce a doua pasăre este un prădător redutabil) nu poate înțelege de ce este mai bine să fii *o zi șoim* decât *un an cioară*. După cum spune Pavel Ruxăndoiu, *proverbele* [și ghicitorile pot fi caracterizate similar, n.n.] *nu funcționează (...) în actele de comunicare concretă numai în limitele conținutului lor propozițional, ci sunt investite cu o încărcătură semantică suplimentară, care nu poate fi redusă la sensul literal al componentelor lor lexicale. Această încărcătură semantică suplimentară este efectul unui consens colectiv autorizat prin tradiție. Prin însăși natura lor, proverbele sunt folosite în contextul unor experiențe directe individuale sau de grup* [Ruxăndoiu 2003:42]. Uneori întâlnim variante antagonice ale aceluiași proverb (*Decât un car de minte mai bine un dram de noroc./ Mai bine un dram de minte decât un car de noroc.*), care demonstrează că textele din literatura aforistică nu comunică precepte de viață cu valoare universală, ci sintetizează experiențe singulare, dar tipice, până la un anumit punct, pentru existența colectivă. *Tot adaptarea la context implică, uneori, și trecerea proverbului de la un tipar expresiv la altul* (*“Alergi mult, mănânci puțin./ Cine aleargă mult, mănâncă puțin”*) [Pop, Ruxăndoiu 1978:245].

Caracterul contextual al ghicitorii este ilustrat cel mai concludent de dificultatea dezlegării ei de către un neinițiat în cultura grupului. Aproape toate metaforele care încifrează sensul ghicitorilor sunt construite cu elemente din universul rural tradițional.

Test de autoevaluare 8.5.

Extrageți din textele următoarelor ghicitori zece elemente aparținând universului rural tradițional și scrieți-le separat, sub formă de listă, în spațiul liber de mai jos. Citiți răspunsul la sfârșitul unității de învățare 8:
Ce intră mereu în sat/ și câinii la ea nu bat? [latră, nn] (ceața)
Buturugă uscată,/ o rădică încărcată,/ și o dă jos descărcată (lingura)
Într-un vârf de spin/ îmblătea [treiera, n.n.] *iepurile în* (luleaua).
Ce-i mic ca și un fir de mac,/ și sare în sus ca și un țap? (puricele)
La cap pieptene,/ la grumaz coș cu grăunțe,/ și la coadă secere. (cocoșul)

Am un sac rotund,/ fără nici un fund (coșul și fumul).
[Gorovei (1898) 1959]

Uneori, sensul unei ghicitori poate fi dedus indirect, prin raportarea metaforei enigmatice din textul ei la conținutul unui proverb:

Sunt trei frați:/ Unul roagă iarna,/ Unul roagă vara,/ Și unul: Fie cum va fi.

Cunoscând proverbul *Înțeleptul își face iarna car și vara sanie.*, putem ajunge la dezlegarea ghicitorii de mai sus: *Primul frate este carul, al doilea este sania.* Pe cel de-al treilea frate (*jugul*), nu-l mai putem ghici prin raportare la un proverb, ci prin asociere cu primii doi termeni ghiciți, știind că jugul se atașează și la sanie și la car.

8.7. Tipuri structurale de proverbe și ghicitori

Proverbe imperative și proverbe enunțiative

Din punct de vedere structural, cercetările au distins două tipuri generale de proverbe: cele imperative negative (*La pomul lăudat să nu te duci cu sacul.*) și cele enunțiative (afirmative: *Buturuga mică răstoarnă carul mare.* și negative: *Ulmul nu face pere.*). Prin urmare, vom diferenția (...) în limbajul paremiologic trei categorii de expresii: *zicătorile, proverbele imperative și proverbele propriu-zise* [enunțiative, n.n.] [Pop, Ruxăndoiu 1978:247]

Ghicitori interrogative sau onomatopeice

Structural, ghicitorile sunt creații versificate, marcate uneori categorial de existența unor formule inițiale (*Ghici ghicitoarea mea!*; *Cinel, cinel!*; *Ce e aceea?*) și finale (*Sai, omule/ băiete de ghicește; Ziceți toți că nu-i așa!*; *Cine n-a ghici/ Gâtul i-oi suci*). Unele apar însă ca simple întrebări, apartenența lor la literatura enigmatică deducându-se din context: *Cine trece valea și nu se udă?* (gândul). Structura ghicitorii poate fi interogativă (*Ce-i mai mic ca Dumnezeu/ Și mai mare ca-'mpăratul? - Moartea*) sau onomatopeică (*Fâș, fâș/ Prin păiș/ Paci-paci/ Prin copaci - Coasa*), dar o analiză detaliată a exemplelor evidențiază și alte tipare de construcție a speciei. Un rol important în structura ghicitorii îl are formula introductivă de solicitare a dezlegării enigmei: *Ghici ghicitoarea mea, Cinel cinel!, Ciumel ciumel!*. Ovidiu Papadima face diferența între formulele ghicitorilor din sudul țării (pe baza verbului *a ghici*) și cele din Transilvania (*Cinel, cinel!* și altele, similare), susținând că sensul lui *a ghici* acoperă dezlegarea unei enigme, în vreme ce *a cimili* (de la care derivă *cinel*) înseamnă a crea o enigmă, propunând-o celorlalți pentru dezlegare [Papadima (1968)1977:305]. Astfel, *a cimili* și *a ghici* ar denota două acțiuni complementare, fiind echivalente cu perechea de verbe *a încifra/ a descifra*.

Remarcând frecvența verbelor *a fi* și *a avea* în debutul textelor ghicitorilor, tot O. Papadima distingea între ghicitorile *pseudoconstatări* (pornind de la verbul *a fi*: *Sunt doi frați gemeni,/ Vor să se vadă/ Dar un munte îi desparte* (ochii)) și ghicitori *pseudomărturisiri* (care încep cu *a avea*: *Am o puică;/ Amuș îi albă,/ Amuș îi neagră* (ziua și noaptea)) [Papadima (1968)1977:307].

Test de autoevaluare 8.6.

Așezați textele paremiologice de mai jos pe trei coloane: a) proverbe enunțative; b) proverbe imperative; c) zicători. Citiți răspunsul la sfârșitul capitolului.

1. *Omul sfințește locul, iar nu locul pe om.*
2. *Vremea descoperă adevărul.*
3. *Nu împrumuta pe bogat și nu promite săracului.*
4. *Nici un lucru să nu crezi/ Cu ochii până nu vezi.*
5. *Nu vinde mierea când n-ai stupi.*
6. *Sarea cu marea.*
7. *Ca nisipul mării.*
8. *Care umblă să cuprindă multe, puține adună.*
9. *Bani albi de zile negre.*
10. *A împleti coadă albă.*

8.8. Funcții specifice ale proverbelor și ghicitorilor

Funcții: didactic- moralizatoare	Atât proverbele, cât și ghicitorile au o funcție <i>didactică</i> , mai pronunțat <i>moralizatoare</i> în cazul proverbelor și cu nuanțe de <i>divertisment</i> pentru ghicitori.
- de divertisment	În același timp, ambele categorii folclorice au o <i>funcție socială</i> , derivată din natura lor contextuală: prin actualizarea proverbelor și a ghicitorilor în diferite situații de comunicare, membrii unui grup folcloric își confirmă apartenența la un fond cultural comun. Limbajul aforistic și enigmatic îi apropie pe "indivizii folclorici" și le întărește sentimentul de identitate colectivă.
- socială	
-estetică	În al treilea rând, prin sintetizarea plastică a gândirii populare, proverbele și ghicitorile își manifestă <i>funcția estetică</i> . Dacă în alte categorii folclorice metafora este mai puțin folosită, în literatura aforistică și enigmatică ea se situează pe primul loc în inventarul stilistic al creatorilor populari.
- etnografică	Pentru literatura aforistică nu se poate neglija o <i>funcție etnografică</i> , de reflectare, până la un punct, a cutumei juridice orale, care s-a cristalizat în expresii proverbiale.
- ritual- inițiativă	Posibila origine rituală a literaturii enigmatice introduce în problematica funcțiilor ghicitorii și mutația suferită de acestea în trecerea de la ritual la neritual: renunțarea la o veche funcție <i>ritual-inițiativă</i> în favoarea unei funcții <i>ludice</i> , de divertisment.

Test de autoevaluare 8.7.

Comentați (favorabil sau critic) într-un microeseu de 150-200 de cuvinte, următorul citat: *Procesul acesta de mimare aparent candidă, contrastul dintre exactitatea simulată a afirmației și realitatea ascunsă - aceea că ea nu e decât o metaforă - constituie unul dintre farmecele ghicitorii* [Papadima (1968)1977:307].

Pentru sugestii, apălați la textul *Ghicitoarea (Forma de artă)* de Ovidiu Papadima (date complete bibliografice mai jos, la Lecturi complementare)

Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse:

8.1. *Vine ciuta.../Dintre ochi* = povestire alegorică; potențarea acțiunii de vindecare prin analogie cu un reflex din universul zoologic.

Cât a sta vântul în gard.../ Și a murit = exorcism; prin comparații repetate, boala este trimisă departe de bolnav și "ucisă".

Și (cutare).../Ca argintul strecurat = menire; se face referire, printr-o formulă specifică, la starea de sănătate recâștigată a pacientului.

Dacă nu ați răspuns corect, recitiți secvența 8.2

8.2. a) imperativ; b) fabulativ.

Dacă nu ați răspuns corect, recitiți ultimul paragraf al secvenței 8.2.

8.3 Descântecul are o structură fabulativă, constând într-un dialog imaginar dintre descântătoare și o reprezentare poetică a sacrului pozitiv (*fata albă*). Motivul vindecării se realizează prin repetarea insistentă a epitetului *albă* (*fată albă, biserica albă, mătura albă*) și prin concretizarea actului terapeutic într-un act domestic cu potențial magic (albeața este *măturată* din *biserica albă*). Formula finală subliniază redobândirea sănătății de către destinatarul descântecului, cu ajutorul dublului epitet (*curat/ Și luminat*) și al comparației cu efect de a sugera puritatea simbolică (...*să rămâie (cutare) (...) ca aurul strecurat*).

Dacă nu ați răspuns corect, recitiți secvența 8.4

8.4. pm:2,5,7,8,10; pn:1,3,4,6,9.

Dacă nu ați răspuns corect, citiți din Pop, Ruxăndoiu (vezi Lecturi complementare...) pag.241-242.

8.5. sat, buturugă, spin, împlătea, in, mac, țap, grăunțe, secere, sac.

Dacă nu ați răspuns corect, recitiți textul despre ghicitori din Unitatea de învățare 8.

8.6. a) 1,2,8; b) 3,4,5; c) 6,7,9,10.

Dacă nu ați răspuns corect, recitiți secvența 8.7

8.9 Lecturi complementare pentru Unitatea de învățare 8. Poezia riturilor de vindecare. Literatura aforistică și enigmatică

Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, Ediția a II-a, Ed. didactică și pedagogică, București, 1978: 228-260.

Ovidiu Papadima, *Ghicitoarea (Forma de artă) în Frumosul românesc în concepția și viziunea poporului*, Ediție îngrijită și comentarii de Ioan Șerb și Florica Șerb, prefață de Dan Grigorescu, Ed. Eminescu, București, 1977: 300-316

Pt. 8.1. Pop, Ruxăndoiu, *op. cit.*:233-235.

8.2. Pop, Ruxăndoiu, *op. cit.*:235-237.

8.3. Artur Gorovei (1930)1985 , (*Descânțelele românilor*) *Literatură populară* II, ediție îngrijită, introducere, note, comentarii, bibliografie și glosar de Iordan Datcu, Ed. Minerva, București: 33-37.

8.4. Gorovei, *op. cit.*:104-107, 142-145, 171-178.

8.5. Pop, Ruxăndoiu, *op. cit.*: 241-242.

8.6. Pop, Ruxăndoiu, *op. cit.*:250-251.

8.7. Pop, Ruxăndoiu, *op. cit.*: 245-249, Papadima, *op. cit.*:304-316.

8.8. Pop, Ruxăndoiu, *op. cit.*: 255-258, Papadima, *op. cit.*:300-316.

Unitatea de învățare nr.9

Epica populară în proză

Cuprins

Obiective educaționale.....	106
9.1 Epica populară în proză – caracterizare generală; povestitul ca act și povestirea ca text; speciile prozei populare: basmul, legenda, snoava, povestirea	106
9.2 Basmul popular. Convențiile estetice ale basmului fantastic: structura și stilul; fantasticul în basm; timpul și spațiul în basm; relația basmului popular cu mitul, legenda, povestirea; personajele. Straturi în basmul propriu-zis: moșteniri arhaice și aluviuni recente; basmul în contemporaneitate. Basmul nuvelistic și basmul despre animale – caracterizare generală; raportul cu celelalte specii ale epicii populare în proză	108
9.3 Legenda populară: funcții, tipologie, statut estetic	116
9.4 Snoava populară: funcții, tipologie, personaje, modalități de realizare a comicului	117
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse	119
9.5 Lecturi complementare pentru Unitatea de învățare 9	119

Obiective educaționale

La sfârșitul parcurgerii unității de învățare 9, cursanții trebuie să obțină capacitatea de a:

- Identifica și argumenta diferențele dintre formele epicii populare în proză (basm, legendă, snoavă, povestire), aparținând literaturii orale și speciile prozei culte (roman, nuvelă, schiță, povestire), aparținând literaturii scrise
- distinge, în cadrul oralității, diferența dintre actul povestitului și textul povestirii (narațiunii) și consecințele acestei relații în modul de construire a textului
- exemplifica diferențele de cod poetic dintre diferitele categorii (sub-categorii) ale epicii populare în proză (basm legendă, snoavă, povestire etc.)
- aplica unele concepte ale teoriei literaturii (epic, structură narativă, personaj, fantastic, fabulos, comic) la analiza prozei folclorice.

9.1 Epica populară în proză – caracterizare generală; povestitul ca act și povestirea ca text; speciile prozei populare: basmul, legenda, snoava, povestirea

Apartenența categorială a epicii populare, în proză și în versuri, la clasa mare a folclorului neritual (nelegat de obiceiuri) se susține fără mari eforturi, căci nici una dintre speciile narrative orale (basmul, legenda, snoava; balada, cântecul epic) nu se zice exclusiv într-o ocazie ceremonială, în cadrul unui obicei calendaristic sau legat de un moment important al vieții omului. Din perspectiva contextualistă, epica orală se constituie, deci, într-o categorie independentă de un context ritual

(ceremonial) și relativ independentă de un context situațional ori locuționar. Această relativă independență se explică, pe de o parte, prin natura contextuală a textului folcloric, considerat a fi *un discurs circumstanțial* și pe de altă parte prin dependența, într-o măsură mai mare sau mai mică, a fiecăreia dintre sub-categoriile epicii orale de un anumit context situațional sau locuționar. Astfel, în cazul basmului, performat evident într-un anume cadru, care presupune cu necesitate co-prezența povestitorului și a ascultătorilor săi în timp și spațiu, performarea (zicerea) nu este condiționată de o anumită situație concretă sau de un anume context locuționar (comunicativ). În schimb, legendele toponimice (despre locuri) sau etiologice (despre origine) sunt cerute, „chemate” de locul concret aflat în apropiere, de planta sau de animalul ale căror formă, culoare, comportament solicită cu necesitate o explicație, un răspuns plauzibil la întrebarea „de ce”: *de ce se cheamă muntele acela Retezat?, de ce nu are ursul coadă?, de ce are sticlele penajul multicolor?, de ce i se zice plantei acesteia rochița-rândunicii?* etc. La fel, snoava, scurtă narațiune cu funcția de satirizare a defectelor omenești, este spusă în anumite împrejurări, când situația de viață, cazul particular, excepția de la normalitate cere zicerea întâmplării pusă pe seama lui Păcală, a unei babe, a unui popă „exemplari” în rău.

Povestit și povestire

Spre deosebire de formele epicii culte, în versuri sau în proză, realizate în scris și destinate cititului, formele epicii populare sunt realizate prin viu grai, sunt create, transmise, receptate pe cale orală. Trebuie astfel făcută distincția dintre actul povestitului (= performare, enunțare) și rezultatul acestuia, povestirea (= mesajul, enunțul), între gestul oral și textul oral. Zicerea, spunerea „poveștii” are consecințe vizibile în planul realizării narațiunilor populare care și-au creat o serie de mijloace formale de izolare a mesajului artistic de fluxul comunicării cotidiene, non-artistice (formulele de început, „inițiale” și de sfârșit, „finale”) care, prin specializare, în raport cu funcțiile dominante ale fiecărei sub-categorii, devin și mărci de identificare a basmului, legendei, snoavei, povestirii despre întâmplări trăite etc. Aceste formule, unele extrem de elaborate, precum cele ale basmului fantastic sau propriu-zis, altele doar schițate, precum cele ale legendei sau snoavei, întrețin convenția artistică, decupând cu mai multă sau mai puțină fermitate discursul artistic și subliniind *solemnitatea* accentuată a *stilului* în cazul basmului față de caracterul *mai puțin marcat* al stilului solemn în legendă și absența acestuia în povestire (Angelescu 1983, 254).

Ocazii de povestit

Evident că fiecare dintre aceste sub-categorii ale epicii populare în proză își au propriile lor contexte de zicere, ocazii de povestit, unele comune pentru mai multe dintre ele. În societatea sătească tradițională, șezătoarea, clăcile, desfăcutul porumbului, toamna, așteptatul la moară sau la piuă, nopțile la stână sau în cabanele forestiere erau prilejuri de zicere a basmelor, a legendelor, a snoavelor, în funcție de repertoriul povestitorilor și de cerințele grupului de ascultători. În timpurile mai noi, cazarma sau închisoarea, taberele muncitorilor sezonieri la drumuri sau pe șantierul de construcții au fost ocazii bune pentru povestit, din nou în funcție de „cerere” și de „ofertă”. Aceste ocazii au favorizat, totodată, contactele și schimbul de informații, între povestitori și ascultători din

diferite zone etno-folclorice, au facilitat circulația temelor și motivelor pe scară națională, uneori, în zonele de contact sau de interferență, pe scară internațională.

Axioma după care contextul situațional este interpretantul textului se verifică și în cazul performării formelor epicii populare în proză, prezența copiilor – considerați a fi „consumatorii” preferați de basme, spuse „la gura sobei” de un „unchiaș sfătos” – , de pildă, restrângând posibilitatea spunerii poveștilor licențioase sau a snoavelor pe teme sexuale, de la zicerea acestora fiind excluse, în satul tradițional, chiar și femeile.

9.2 Basmul popular. Convențiile estetice ale basmului fantastic: structura și stilul; fantasticul în basm; timpul și spațiul în basm; relația basmului popular cu mitul, legenda, povestirea; personajele. Straturi în basmul propriu-zis: moșteniri arhaice și aluviuni recente; basmul în contemporaneitate. Basmul nuvelistic și basmul despre animale – caracterizare generală; raportul cu celelalte specii ale epicii populare în proză

Basmul este o specie a epicii populare în proză, cunoscută în mediile folclorice sub numele general de *poveste*. Termenul basm, de origine slavă, *basn'*, cu sensul original de 'fabulă', 'apolog', 'minciună', 'născocire', a intrat în textele scrise românești sub formele *basnă* și *basnu* încă din sec. al XVII-lea (cf. B. P. Hasdeu) și a fost adoptat, mai târziu, de către culegătorii de proză populară din Muntenia (N. Filimon, P. Ispirescu) pentru a desemna o narațiune orală de mari dimensiuni, "pluriepisodică" (Ov. Bârlea), aparținând "poveștilor complexe" ('complex tales' vs 'simple tales', povești simple, cf. Stith Thompson) în care un *erou*, aparținând de regulă umanului, se confruntă cu *adversari*, veniți din lumea non-umanului (zmei, balauri, zgripțuroaice, draci), pe care îi învinge, prin forțele proprii sau, cel mai adesea, cu sprijinul unor personaje ajutătoare (*adjuvanți*), ființe umane sau animale dotate cu însușiri supranaturale.

Dimensiunea, amploarea epică diferențiază basmul de celelalte specii ale prozei populare, orale, și îl apropie de narațiunile populare în versuri cântate, cântece bătrânești sau balade, pe de o parte, și de romanul din literatura cultă, pe de altă parte. Aproximarea de roman a fost menționată încă de Hasdeu și fixată într-o formulare memorabilă de G. Călinescu (1965): *Basmul este un gen vast, depășind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, știință, observație morală etc.* Deosebirea constă în natura *orală* a basmului popular, față de existența *scrisă* a romanului din literatura autor. Cel dintâi este *spus* de un povestitor către un auditoriu, fiind destinat ascultării, al doilea este *scris* și destinat cititului. Efect al oralității, caracterul *formalizat* se manifestă la toate nivelele basmului folcloric, de la cel de suprafață (formulele) până la cel de adâncime (structura).

Mărci categoriale, *formulele* de început (*inițiale*) și de sfârșit (*finale*) încadrează narațiunea, delimitează *povestea* de comunicarea cotidiană,

Basmul folcloric – mărci categoriale

obișnuită, ceea ce face ca basmul să fie socotit o "povestire în ramă". Formulele inițiale avertizează ascultătorul în legătură cu caracterul neobișnuit al întâmplărilor care urmează a fi relatate, întâmplări care s-au petrecut în trecut (*A fost odată ca niciodată, că dacă n-ar fi nu s-ar povesti...*), într-un timp fabulos, ireal, incontolabil, un timp al tuturor posibilităților (*pe când se potcoveau purecii cu nouăzeci și nouă de oca de fier și zburau până la cer...*). Recurgând la așa numita *formulă a imposibilului* (cf. P. Bogatîrev, apud N. Roșianu, 1974), constând în alăturarea unor elemente care se contrazic, se exclud reciproc, formulele inițiale au menirea de a-l abstrage pe ascultător din contingent și de a-l transporta în lumea fabulosului, constituindu-se într-un procedeu poetic specific basmului fantastic *ca rod al ficțiunii poetice*.

La rândul lor, formulele finale, printr-un procedeu contrar, îl readuc, cum s-ar zice, "cu picioarele pe pământ", povestitorul continuând să afirme calitatea sa de martor/participant la evenimentele relatate (*Și s-a întâmplat că eram și eu acolo și am mâncat din bucatele ce erau la masă*), calitate negată printr-o replică a 'formulei imposibilului' de la începutul basmului. De multe ori, formula finală lasă să se înțeleagă că toată istorisirea a fost o născocire: *M-am suit pe o prăjină/Și v-am spus chiar o minciună... ori iar eu mă suii pe-o șea/Și o spusei așa,/Șeaua a fost cam ruginoasă/Și povestea mincinoasă*.

Instanța orală a comunicării explică, de asemenea, prezența și funcția formulelor *mediane* dintre care unele, cele "externe", au menirea (a) de a trezi curiozitatea ascultătorilor, "solicitându-li-se astfel atenția", (b) de a verifica atenția acestora, care trebuie să dea dovadă că iau parte activă la actul de comunicare, și (c) de a face trecerea de la un episod al basmului la altul, de la o "mișcare" la alta. Tot ca o consecință a oralității apare și celălalt grup al formulelor mediane, numite "interne", formule care caracterizează anumite personaje, obiecte, acțiuni, schimburi de replici etc., constituind un adevărat "depozit" de elemente prefabricate, aflat la dispoziția povestitorului și care servesc procesului de creație și dau stabilitate basmului (Cf. Roșianu 1974).

Test de autoevaluare 9.1

Citiți cu atenție următoarele formule specifice basmului folcloric, pe care le întâlnim în colecția de basme culese de Ioan Pop Reteganul:

- a) *A fost o dată ca niciodată, că de n-ar fi fost, nu s-ar povesti*
- b) *Merse multă lume împărăție, ca Dumnezeu să ne ție*
- c) *Soare luminat,/ Spune-mi tu curat/ Și adevărat: Văzut-ai ori ba/ În umblarea ta/ Față ca a mea?/ Față de muiere/ Cu-atâta plăcere? / Față de nevastă/ Atât de frumoasă?*
- d) *Însuratu-s-a Toderică, ori rămas-a tot holtei? – nu se știe, dar aceea știu, că la fete de împărat n-a mai umblat a peți și – de n-a murit – și astăzi trăiește.*
- e) *Multe s-au mai întâmplat în lumea asta mare, și câteodată auzim povestindu-ni-se câte o întâmplare de ne vine mai a nu o crede. Și totuși trebuie să credem multe din cele ce auzim; cel puțin eu unul mai bucuros cred toate, decât să merg să caut de sunt adevărate sau nu.*

Identificați poziția fiecărei formule de mai sus în basm: formulă inițială (FI), formulă mediană (FM) sau formulă finală (FF) și notați FI, FM sau FF în dreptul ei. Argumentați, într-o singură frază, identificările făcute. Folosiți spațiul liber de mai jos.

Citiți răspunsul corect la finalul unității de învățare 9

Clasificări ale basmului

Sub basmul propriu-zis, în tipologia internațională sunt cuprinse narațiuni diferite, atât din punctul de vedere al originii, cât și al tematicii, structurii și formelor de expresie, distingându-se între: (A) poveștile fantastice, corespunzând la ceea ce în engleză se numește *fairy-tale* sau *magic-tale* (*Tales of Magic*), în germană *Märchen*, în franceză *conte de fées*, (B) poveștile religioase (*Religious Tales*), (C) basmul nuvelistic (*Novelle/Romantic Tales*), (D) basme despre uriașul (dracul) cel prost (*Tales of the Stupid Ogre*), toate grupate sub denumirea generică "*ordinary folk-tales*", acoperind tipurile 300-1199 din Catalogul Aarne-Thompson (ATh), în timp ce basmul despre animale (*Animal Tales*) ocupă pozițiile 1-299, glumele și anecdotele (*Jokes and Anecdotes*) - 1200-1999, poveștile cu formule (*Formula Tales*) - 2000-2399, un ultim capitol cuprinzând „povești neclasificabile” (*Unclassified Tales*), tipurile 2400-2499 (*The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*. Antti Aarne's, *Verzeichnis der Marchentypen*, "F.F.C." no. 3 [1910], Translated and Enlarged by Stith Thompson, „F.F.C.” no. 74, 1928, Second Revision, "F.F.C.” no. 184, 1961).

Lazăr Șăineanu (1895) propunea o clasificare a basmului apropiată, în liniile ei generale, de aceea acceptată, ulterior, pe plan mondial, incluzând, în Secțiunea întâia, *Povești mitico-fantastice*, cu nu mai puțin de zece "cicluri", în Secțiunea a doua, *Povești etico-mitice (psihologice)*, cu alte zece "cicluri", într-a treia - *Povești religioase (legende)* (trei "cicluri"), într-a patra - *Povești glumețe (snoave)* cu două "cicluri", și într-un "Adaus" - *Fabula animală*.

Sigur că tot acest efort de ordonare, de clasificare a materialului narațiunilor populare în proză a adâncit cunoașterea domeniului și a contribuit la definirea mai exactă a speciei-pivot a acestuia, basmului fantastic sau propriu-zis. Alături de caracterul formular, generat, ca în cazul întregului folclor, de natura orală a comunicării, basmul se definește ca o structură narativă de un tip deosebit, determinată de funcțiile lui, mai vechi și mai noi.

Ipoteze despre originea basmelor

Tentația aflării *originilor* a orientat cercetarea, în acord cu direcțiile științifice dominante în epocă, către miturile arhaice clasice sau indo-europene (teoria *mitologică*) sau către textele scrise ale vechilor indieni, de unde, pe diferite căi, ar fi ajuns în Europa (teoria *indianistă* sau

migraționistă). O dezvoltare a teoriei mitologice se găsește în așa-numita teorie *naturistă*, după care, în procesul despărțirii limbilor din trunchiul comun indo-european, sensurile primare ale unor cuvinte s-au uitat, mitologia fiind rezultatul unei "boli a limbajului".

Grupului teoriilor *monogenetice* li se opune grupul teoriilor *poligenetice* sau *antropologice*, rod al depășirii europocentrismului și al deschiderii unor noi perspective prin cunoașterea populațiilor așa-zis "primitive" și a culturii acestora. Cel puțin la nivelul unor motive, teme, atitudini comune narațiunilor diferitelor popoare, între care nu au putut exista schimburi culturale, împrumuturi sau influențe reciproce, singura explicație plauzibilă stă în producerea lor independentă, de către mentalitatea primitivă, în locuri și în timpuri diferite, după cum susțin E. B. Tylor și Andrew Lang. Mai aproape de dezideratul găsirii "rădăcinilor istorice" ale basmului "ca întreg" se află V. I. Propp ([1946] 1973). Studiul său *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic* este un model de cercetare "genetică", diferită de cea "istorică", urmărind să descopere "izvoarele basmului", prin raportarea acestuia la "instituțiile sociale ale trecutului", la anumite "datini și rituri", la miturile arhaice și la modul de gândire primitiv. Pentru Propp, basmul nu este 'supraviețuire', ci rezultatul unui proces istoric, al devenirii în timp, al desacralizării, demagizării ritului și mitului deopotrivă. O contribuție originală, chiar dacă prea puțin cunoscută pe plan internațional, la elucidarea originii basmului aduce B. P. Hasdeu care întrevide ca sursă a acestuia *visul* (teoria onirică). Fără a fi validată în chip științific, teoria onirică deschide drumul cercetării psihanalitice a basmului.

Basm și mit

Evident, nici una dintre aceste ipoteze, luată singură, nu dă un răspuns definitiv, complet în legătură cu originea basmului; în fiecare, însă, se pot găsi sugestii demne de a fi luate în considerație și din toate se poate întrupa o imagine mai completă a basmului ca întreg. Căci este sigur că basmul popular, tradițional se află în imediata proximitate a *mitului primitiv* (diferit de miturile clasice ale antichității greco-latine), pe care îl continuă, dar de care se și desparte, se diferențiază din punct de vedere funcțional. Primul are un pronunțat caracter *ritual* situându-se pe planul *sacralului*, spre deosebire de basm care este o povestire *nerituală* situată pe planul *profanului*. De aici decurge *veridicitatea* (și credibilitatea) *absolută* a mitului, în raport cu caracterul *neveridic* al basmului, al cărui adevăr este subminat de chiar formulele inițiale și finale amintite mai sus. Mitul explică, are o funcție etiologică, „povestea” lui este plasată într-un timp al originilor, al începuturilor (*in illo tempore*), basmul relatează experiența unui erou uman petrecută într-un timp din afara istoriei, dar nu primordial, ci vag depărtat de momentul zicerii. Mitul instituie, prin rememorarea unor gesturi primordiale, o ordine; basmul propune, prin intermediul ficțiunii, un model de comportament ideal, o lume, alta decât cea reală, imediată, o lume dorită, visată, imaginată, construită prin mijlocirea cuvântului. Mitul este un construct cultural cu valoare ideologică, basmul - un produs estetic, o operă de artă a cuvântului menită să emoționeze.

Fantasticul în basm

O particularitate artistică de prim ordin a basmului propriu-zis o constituie amestecul inextricabil dintre realitate și ceea ce obișnuim să

numim *fantastic*. Nașterea și creșterea miraculoasă a eroului (numit, generic, Făt-Frumos, dar și Greuceanu, Prâslea, Petrea, Țugunea etc.), ființele supranaturale aparținând altor țărâmurii și altor regnuri (zmei, balauri), metamorfozele spectaculoase ale celor urmăriți, dimensiunile fizice nefirești ale unor personaje, animalele vorbitoare, calul care mănâncă jăratec, obiecte și unelte magice cu puteri ieșite din comun, substanțe cu calități tămăduitoare precum apa vie și apa moartă proiectează basmul într-o lume ale cărei margini sunt *nefirești* din punctul de vedere al gândirii raționale, științifice, a omului modern. Dar nu și din acela al omului societății tradiționale pentru care, există mărturii, toată „sceneria” basmului se înscrie în limitele posibilului: *Poate că s-o întâmplat cândva, oarecând* zice un povestitor, altul afirmă chiar mai categoric: *Tăte așa or fost, n-ai pute alcătui atâtea minciuni*, al treilea aduce în sprijin „argumente istorice”: *Că viteji o fost, știm și din istorie. Este-a-s adevărate. [...] Toate o fost cu puțință*.

Indiferent care ar fi sursa genetică a elementelor fantastice prezente în basm (mituri, ritualuri, credințe magice, visuri, coșmaruri etc.), ceea ce trebuie reținut este *literaturizarea* lor, transformarea lor în imagini poetice, în constituienți ai unui discurs narativ de tip ficțional. Alegoria, fabulosul, feericul, miraculosul devin niște procedee de încifrare, de poetizare a realității de dincolo de real, o lume acceptată, ca și cum ar fi reală. Amestecul firesc al celor două lumi, relația de complementaritate ce se stabilește între ele constituie una dintre dominantele basmului fantastic.

Structura basmului fantastic

Basmul popular a găsit în el însuși forța de a se adapta neconținut condițiilor mereu schimbătoare din societatea omenească, răspunzând nevoii firești a omului de a domina forțele răului, de a se bucura de victoria binelui, de a dobândi fericirea, de a se împlini prin dragoste și căsătorie, de a străbate spații nelimitate, de a controla timpul, de a atinge inaccesibilul. O sursă a acestui 'proteism', a acestei forțe de perpetuă regenerare se află în chiar structura sa narativă. În raport cu funcția ei dominantă, fiecare categorie folclorică și-a creat un model sau modele structurale proprii. S-a constatat că, urmare a procesului de modelare, basmul propriu-zis sau fantastic are o structură "monotipică". Concluzia este rezultatul cercetării "morfologice" întreprinse de V. I. Propp ([1928] 1970) care a identificat elementele stabile ale basmului, numite "funcții", a constatat că *numărul funcțiilor din basmului fantastic este limitat*, reducându-se la 31 de astfel de „invariante”, și că *succesiunea funcțiilor este întotdeauna aceeași*. Nu toate funcțiile se regăsesc la nivelul unui singur basm, dar unele dintre ele, cuplate în perechi, sunt obligatorii (de ex. funcția VIII – „prejudicierea” și XIX – „remediarea”, sau XVI – „lupta” și XVIII – „victoria”). În raport cu schema epică utilizată, se poate distinge între așa numitele "basme biografice", care urmăresc eroul de la naștere sau chiar de înainte de naștere, adesea miraculoasă (dintr-un bob de piper, dintr-o lacrimă, dintr-un măr etc.), până la căsătorie și înscăunare, și basme "episodice", "mai scurte și mai clare" (Bârlea 1981) în care se insistă numai asupra unui episod din viața eroului. Unicitatea și stabilitatea modelului la nivelul repertoriului de basme al tuturor popoarelor asigură transmiterea și perpetuarea categoriei, regenerarea ei continuă, și explică permanența în timp a narațiunilor populare de acest tip.

Originea și temele comune pe spații culturale extrem de largi, ca și modelul narativ universal nu se opun originalității și specificului național sau local. Nuanțele particulare, parfumul specific al fiecărei realizări concrete a unei teme sau a unui motiv universal în variante individuale datorate unui povestitor înzestrat vin să contrabalanseze 'șablonismul' învederat al basmului, schematismul construcției sale. Basmul, ca și literatura clasică, aprecia G. Călinescu, este *un plagiat sincer și total și geniul se relevă în arta copiatului.[...] Accidentul constituie în basm esența. Așezarea în timp și în spațiu, detaliul senzorial și moral conferă fără eforturi a treia dimensiune.*

Colecțiile de basme populare românești, începând cu însemnarea manuscrisă *Istoria unui voinic înțelept întrebându-se din ponturi cu o fată de împărat* (1797) și terminând cu înregistrările sonore, realizate în ultimele decenii și aflate în arhivele institutelor de cercetare, reprezintă un corpus uriaș de texte, mărturisind extrema bogăție a repertoriului național (circa 600 de tipuri, aproximează Ov. Bârlea, dintre care aproape jumătate "nu figurează în catalogul internațional"). Culegerile acoperă toate provinciile, respectiv marile zone etno-folclorice românești (vezi Bârlea 1976, 101-113; Nișcov 1996, 13-39; Constantinescu 2004, 397-398).

Narațiunea *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte* a fost publicată de Petre Ispirescu mai întâi în ziarul "Țăranul român" nr. 11 din 1862, apoi într-o broșurică din 1862; a treia oară în *Legende sau basmele românilor, de un culegător-tipograf*, Partea I-a, 1872, cu mențiunea *Povestit de tata, șezător în București, mahal. Udricani, între 1838-1844.*

Mărcile epicului de factură populară sunt evidente aici. Naratorul spune de la început, în *formula introductivă*, că ceea urmează este o poveste (*A fost odată ca niciodată; că de n-ar fi, nu s-ar mai povesti [...]; de când se potcovea purecele la un picior cu nouăzeci și nouă de oca de fier și s-arunca în slava cerului de ne aducea povești [...]*), ceva întâmplat într-un trecut îndepărtat, imprecis sau imposibil (*de când se băteau urșii în coade*) și care s-a întrupat în poveste spusă spre ascultare (*Iar eu încălecai p-o șa și vă spusei dumneavoastră așa*), cum sună *formula finală* a basmului.

Personajele au consistență considerabilă, din rândul lor detașându-se, desigur, *Făt-Frumos*, a cărui procreație (*Luând împăratul și împărăteasa leacurile, s-au întors veseli la palat și peste câteva zile împărăteasa s-a simțit însărcinată*) și naștere miraculoasă (*Mai înainte însă de a veni ceasul nașterii, copilul se puse pe un plâns, de n-a putut nici un vraci să-l împace. Atunci împăratul a început să-i făgăduiască toate bunurile din lume, dar nici așa n-a fost cu putință să-l facă să tacă. [...] în sfârșit, dacă văzu că nu tace, îi mai zise: «-Taci, fătul meu, că ți-oi da Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte»*) îl plasează, dintru început, într-o altă lume, deosebită de a celor din jur, lumea fabulosului sau a fantasticului. Urmîndu-și destinul anunțat de 'unchiașul dibaci', care îi avertizase pe părinți când le-a dat leacurile miraculoase (*...dar numai un copil o să aveți. El o să fie Făt-Frumos și drăgăstos, și parte n-o să aveți de el*), eroul pornește în aventura eroică (*- Dacă tu, tată, nu poți să-mi dai, apoi eu sunt nevoit să cutreier toată lumea până voi găsi făgăduința pentru care m-am născut*), parcurge,

**Tinerete fără
bătrânețe și
viață fără de
moarte**

învățat de calul său, o serie de probe (lupta cu Gheonoaia, cu Scorpia) și ajunge în teritoriul *Tineretii fără bătrânețe și al vieții fără de moarte*, unde se și *însoțește* cu fata mai mică, final obișnuit al oricărei narațiuni populare de tip basm.

Celelalte episoade (interdicția de a trece în *Valea Plîngerii*, vînătoarea, încălcarea interdicției, dorul de casă, întoarcerea - în spațiu și în timp) au, de asemenea, un pronunțat caracter epic, dar scot povestirea din categoria basmului popular propriu-zis, deși narațiunea lui Ispirescu este reținută de majoritatea antologiilor de basme și manualele școlare au consacrat-o definitiv, căci *conflictul, personajele și întâmplările* (reale, imagine sau ipotetice) aparțin basmului popular.

Odată ajuns pe tărîmul *Tineretii fără bătrânețe...*, la palatul celor trei femei *una ca alta de tinere*, eroul obține ceea ce căutase și petrece acolo *vreme uitată, fără a prinde de veste, fiindcă rămăsese tot așa de tânăr, ca și când venise*. Urmărind un vânat derizoriu (un iepure), el trece hotarul împărăției utopice a tinereții fără bătrânețe și a vieții fără de moarte: *Dară, nefericitul, în învălmășeală, nu băgase de seamă că, alergând după iepure, trecuse în Valea Plîngerii*. De aici începe *drama* eroului, pe care *deodată îl apucă un dor de tată-său și de mumă-sa*. În ciuda rugămintilor și avertismentelor celor trei zâne ("măies-tre"), Făt-Frumos hotărăște să părăsească tărîmul tinereții veșnice și să se întoarcă la ai săi. Chiar calul năzdrăvan, înainte de a-l transporta îndărăt, îi spune fără echivoc că el nu are de gînd să-l însoțească până la capăt și că îl va lăsa acolo dacă el va voi să rămână la palatul tatălui său *măcar un ceas*.

Întoarcerea înseamnă refacerea, în sens invers, a drumului inițiat parcurs de Făt-Frumos în căutarea idealului său, tinerețea fără bătrânețe. Timpul, suspendat în împărăția celor trei zâne, își urmase cursul inexorabil în lumea aceasta, încât, pe drumul de întoarcere, semnele trecerii vremii se simt din plin. Eroul însuși recuperează timpul (sau timpul curgător îl recuperează pe el) și, pe măsură ce se apropie de casă, de locul nașterii, își schimbă treptat înfățișarea: mai întâi, barba și părul îi albesc *fără a băga de seamă*, apoi, după ce trece de moșia Gheonoaiei *plecă cu barba albă până la brâu, simțind că îi cam tremură picioarele*, pentru a ajunge la palatul părintesc *cu barba albă până la genuchi, ridicându-și pleoapele ochilor cu mâinile și abia umblînd*". Nu numai omul suportă consecințele trecerii timpului, ci și locurile: într-o parte, *pădurile se schimbaseră în câmpii*, palaturile erau *dărâmate și cu buruieni crescute pe dânsle*, gîrliciul pivniței se *astupase de dărîmăturile căzute*. Toate aceste semne ale degradării fizice scot în evidență lucrarea nemiloasă a timpului. Însăși Moartea se *uscăse de se făcuse cârlig în chichiță* și vorbește cu un *glas slăbănogit*, zicînd eroului: *Bine ai venit, că de mai întârziai, și eu mă prăpădeam*. Să observăm că este o moarte personalizată (*Moartea lui*) care împlinește destinul implacabil: *O palmă îi trase Moartea lui [...] și căzu mort, și îndată se și făcu țărănă*.

Acest final face din narațiunea *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte* din colecția lui Petre Ispirescu un "basn atipic" sau un "mit disimulat", pentru că, de regulă, basmele românești se încheie cu victoria eroului asupra unui adversar supradimensionat (zmeu, balaur)

**Basmul
nuvelistic**

și cu căsătoria ori înscăunarea lui în tronul împărăției. Dimpotrivă, aici eroul *moare*. Dar să fie moartea aceasta o înfrângere, ori să fie ea tot semnul unei victorii, al unui “triumf”, de alt fel decât al celorlalți Feți-Frumoși din basmele românești? Ultima ipoteză pare mai plauzibilă, eroul acestei narațiuni obținând, o dată, tot ce și-a dorit, depășindu-și astfel condiția umană, de muritor, dar rămânând, totuși, până la capăt fidel acestei condiții, pe care încearcă să o redobândească chiar cu prețul vieții.

Basmul nuvelistic („Novelle/Romantic Tale” în clasificarea internațională, ATh 850-999) se aseamănă, structural, cu basmul fantastic sau propriu-zis, dar se separă de acesta prin absența sau estomparea până la dispariție a elementelor fantastice, a supranaturalului. Se apreciază chiar că basmul nuvelistic *este mai nou decât cel fantastic, după modelul căruia a fost plăsmuit* (Bârlea 1976, 60), dominante fiind personajele umane în conflict cu altele de aceeași condiție, victoria fiind obținută adesea nu prin luptă, prin violență, ci prin inteligență, bunătate, viclenie. Se înscriu aici poveștile despre ursită, despre noroc și sărăcie, despre femeia isteată, despre fata moșului cea cuminte etc. (Nișcov 1996, 92).

**Basmele
cu și
despre
animale**

Basmele cu și despre animale au în centrul lor, așa cum arată și numele, animale, sălbatice sau domestice (ursul, lupul, vulpea, câinele, pisica), dar și unele plante, obiecte, uneori și oameni, în raport cu cele dintâi. În aceste narațiuni, animalele își păstrează calitățile lor ‘native’ (forța, șiretenia), nu sunt substitute, ‘măști’ pentru oameni, cum se întâmplă în fabula clasică și în *fabliaux* medievale. Originea lor pare a fi foarte veche, unii cercetători asociindu-le cu credințele și povestirile totemice, primitive. Mai puțin productiv decât basmul propriu-zis, teme din basmul despre animale pot fi regăsite în legende, în snoave, în basmele cu formule sau umoristice (Bârlea 1981, 208-229).

9.3 Legenda populară: funcții, tipologie, statut estetic

Legenda (din lat. *legendum*, „partea din biografia unui sfânt care trebuia citită în ziua comemoartivă”, apoi, în lat. medievală, *legenda*, -ae, „viața scrisă a unui sfânt”) este termenul științific care denumește o specie a epicii populare în proză, în timp ce în mediul folcloric narațiunile de acest tip sunt numite „povești” sau „tradiții”. Diferită de basm și de snoavă prin funcția, structura și mijloacele de realizare artistică, legenda se înfățișează ca o categorie neomogenă, deși, principial, ea răspunde unei funcții etiologice (*explică un fenomen extraordinar sau un eveniment memorabil*), cumulând, totodată, și alte funcții – de învățare (*comunică învățătura tradițională și cunoștințe către tineri și neinițiați*), educativă (*sfătuiește oamenii cum să acționeze în situații critice și le atrage atenția să nu facă lucruri rele*), de informare a oamenilor despre un fapt important, înarmându-i cu cunoștințe despre *pericolele din interiorul mediului lor cultural* (Degh 1972, 74; cf. și Sokolova, apud Ispas 1997, 22, nota 21: *funcția de bază a legendei era una informativă și edificatoare*).

Din observația lui B. Malinovski după care *legenda trebuie să informeze, este considerată adevărată, conține informații factologice. [...] rolul său este de a furniza cunoștințe, care pot fi transmise în orice*

**Clasificarea
legendelor**

moment al zilei sau al anului, când cineva vrea să se informeze (Cf. Ispas 1997, 17) rezultă natura conversațională a speciei, funcția de informare, caracterul ei neritual (poate fi spusă „în orice moment al zilei sau al anului”). De aici, accentul pus pe conținut, forma mai puțin șlefuită, variabilitatea extremă, caracterul local, în raport cu universalitatea basmului, deși, alături de așa numitele „legende locale” există și „legende migratorii”, cunoscute pe arii geografice largi, rod al poligenezei sau al împrumuturilor culturale.

În raport cu funcția și cu originea (contextul cultural care le-a generat), legendele pot fi (a) etiologice - „explică facerea lumii (cosmosul, plantele, viețuitoarele), apoi geneza și caracteristicile diferitelor localități, forme de relief și altor elemente geografice”; (b) mitologice care „se ocupă de ființele care prezidează soarta omului, de morți (strigoi și stafii), apoi de celelalte ființe fantastice din natură (din apă, munți, mine, de pădure, aeriene, de noapte și de zi), vârcolaci și pricolici, diavol, vrăjitoare și solomonari și de alte ființe fantastice (balauri, pitici, uriași) și plante miraculoase (iarba fiarelor), precum și de comori”; (c) religioase, în legătură cu „figurile biblice”, cu sfinții și sărbătorile religioase; (d) istorice, despre viața și faptele conducătorilor și ale altor personalități memorabile din trecut (Cf. Bârlea 1976, 213-227; Bârlea 1981, 47-139).

Zicerea ei în anumite contexte situaționale sau conversaționale face ca legenda să aibă o compoziție mai laxă, mai puțin elaborată decât a basmului, redusă uneori la expunerea nudă a informației, deși se întâlnesc și forme complexe, datorate, adesea, intervenției culegătorilor sau chiar a povestitorilor, influențați de forma complexă a basmului.

9.4 Snoava populară: funcții, tipologie, personaje, modalități de realizare a comicului

Snoava (din slav. *iznova*, „nou”), cunoscută în diferite zone ale țării și sub numele de „jitie”, „palavre”, „bazaconii”, „glume” etc. aparține „formelor simple” ale epicii populare în proză, fiind grupate în catalogul internațional ATh în Cap. III, „Jokes and Anecdotes”, tipurile 1200-1999. Cele 800 de tipuri înregistrate indică extraordinara diversitate tematică a speciei, ca și legenda, snoava trăgându-și sevele din realitatea imediată, marile și micile defecte omenești stând în centrul acestor narațiuni scurte, uniepisodice de obicei, încheiate cu o poantă, având un final neașteptat, producător de râs. Prostia, viața de familie, conflictele dintre soți, soția îndărătnică, fetele bătrâne, viclenia, hoția, minciuna, defectele fizice (surzenia, bâlbâiala) și morale (curvia, beția, lenea, lădăroșenia, avariția, frica), conflicte sociale, categorii profesionale fac obiectul snoavelor, numărul tipurilor approximate din repertoriul românesc fiind de circa 4000. *Mulțimea snoavelor atestă încă o dată înclinarea românului spre satiră și pornirea de a specula situațiile pline de umor ...* (Bârlea 1981, 252). Uriașa varietate tematică, practic imposibil de prins într-o „tipologie”, fie ea și „bibliografică” (Sabina C. Stroescu 1969 înregistrează 3029 de tipuri de snoave, 199 de tipuri de anecdote, numărând peste 10.000 de variante), nu a fost niciodată (sau, în orice caz, foarte rar) pusă în relație cu ocazia zicerii, cu „contextul plin de viață” în care aceste narațiuni au fost și mai sunt

încă performate. Asta și pentru că vechile, ca și noile culegeri de snoave s-au dezinteresat de acest aspect sau posibilitatea surprinderii pe viu a fenomenului nu stat prea adesea la dispoziția cercetătorilor care au consemnat rareori datele elementare ale contextului zicerii – performer, ascultători, ocazii, cadrul temporar și spațial, reacții la cele povestite etc. De asemenea, la fel de sporadic s-a făcut trimiterea necesară la referentul real, la împrejurarea concretă de viață pe care o comentează snoava, în timp ce dependența acesteia de contextul genetic, contextul-sursă a fost permanent pusă în lumină. Sabina C. Stroescu (1969 I, XII) sublinia, urmându-l pe L. Röhrich, că „C'est la facétie surtout qui est la narration populaire s'adaptant avec le plus de rapidité aux réalités sociales”. La fel, Ovidiu Bârlea nota, în termeni generali: *Cuprinderea tematică a snoavei îmbrățișează tot câmpul vieții în resorturile ei sociale și psihologice, de aici și bogăția simptomatică a repertoriului.*

În *Antologie de proză populară epică*, 3 vol., EPL, 1966, se găsesc, totuși, sporadic, note privitoare la ocaziile de povestit ale snoavei și scurte indicații în legătură cu „contextul zicerii”, nefolosite în măsura cuvenită de exegeți. Povestirea „Așa cap, așa căciulă” (*Antologie* 1966 III, 158-9), culeasă de la Gh. M. Rădoiaș din Bătrâni-Teleajen are un referent real cunoscut de povestitor: ... *un om de la noi odată, prăsisse porci mulți și a dat o molimă în ieși, zicea : «- Tot așa am pățit și eu ca ăla, ...t-o-n ... pe mă-sa! »*, iar varianta „Spumă de mare”, de la același, era cerută de băieți, la stână, care ziceau: *-A venit ăla cu spuma? Că, știi, cân' mulge, să face spumă* (Idem, 132).

Cu toate acestea, marea majoritate a studiilor despre snoavă s-au bazat pe textele nude ale acestora, așa cum apar ele în colecții, în publicații, în literatura de colportaj, extrem de bogată, de altfel, și una dintre căile de răspândire a povestirilor satirice-umoristice de acest fel.

Multitudinea împrejurărilor (contextelor) care generează și solicită zicerea snoavelor presupune și o mare diversitate a structurilor narrative în care se concretizează nenumăratele teme atrase în repertoriul acesteia, dar un „model poetic” al categoriei este greu de elaborat. Un reper l-ar putea constitui personajul, clar diferit în basm, în legendă, în povestire și în snoavă. Datele personale ale personajului de snoavă (vârsta, sexul, îndeletnicirea, naționalitatea, statutul marital și relația de rudenie cu ceilalți actanți, condiția socială, chiar cea intelectuală sunt extrem de importante în modul de articulare a discursului narativ, dovadă că ele se regăsesc în tipurile de conflicte pe care le dezvoltă snoava.

Cât privește stilul formular al snoavei, părerea comună atestă absența acestuia, dar și aici, lipsa culegerilor de snoave în context lasă loc aproximărilor, pentru că e de presupus că, în cazul transmiterii orale, directe, de la performer la ascultător(i), formulele, mai ales cele inițiale și finale, s-ar fi arătat mai ferme decât apar ele în colecțiile destinate cititului.

În fine, din punctul de vedere al tipului de discurs, snoava pune în valoare categoria comicului, rezultat din situații, replici, comportamente.

**Comicul
în
snoavă**

E un comic de sorginte populară, avându-și, poate, rădăcinile în mentalitatea arhaică sau primitivă care accepta umorul macabru al personajului Păcală care „curăță” copilul popii scoțându-i măruntaiele, ucide câinii acestuia, Cimbru și Mărar, și pe pune coada în ciorbă pentru că a poruncit să dreagă zeama cu „mărar și cimbru”, taie caprele stăpânului și le așează alternativ cu burta și cu spinarea în sus, pentru că i s-a spus să facă un pod cu „o călcătură moale și una tare” etc. (Cf. Bârlea 1981, 236-237). De regulă, obiect al satirei sau măcar al zeflemei este „celălalt”, străinul altul decât noi, fie că aparține altei etnii, altul sat, altei vârste, altei poziții sociale sau profesionale, de unde marea frecvență a snoavelor despre țigani, popi, boieri și alții ca ei.

Test de autoevaluare 9.2

Încercuiți răspunsul corect pentru a completa afirmațiile de mai jos. Pentru fiecare propoziție este corect un singur răspuns:

1. Teoria difuzionistă despre originea basmului fantastic susține că acestea: a) au o sursă unică; b) provin din două surse; c) au o sursă difuză.
2. Conform teoriei lui V.I. Propp, funcția reprezintă: a) o cumulare de motive narative proprii basmului; b) o unitate minimală de semnificație din interiorul basmului; c) un element de utilitate explicativ pentru supraviețuirea basmului.
3. Legende etilogice: a) decodează preceptele morale ale unei comunități tradiționale; b) impun un model formativ al eroului legendar; c) explică originea elementelor naturii, apelând la fabulosul mitic.
4. Subcategoria epicii populare în proză cu cele mai multe formule este: a) basmul; b) legenda; c) povestirea.
5. Metamorfozele de la un regn la altul, întâlnite în legenda etiologică, sunt: a) reversibile; b) ireversibile; c) atât ireversibile, cât și reversibile.
6. Funcția principală a snoavelor este cea: a) estetică; b) comică; c) moralizatoare.

Citiți rezolvarea la finalul unității de învățare 9.

Răspunsuri și comentarii la temele de autoevaluare propuse**9.1: aFI) bFM) cFM) dFF) eFI)**

a și e sunt formule inițiale pentru că fac distincția dintre un plan al realității (ceea ce s-a întâmplat) și un plan al povestirii (ceea ce putem să credem că s-a întâmplat), b și c sunt formule mediane pentru că sunt secvențe rimate, care caracterizează acțiunea (se referă la parcurgerea spațiului din basm sau la dialogul dintre femeia obsedată de propria frumusețe și oglinda fermecată) iar d este formulă finală pentru că așează faptele povestite până atunci sub semnul unei îndoieli comice, readucând ascultătorul basmului din planul ficțiunii în planul realității cotidiene.

Dacă nu ați răspuns corect, recitiți secvența 9.2

9.2 1a, 2b, 3c, 4a, 5b, 6b.

Dacă nu ați răspuns corect, recitiți Unitatea de învățare 9

9.5 Lecturi complementare pentru Unitatea de învățare 9 - Epica populară în proză:

Silviu Angelescu, „Poetica legendei”, în *Legende populare românești*. Ediție îngrijită de Octav Păun și Silviu Angelescu. Studiu introductiv de Octav Păun. Postfață de Silviu Angelescu, București, Editura Albatros, 1983: 231-255

Ovidiu Bârlea, „Proza epică”, în *Folclorul românesc I*, București, Editura Minerva, 1981: 43-265

Nicolae Constantinescu, „Basm”, în *Academia Română. Dicționarul general al literaturii române*, București, Editura Univers Enciclopedic, Vol I (A/B), 2004: 393-398

Pt. **9.1** vezi Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 139-146; Ovidiu Bârlea, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1976, p. 28-83, 213-227, 301-310, 350-370;

9.2, Idem, p. 41-83; Nicolae Constantinescu, *op. cit.*, p. 393-397;

9.3 Ovidiu Bârlea 1981, p. 45-139; Silviu Angelescu, *op. cit.*, p. 231-255;

9.4 Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 229-256

Unitatea de învățare nr. 10

Epica populară în versuri

Cuprins

Obiective educaționale.....	120
10.1 Cântecul epic propriu-zis și balada nuvelistică – particularități structural-funcționale, distribuție zonală, mod de interpretare (execuție)	120
10.2 Subcategoriile cântecului epic propriu-zis: cântecul epic fantastico-mitologic, eroic, istoric, haiducesc	123
10.3 Balada nuvelistică (familială). Teme universale în spațiul cultural românesc.....	125
10.4 Marile teme ale epicii populare românești în versuri	128
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse	134
Lucrarea de verificare 4	135
10.5 Lecturi complementare pentru Unitatea de Învățare 10. Epica populară în versuri.	136

Obiective educaționale

La sfârșitul parcurgerii unității de învățare 10, cursanții trebuie să obțină capacitatea de a:

- defini și identifica epica populară în versuri ca o categorie majoră a literaturii populare
- distinge între principalele subcategorii ale acesteia (cântecul epic propriu-zis, balada nuvelistică, jurnalul oral), în raport cu funcțiile, modelele structurale specifice, ocaziile și modul de interpretare
- identifica și comenta marile teme ale epicii populare românești în versuri (*Miorița*, *Meșterul Manole*, *Toma Alimoș*, *Soarele și Luna*) din perspectiva teoriei folcloristice moderne

10.1 Cântecul epic propriu-zis și balada nuvelistică – particularități structural-funcționale, distribuție zonală, mod de interpretare (execuție)

Epica populară în versuri reprezintă o clasă distinctă a epicii orale care se diferențiază, prin forma metrificată și cântată, de epica populară în proză, deși în practică se constată că în producțiile în proză se află o serie de formule versificate, selectate ca atare de G. Dem Teodorescu și incluse în celebra sa colecție *Poezii populare române* (1885), după cum în epica în versuri există secvențe recitate, necântate, „băsmite”, cum zic cântăreții, adică asemănătoare basmului, ilustrând așa-numitul stil „parlato”, subliniate grafic de Al. I. Amzulescu în colecția sa *Cântece bătrânești*, 1974. Mai mult, colecțiile înregistrează o serie de teme epice realizate atât în versuri cât și în proză, fie că este vorba de teme legendare (*Soarele și Luna* există atât ca legendă în proză cât și ca baladă în versuri cântate; la fel, motivul „jertfa zidirii” cunoaște variante în proză, mai ales sub forma unor legende locale, cât și variante în versuri, balade și chiar colinde), sau de teme fantastice ilustrate prin

Definiția cântecului epic

așa-numitele balade-basm (*Broasca-Roasca*, tipul 32 la Amzulescu 1964, tratând tema soției/ soțului animal, sau *Ardiu-crăișor*, tipul 20(30) la Amzulescu 1981, pe o temă apropiată de aceea din bine-cunoscutul basm *Prâslea cel voinic și merele de aur*) ori familiale (de comparat balada *Mizil-crai*, tipul 13(19) la Amzulescu 1981 cu basmul *Din față fecior*).

Definitorii pentru epica populară în versuri sunt narativitatea, povestea spusă în versuri cântate, adresate unor ascultători, în contexte neceremoniale, încât categoriei îi aparține ceea ce folcloriștii au numit *cântecul povestitor de ascultare*.

Ocazii de performare

În ceea ce privește ocaziile zicerii cântecului epic sau baladei, printre cele mai frecvent menționate de cercetători sunt (erau) mesele sau ospetele domnești, popasurile la hanuri, cârciumi și târguri și, mai ales, petrecerea de la „masa mare” de la nuntă; în sudul Dunării, epica în versuri era performată cu predilecție la cafenea, un spațiu exclusiv masculin, ceea ce trebuie să fi avut importanță în alegerea temelor și orientarea mesajului, confirmând teza cu privire la calitatea contextului situațional de a fi interpretantul textului folcloric. „Zicerea” cântecului epic într-o ocazie ceremonială (nunta) susține, de asemenea, teza de mai sus, principalele teme atrase în repertoriul de nuntă al lăutarilor având legătură cu evenimentul celebrat, unele cântece manifestând chiar tendința de a se ceremonializa, precum *Letinul bogat*, tipul 15(21) la Amzulescu 1981, cunoscut și sub numele de „cântecul nunului”, sau *Moșneagul*, tipul 133(290) la Amzulescu 1983, zis în onoarea socrului mare.

Arta lăutarului

„Zicerea” cântecului epic presupunea un anumit meșteșug, chiar profesionalism, un rol important revenind în crearea și transmiterea lui lăutarilor, care îl învățau „la ureche”, de regulă în familie sau în grupul profesional. Se cunosc adevărați maeștri în interpretarea baladei, precum Petrea Crețul Șolcanu, „lăutarul Brăilei”, posesorul unui repertoriu fabulos de balade și al unui stil interpretativ unic, de la care a cules G. Dem. Teodorescu (1885), dar și interpreți din timpuri mai apropiate de noi, precum Burcea Matei (Mitică Burcea) din Merenii-de-Sus, Teleorman, de la care s-au cules 36 de piese, Mihai Constantin (Lache Găzaru) din Desa, Dolj, cu 35 de piese, Marin Dorcea (Modeleanu) din Ciuperceni, Teleorman, cu 45 de piese, Stan Șerban (Stănică lăutarul) din Hotarele, Ilfov, cu 42 de piese (Cf. Amzulescu 1974, 517-532). Repertoriul lui Constantin Stan Staicu (Costică Pelcaru) din Blejești, Teleorman, cu peste 20 de piese în Arhiva I.E.F., „interpret excepțional de cântece bătrânești (atât instrumental cât și vocal)” (Idem, 529-530) a făcut obiectul unei teze de doctorat elaborată sub îndrumarea profesorului Albert B. Lord și susținută la Universitatea Harvard din S. U. A. în 1984 (vezi Margaret Hiebert, *Oral Compositional Style in Romanian Traditional Narrative Poetry: the Songs of Constantin Staicu*, Harvard University, PhD; vezi, de asemenea, Beissinger 1991).

Să observăm că toți acești interpreți sunt bărbați și aparțin zonei sudice a țării, zona de răspândire a „epicii mari” în care s-a impus un stil de execuție special căruia îi sunt caracteristice introducerea instrumentală numită „taxâm”, formula verbală cu funcția de a atrage atenția

ascultătorilor asupra cântecului care va fi zis (*Frunză verde mărăcine,/ Ascultați, boieri, la mine,/Să vă spun pe Corbea bine...*), cântecul propriu-zis, în care pasajele cântate alternează cu altele recitate, „băsmite” („parlato”) sau spuse pe același ton („recto-tono”), interludii muzicale care marchează fiecare secvență narativă a cântecului, uneori chiar pauze muzicale de mai mari dimensiuni, „umplute” cu melodii de joc, cîntece de dragoste sau texte umoristice, pentru ca încheierea să fie marcată printr-o formulă de mulțumire ori de cerere a răsplătii (*Mai ziceți, boieri, amin,/Dați cu oala să bem vin,/Să cântăm altu mai bun./Mă plății cu cântecul/Ca și lupul cu crângul ...*) și de o frază muzicală ritmată, având, *mutatis-mutandi*, o funcție similară cu formula finală a basmului, aceea de a încheia mesajul și de a-l readuce pe ascultător în lumea reală, în atmosfera de petrecere și bună dispoziție a nunții, de exemplu.

Acest stil interpretativ este propriu cântăreților lăutari din Oltenia, Muntenia, în parte sudul Moldovei și Dobrogea, în timp ce în Transilvania (mai puțin partea de nord, Maramureșul), dar și în Bucovina, temele epice *sunt cântate pe melodii cu formă fixă, de cântec propriu-zis, aceleași melodii pe care se cântă în genere textele lirice* (Amzulescu 1964 I, 81).

Se impune, astfel, o distincție zonală în interpretarea epicii populare în versuri, care atrage după sine și o diferențiere categorială: zonei sudice îi este propriu *cântecul eroic*, cu toate variantele lui, în timp ce Transilvania, unde baladele sunt cântate și de femei, arată un mai mare interes *baladei familiale* sau *nuvelistice*. Cercetătorii au observat că, uneori, același text se cântă cu melodii diferite. Unele variante ale baladei haiducești *Radu Anghel* circulă pe recitativul epic, *stilul clasic propriu cântecului bătrânesc*, altele, *pe melodii de doină, de cântec propriu-zis, sau chiar pe melodii de joc*. *Miorița*, de asemenea, apare în variante adaptate la stiluri muzicale diferite, de la recitativul epic la cântecul propriu-zis, cu formă fixă, strofică (Idem, 80).

Clasificarea epicii populare în versuri

Modul de interpretare și distribuția zonală devin criterii de delimitare a principalelor subcategorii ale epicii populare – **cântecul epic propriu-zis** și **balada nuvelistică** – dar decisiv este tot criteriul funcțional-structural. Cîntecele răspunzând, în esență, unei funcții eroice sau de eroizare dezvoltă un model eroic, apropiat de acela al basmului fantastic, cu două variante tipologice distincte: (a) „eposul eliberării - răzbunării”, cuprinzând fapte întinse, în terminologia lui V. I. Propp ([1928]1970), între „prejudiciere” (A) și „remediere” (R), și (b) „eposul încumetării”, cu fapte cuprinse în arcul dintre „lipsă” (A') și „remediere/non-remediere” (R/-R). În ambele se poate vorbi despre un „epos eroic propriu-zis”, în care apare obligatoriu perechea de funcții „luptă”-„victorie (L-V)”, și „eposul aventurii eroice”, în care funcția „luptă” poate să lipsească (Cf. Amzulescu 1981, 18-33).

Răspunzând în esență unei funcții etice, moralizatoare, balada nuvelistică sau familială dezvoltă un model etic, apropiat, într-o măsură, de acela al legendei, traseul narativ urmat de aceasta fiind: I (impas)

→P (probe) →R (remediere) sau – R (non-remediere) (Cf. Amzulescu 1981, 49-56).

O tradiție încă până nu de mult vie, cântecul epic (balada) s-a îmbogățit cu teme inspirate din evenimente contemporane, dezvoltând o specie nouă, așa-numitul *jurnal oral*, cronică efemeră a unor întâmplări senzaționale de dată recentă: incendiul din noaptea de Paști de la biserica din Costești, accidentul de tren de la Balota, mireasa înecată în Siret etc. (vezi Călin 1993)

10.2 Subcategoriile cântecului epic propriu-zis: cântecul epic fantastico-mitologic, eroic, istoric, haiducesc

Se înțelege că funcțiile diferite și modele narative decurgând din acestea vor atrage, în repertoriul celor două sub-categorii majore ale epicii populare în versuri, teme diferite, „povești cântate” de diverse origini și aparținând unor straturi culturale distincte.

Repertoriu tematic al cântecului epic

Aparțin, astfel, stratului celui mai vechi, arhaic, teme precum *căutarea soției* în *Iovan Iorgovan*, tipul 5(6) în *Catalogul subiectelor narative și al variantelor* (Amzulescu 1981, la care trimit cifrele din paranteze), combinată aici cu *lupta cu monstrul* prezentă și în *Scorpia* [(3(8))] sau în *Trei frați cu nouă zmei* [4(9)], și cu tema *incestului*, care se regăsește în *Soarele și Luna*, încadrată în categoria *baladelor familiale* și înregistrată sub numărul 1(1) (Amzulescu 1983). Tema *încălcarea unei interdicții și pedeapsa* apare în *Antofiță al lui Vioară* [7(11)] sau în *Gerul* [1(4)]; tema *destinului implacabil* se găsește în *Șarpele* [(6(7))], baladă populară care are măreția unei tragedii antice: *Copilul din pânțece sau din leagăn nu-și contenește plânsul; de aceea mama îl blestemă să fie supt de șarpe. După ce crește, e prins pe câmp de șarpele care crescuse sub talpa casei odată cu pruncul. Șarpele nu-l poate înghiți decât pe jumătate, din pricina armelor și a curelelor din cingătoare. Apare un voinic călăreț care, la rugămintea voinicului în suferință, se apropie și lovește balaurul fără a-l putea ucide. Cuprins de furie, șarpele urmărește pe călăreț și e gata să-l prindă, când viteazul, scăpărând din amnar, dă foc câmpului. Șarpele e cuprins de flăcări și tăiat în bucăți. Revenind la voinic, călărețul salvator îl scaldă în baie de lapte, fără ca totuși să-l poată salva de la moarte, în unele variante. În alte variante, cei doi se găsesc frați înstrăinați sau se prind frați pentru viitor* (Amzulescu 1981, 64). Este, cum se vede, un cântec epic de mare complexitate, în care se pot desprinde elemente de mentalitate arhaică străveche, primitivă chiar: credința în forța magică a cuvântului, puterea de neînvins a blestemului de mamă, încumetarea eroică și implacabilitatea destinului.

Stratului mai nou, ‘istoric’, s-ar putea spune, al cântecului epic eroic îi sunt proprii teme în legătură cu conflictele medievale: lupta pentru putere, încercarea de uzurpare a autorității domnului feudal, încălcarea de teritorii etc. Ilustrative în acest sens sunt cântecele despre *Corbea* [85(88)], *Toma Alimoș* [86(89)], *Miu haiducul* [88(91)]. De o mare complexitate, cântecul despre Corbea se înscrie perfect în paradigma “eposului eliberării și răzbunării”. Eroul zace de mulți ani în închisoare:

În temnicioara de piatră/Zace-mi, vere, zace-mi, dragă,/Zace Corbea haiducu',/Zace Corbea tâlharu'/De nouă ani și jumătate/Și nu-i mai iese dreptate./ Căci pe el când mi l-a-nchis/Era tinerele copil/Și-acum e moșneag bătrân/Tinerel fără mustață/Și-acum e cu barba creată,/Barba-i bate brațele/ Și chica călcâiele. Unele variante sunt explicite în ceea ce privește motivul întemnițării - încercarea celui închis de a uzurpa autoritatea domnului feudal. La rugămințile mamei prizonierului de a-l elibera, voievodul (uneori numit Ștefan sau Ștefăniță-Vodă) o liniștește spunându-i că în curând îl va căsători pe fiul ei cu *Jupâneasa Carpena/Din pădurea Coacăna,/Că-i din bardă bårduită/Și din secure cioplită/Și la vârf mi-e ascuțită/Pentru Corbea stă gătită.* Bătrâna mamă îi aduce cu bucurie lui Corbea vestea cea bună, dar acesta înțelege că, de fapt, domnitorul îi anunță moartea, 'mireasa' descrisă astfel nefiind decât țeapa, instrument de pedeapsă bine cunoscut în acela timpuri: - *Maică, măculița mea,/Aia nu-i mireasa mea,/Și-aia este țeapa mea/Să mă pună hoțu'-n ea!* La sfatul fiului, mama scoate dintr-un grajd subpământean pe Roșu, calul nezdăran al lui Corbea, pe care nu-l poate încăleca nimeni, în afară de stăpânul său. Doritor să vadă calul minunat strunit de cineva, domnitorul cade în capcana întinsă de adversarul său, îl scoate din temniță, îl îmbracă în haine boierești și îl lasă să încalece calul. Cu toate măsurile de precauție luate de domnitor (*Ștefan-vodă nu ședea/Porțile le zăvorea/Cu fiarele plugului/Puterea pământului*), eroul încălecă pe Roșu, o înșfacă pe mamă-sa de brâu și sare zidurile cetății, redobândindu-și libertatea: *El pe lângă mă-sa se da,/Mâna-n brâu că i-o-nflegea,/Sus pe cal că mi-o pune/Pe sus porțile sărea/Și din guriță striga:/-Rămâi, Ștefane, sănătos,/Ca un trandafir frumos/La bună mână ți-am fost/N-ai știut să mă păstrezi....* Mai mult, eroul pune în aplicare și un teribil plan de răzbunare: travestit în cerșetor, el este primit la palat și, în absența părinților, îl răpește pe coconul domnesc, trăgându-l în țeapa pregătită pentru el: *Dară Corbea ce făcea?/ Dacă-n casă se vedea,/La legăior se ducea/Și copilul mi-l lua/Și-n țeapa lui îl pune.* (Amzulescu 1981, 486-494).

Alte tensiuni și conflicte care își găsesc ecoul în cântecul epic eroic românesc sunt cele legate de lupta contra cotorpitorilor turci și tătari. Viteji înzestrați cu puteri excepționale se confruntă cu cetele mai numeroase ale turcilor, mai ales în zonele de graniță, de-a lungul Dunării. Exemplar în acest sens este Badiul sau Badu Cârciumarul [42(52)] despre care o variantă spune că era *ziua cârciumar și noaptea măcelar, cârciumarul Frâncilor,/ măcelarul Turcilor.* Prins de aceștia din urmă, pe când se odihnea, după o beție strașnică, la el acasă, este legat *Scurt, cu mâinile-ndărăt/De mi-i plesnea pieptu' tot,/C-o frânghie de mătase/Toată varga-n cinci și-n șase/ Taie carnea pân' la oase.* Soția celui prins cheamă în ajutor pe Nicolcea, fratele Badiului, care vine cuprins de 'furia eroică' (*Iacă Nicolcea sosea/ Ochii pe dos întorcea,/Din picioare că bătea /Pulbere-n cer ardica/Gardurile le frângea/Și câinii din sat fugea...*) la locul supliciului. Printr-un șiretlic (*O oca de vin că lua/La-ăl vinovat se ducea/ Cu dreapta vin că mi-i da/Cu stânga ștreangu' rupea*) îl eliberează pe Badu și împreună, aplicând o strategie de mult cunoscută (*Tu să bați marginile/Eu să bat mijloacele/Că le știu soroacele*) cei doi îi măcelăresc pe turcii agresori (*Cu tăierea se pune/ Ei tăia până-n chindie/Tăia Badu șapte mie,/Dar*

Nicolcea nu se știe...) și dau foc cadavrelor (*Cu tăierea că-i sfârșea/ În podu' casei îi căra/Pe delături mai punea/Foc de la ușă le da...*) (Amzulescu 1981, 383-388).

Încă mai aproape de timpurile moderne se situează cântecele epice de haiducie, glorificând faptele eroice ale unor răzvrățiți locali (Iancu Jianu, Radu lu' Anghel, Pinte Viteazul, Bujor, Darie etc.) sau cântecele istorice despre personalități publice cunoscute, precum domnitorul Constantin Brâncoveanu sau Aga Bălăceanu.

Repertoriul cântecelor epice eroice românești cuprinde 211 teme (subiecte), fiind astfel unul dintre cele mai bogate din Europa și din întreaga lume.

10.3 Balada nuvelistică (familială). Teme universale în spațiul cultural românesc

Repertoriu tematic al baladei familiale

Balada familială constituie o categorie (sub-categorie) aparte, tratând teme internaționale sau locale, în centrul cărora stau raporturile de familie, relațiile (și conflictele) dintre îndrăgostiți precum *Logodnicii nefericiți* (92.1) (cifrele din paranteze trimit la *Catalogul subiectelor narative și al variantelor*, Amzulescu 1983), *Mândra semeață - înșelată* [92(240, 253)], iubitul otrăvit (*Vălean*) [94(241)], *Proba iubirii* [95 (242, 258, 29, 243)]; dintre soți precum *Nevasta vândută* [130(287)], *Nevasta fugită* [131(288)], întoarcerea soțului (*Moșneagul*) [133(290)], *Femeia necredincioasă* [134(291)]; dintre părinți și copii, precum uciderea fiului întors pe neașteptate acasă (*Tudor Dobrogean*) [148(304)] sau *Soacra rea* [150(306)] etc. (în total, 173 de subiecte).

Multe dintre temele baladei familiale sunt de circulație internațională, dar subiectul lor este adaptat realităților românești. Așa se întâmplă, de exemplu, cu subiectul 93(240, 253), *Mândra semeață-înșelată*, Tip I: *Iencea Sibiencea*, corespondentul românesc al tipului K 1321.1; K 1343.1; K 1361.1 din *Motif-Index of Folk-Literature: Man disguised as woman admitted to women's quarters: seduction. Man disguised as woman carried into princess' room: marries her. Transformed person sleeps before girl's door, at foot of the bed, in the bed. Is disenchanted upon admission to the bed*. "Povestea" își găsește intruparea în balada românească despre Iencea Sibiencea/Simiencea, cu peste 50 de variante publicate în colecții și în periodice (Amzulescu 1983, 50-51). În unele versiuni, fata, "Ana Bălgrădeana", îl provoacă pe voinic, încheind cu el un rămășag, sub formă de jurământ: - *Ano, Ano, dragă Ano,/Dacă nu te-oi săruta,/Iancu nu m-a mai chema,/Să dea dragul Dumnezeu/Să nu-ncalec calul meu!/ Ana dacă-mi auzea/Și ea mi se cam jura/ - Iancule și dragule,/Dacă tu mi-i săruta/Să dea Maica Preceasta/ Să nu-mbrac rochița mea!* Balada urmează "schema epică" bine cunoscută: la sfatul mamei, băiatul se travestește în femeie, se plânge că a fost bătută și alungată de soț de acasă, este primit în casă și culcat în pat de către "fata semeață" care, nebănuind înșelătoria, adoarme. În somn ea este sărutată de către cel travestit care îi va deveni, astfel, soț. Într-o

variantă mai recentă, culeasă în 1951, voinicul, un Don Juan balcanic, suferă un eșec de care se plânge mamei sale: *Din câte fete-n Țarigrad/Pe toate le-am sărutat/ Numai una mi-a scăpat/Stăncuța din Țarigrad,/E fată de sârb bogat/ epoata-mpăratului/Strănepoata hanului!* Înbrăcat, la sugestia mamei sale, femeiește, lencea Simiencea cere găzduire fetei: *Dară Stanco, soro Stanco,/leși de mă bagă-năuntru/Că mi-a venit tata beat/Afar' pe ușă m-a dat!* Primit în casă și acceptat în pat, tânărul își ia partea, cum sugerează, cu umor, cântărețul: *Peste noapte se scula/Și să vezi ce se-ntâmpla/Cum se-ntinde ogărește,/Se zgârcește/ iepurește..., lăsând-o pe fată cu "inima rea".*

Dacă aici „povestea” are un caracter mai de grabă anecdotic, în alte cazuri conflictul familial capătă o dezvoltare dramatică, luând, pe alocuri, accente tragice. Subiectul din *Ghiță Cătănuță*, înregistrat de Amzulescu 1981 în cap. V „Familiale”, sub nr. 205(286) oferă un astfel de exemplu. Cântecul are o largă răspândire, fiind înregistrate nu mai puțin de 347 de variante, din toate provinciile și ținuturile românești, din Banat și Caraș-Severin până în Bucovina și din Dobrogea până în Maramureș, acoperind, deci, ambele stiluri de interpretare și ambele modele funcționale cunoscute epicii populare românești în versuri. Amzulescu optează pentru includerea subiectului în clasa cântecului epic eroic, dar natura conflictului (soț-soție) și structura narativă (Impas→Probe→ Non-Remediere) țin de balada familială, deși, forțând puțin lucrurile, se poate admite și că, prin cântecul ei, femeia comite un *hybris* care atrage după sine mânia și pedeapsa (*nemesis*) din partea soțului.

În orice caz, cântecul constituie o prezență constantă în repertoriul cântăreților de balade, din a doua jumătate a sec. al XIX-lea (variantele Alecsandri și Anton Pann) până în anii '70 ai secolului al XX-lea, ceea ce înseamnă ca a fost intens solicitat de-a lungul timpului.

În mare (vezi rezumatul la Amzulescu 1981, tipul 205[286]) cântecul narează despre călătoria soților Ghiță Cătănuță și Vidra (Vida) prin munți sau prin codri, cel mai adesea mergând la casa părinților femeii, cărora li se duc daruri tradiționale – colaci și covrigi pregătiți de tânăra nevastă. Pe drum, soțul își roagă soția să cânte un cântec: *Alelei, mândruța mea,/De când, mândro, te-am luat,/Nici un cântec n-ai cântat;/Cântă-ți, mîndro, cântecu'/Că mi-e drag ca sufletu';/Fie cât de mititel,/C-am s-ascult cu drag la el/Că sînt tânăr voinicel* (Amzulescu 1981, 693-694). Femeia refuză, motivând că glasul ei puternic ar putea fi auzit de Gruia, *arambașa* (șeful, conducătorul cetei de haiduci), care ar putea să le pricinuiască mult rău, pentru că ea i-a fost „ibomnicea” (adică iubită) *de când eram mititea*. Același este motivul și în varianta de o lungime cvasi-epopeică (455 de versuri) culeasă de G. Dem. Teodorescu de la renumitul rapsod Petrea Crețul Șolcan, „lăutarul Brăilei”, în care femeii i se atribuie un soi de precocitate erotică, ea iubindu-se cu „bașa”, conducătorul haiducilor, când el era *de ai (ani) șapte,/eu de ai șapte/ amândoi fac paisprezece* (sigur că aici avem de-a face cu o formulă poetică, ținând de o aritmetică a oralității: *amândoi de paisprezece/cînd copilul se-ndrăgește*. Soțul nu ține seama de avertismentele femeii și insistă ca ea să cânte. Soția se supune sau ascultă rugămintea bărbatului, dar forța glasului ei, condensată în

cântec, are un efect cosmic: *Codrii verzi se răsturna,/Maluri mari că se surpa,/ Apele se tulbura,/Vântu-n cale se oprea...* Inevitabilul se produce și fostul pretendent (iubit, ibovnic) se arată, dorind să se răzbune pentru afrontul pe care femeia i l-a adus, părăsindu-l.

În conformitate cu schema epică a cântecului eroic, urmează secvența luptei, a confruntării celor doi într-o luptă dreaptă, voinicească. În acest episod apar diferențele între variante/tipuri de variante, căci în unele soțul își testează soția, dezlegându-și singur brâul, și o roagă pe aceasta să-l ajute, în altele brâul se desface accidental, iar voinicul cere ajutor soției, să i-l lege. În ambele situații femeia refuză, formula folosită de ea exprimând limpede punctul de vedere al lăutarului bărbat și al audienței sale masculine, pentru că aruncă o lumină cu totul nefavorabilă asupra tinerei femei care zice: *oricare o birui/tot un bărbățel mi-o fi*, sau, într-o variantă mai recentă: *Car' pe care v-oz răzbi/tot d-un bărbățel mi-o fi!*

În majoritatea variantelor, Ghiță Cătănuță, soțul, își învinge rivalul, îl ucide și o pedepsește crunt pe soția necredincioasă – dacă este vorba, într-adevăr, de așa ceva. Căci, în unele variante, femeia își motivează non-intervenția foarte tranșant: *că mi-e drag cine-i voinic/și se luptă fără a cere/agiutor de la muiere*. Este posibil, cum s-a sugerat, ca o astfel de atitudine să aparțină unui strat mai vechi, în care accentul era pus pe eroic, subliniind o etică a onoarei, a cavalerismului, a bărbăției, în timp ce variantele care susțin „trădarea” femeii și justifică pedepsirea ei în cel mai crunt mod posibil (uciderea, decapitarea, tăierea sânilor – simboluri ale feminității, maternității, fertilității, dar și ale sexualității, sau a părului, a cositelor – simboluri, și acestea, ale feminității, ale tinereții și vieții, căci femeile, în trecut, nu-și tăiau niciodată părul) să pună accentul pe etic, răspunzând funcției moralizatoare a baladei nuvelistice sau familiale.

Se vede din nou cum contextele situaționale, performative și-au pus cu vigoare amprenta asupra conținutului, semnificațiilor cântecului. La nunți, el suna ca un avertisment adresat femeilor măritate să-și respecte soțul, să nu iasă din cuvântul lui, oricare ar fi consecințele. La ospetele bărbatilor, cântecul le dădea acestora încă un argument pentru a-și exercita cu strășnicie și fără milă prerogativele puterii.

10.4 Marile teme ale epicii populare românești în versuri

Prin bogăția tematică și prin imensul număr de variante, culese, arhivate și publicate de la V. Alecsandri până astăzi, prin „umanitatea ce se agită” în interiorul ei, cuprinzând personaje „de la marii eroi imaginari (victorioși în lupta lor cu stihile naturii) până la omul de toate zilele, cu marile sau mai micile lui bucurii sau suferințe”, prin structurile și mijloacele narrative utilizate de cântărețul-lăutar și rapsod, epica populară reprezintă o secțiune extrem de importantă și originală a literaturii populare românești. *În cadrul folclorului nostru, alături de basm, dar mai mult decât basmul, cântecul epic tradițional înseamnă cea mai mare și mai înaltă realizare artistică de care ne putem prevala. Cântecul epic însumează probabil cea mai vastă experiență posibilă a poporului, în condițiile oralității*” (Fochi 1985, 460). Se confirmă, astfel,

opinia lui D. Caracostea 1969 II) care spunea că, alături de limbă, balada este *a doua mare instituție creată de români*.

Capodopere ale epicii populare în versuri:

Miorița

Iar între pilonii de susținere a acestui edificiu se înscriu câteva capodopere ale epicii populare în versuri – *Miorița*, *Meșterul Manole*, *Soarele și Luna*, *Toma Alimoș*

Aparținând fondului străvechi al culturii noastre populare, balada sau *Cântecul Mioarei* a avut șansa să fie recuperată și pusă la îndemâna învățaților într-o variantă completă, una dintre cele mai izbutite dintre multele care vor fi circulat la vremea aceea în lumea românească, de doi dintre cei mai prestigioși oameni de cultură ai epocii de la '48, Alecu Russo și Vasile Alecsandri. Aura romantică în care a fost îmbrăcată povestea descoperirii ei, în 1846, de către Russo, în timpul surghiunului său la Soveja, și împrejurările publicării baladei de către Alecsandri, în colecții de poezii populare care purtau ca subtitlu, prima, cea din 1852, "adunate și îndreptate", a doua, cea din 1866, "adunate și întocmite", precum și notele și comentariile poetului care însoțesc textul poemului folcloric au contribuit și ele, mult, la creșterea prestigiului *Mioriței*.

Dar nu este nici o îndoială că destinul cu totul special al acestei creații folclorice în cultura românească se datorează baladei înseși, conținutului ei ideatic, de o remarcabilă profunzime, și imaginilor poetice, de o incontestabilă expresivitate.

După ce publicase, în urma unor îndelungate cercetări și eforturi, volumul monografic *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte* (Fochi 1964), cuprinzând un studiu de peste 400 de pagini și alte 500 de pagini de texte, întrunind 930 de variante, de pe întreg spațiul locuit de români, Adrian Fochi reia și sistematizează, în 1980, principalele probleme pe care marele text mioritic le ridicase în fața învățaților români și străini de-a lungul timpului. El selectează câteva adevăruri știute *la modul absolut sigur*. Între acestea, larga răspândire a cântecului Mioarei la români, unde este cunoscut *în peste o mie de variante, culese din absolut toate regiunile țării și chiar de la românii de peste hotare* (Fochi 1980, 5-6). Mircea Eliade constata și el «adeziunea» întregului popor la această capodoperă folclorică și considera că *nu se poate concepe o istorie a culturii românești fără o exegeză a acestei solidarități* (Eliade 1980, 250).

A doua certitudine, al doilea fapt știut cu precizie și consemnat ca atare de Adrian Fochi, privește faptul că, sub aspect funcțional, tema centrală din *Miorița* se concretizează, *grosso modo*, în *două tipuri* diferite de *variante*: tipul *colind*, în interiorul arcului carpatic, în Transilvania deci, și tipul *baladă*, *cântec bătrânesc*, *cântec epico-liric*, în zona extra-carpatică, în Moldova, Muntenia, Oltenia, Banat, Dobrogea. Procesul continuu al transformărilor care au loc în folclor, în cadrul acelor așa-numite mutații funcționale care asigură permanența și vitalitatea creației populare, a atins, nici nu se putea altfel, și *Miorița*, care, în Maramureș, de exemplu, s-a deritualizat, a ieșit din contextul ritual al colindatului și se zice astăzi ca "hore", adică simplu "cântec", după cum părți ale complexului mioritic sunt înregistrate sub formă de cântece lirice sau bocete, de tipul *Ciobănaș de la miori*.

Difuzarea *Mioriței* – varianta baladă prin mijlocirea școlii, a manualelor școlare, în care poezia populară a pătruns și a rămas de peste un secol, îl făcea pe Mircea Eliade să tragă trei concluzii: 1) *că perfecțiunea literară a versiunii lui Alecsandri nu contrazice canonul estetic popular*; 2) *că procesul creator, început cu secole în urmă, continuă și în zilele noastre*; 3) *că și revalorizările mai recente ale baladei în cultura română modernă se înscriu pe aceeași direcție a procesului creator și, într-un fel, îl prelungesc* (Eliade 1980, 250).

În conștiința publicului larg, trecut prin școala generală sau chiar prin liceu, a rămas singură varianta care începe cu *Pe-un picior de plai/Pe-o gură de rai*, are în centrul ei un *Mândru ciobănel/ Tras ca prin inel* avertizat de o *Oiță bârsană Că l-apus de soare* ar urma să fie omorât de *Baciul ungurean/Și cu cel vrâncean*; el imaginează o nuntă *Cu o mândră crăiasă/A lumei mireasa*, dar căutat de o *Măicuță bătrână/Cu brăul de lână*, aceasta nu trebuie să afle că la nunta sa *A căzut o stea*.

Tipăriturile, cărțile eludează, însă, un alt adevăr "absolut sigur", anume că *Miorița* este un *cântec*, un cântec bătrânesc sau baladă, în părțile sudice și estice ale teritoriului României, un colind, deci tot o poezie cântată, în Transilvania. *Miorița*, baladă sau colind, se cânta pe melodii proprii, studiate din păcate mult mai puțin decât textul poetic în sine, a cărui exegeză a devenit o permanență a culturii românești.

Privirea retrospectivă descoperă câteva orientări în studiile de "miorițologie", sintetizate de către Octavian Buhociu în cinci direcții principale: 1. *Păstorească* (V. Alecsandri, B. P. Hasdeu, Ovid Densusianu, D. Caracostea, Ion Diaconu, Gheorghe Vrabie); 2. *Comparatistă și tragică sau geto-dacică* (Odobescu, Mozes Gaster, G. Coșbuc, Theodor Speranția, Radu Dragnea, H. Sanielevici, Dan Botta); 3. *Ritualistă și sociologică* (din nou Densusianu și Caracostea, dar mai ales Constantin Brăiloiu, Ion Mușlea, H. H. Stahl, Adrian Fochi); 4. *Estetico-filozofică* (Lucian Blaga, G. Călinescu, Leo Spitzer). În fine, poziția a cincea este ocupată de Mircea Eliade singur cu sinteza sa *Oaia năzdrăvană*, publicată în versiunea franceză a volumul *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Paris, 1970 (Buhociu 1979, 435-445).

Luarea în considerație a naturii folclorice a *Cântecului mioarei* sau a *Colindei păcurariului* face inutilă și improprie întrebarea în legătură cu creatorul cântecului în discuție. Concluzia lui Fochi (1980, 8): *genialul creator al Mioriței nu va fi niciodată aflat* este un truism și e oarecum de mirare cum folcloristul l-a lăsat pe mioritolog să se hazardeze într-atât. Știm însă, nu atât cât ar trebui să știm, dar știm totuși câte ceva despre performerii-interpreți ai unor variante care pot sta și stau alături de varianta publicată de Vasile Alecsandri în 1850, fie aceștia lăutari de talent, precum Petrea Crețul Șolcan, "lăutarul Brăilei", informatorul de excepție al lui G. Dem Teodorescu, sau Gheorghe Avasilioaei, din Goeni, Iași, ori neprofesioniști, păstori, ca Afloarei Iordache din Bărcănești, Neamț, sau simpli săteni precum Constanda Păun din Spinești-Păulești, Vrancea, ca să dăm doar câteva exemple. Sigur că personalitatea cântărețului își pune pecetea asupra textului, rezultând astfel niște modele poetice regionale, locale sau individuale distincte.

A doua întrebare căreia, credea, poate pe bună dreptate, Adrian Fochi, nu i se poate da un răspuns ferm, privește *locul genezei subiectului*. "Descoperirea" ei în Vrancea nu înseamnă, cum s-a încercat să se susțină, că *Miorița* a originat neapărat în Vrancea. După cum vechimea, arahaicitatea mai mare a variantelor colind din Transilvania nu impune neapărat concluzia că locul său de naștere a fost spațiul intracarpatic transilvan. La fel, constatarea de ordin demografic după care oierii din respectiva zonă a Vrancei au fost veniți din Muscel, iar nu poate fi adusă ca argument în favoarea originii muntenești, muscelene a *Mioriței*. Dar, o spunem încă o dată, întrebarea nu-și are rostul. Ea rezultă, ca și cea dinainte, din privirea textului folcloric, oral, nefixat și, în ultimă instanță, efemer, ca poezie scrisă, de autor, condiționat de un spațiu definit și de un timp măsurabil, istoric.

Tot în sfera imposibilității de a primi un răspuns categoric se situează și întrebarea în legătură cu timpul genezei *Mioriței*. *Nu vom ști niciodată când s-a născut Miorița, deoarece nimic din cuprinsul său nu trimite cu certitudine la o perioadă istorică anume*, afirma net Adrian Fochi acum 25 de ani. Și în acest caz, nu răspunsul este acela care deranjează, ci întrebarea însăși. Vechea și neîncheiata controversă în legătură cu istoricitatea cântecului epic poate fi mutată și pe teritoriul *Mioriței*, dar cu ce folos?

În sfârșit, șirul întrebărilor tulburătoare, dar cărora nu li se poate da un răspuns hotărât îl cuprinde și pe "cum": cum s-a întrupat *Miorița*, care a fost nucleul în jurul căruia s-a construit marele cânt mioritic, alcătuit din sute și sute de cântece, balade și colinde, bocete și hore? Ceea ce ne spun toate acestea, aproape fără excepție, este că din întruchipările lor concrete nu lipsește un motiv, sau o temă, care constituie nucleul, secvența de bază și inalienabilă a textului, anume *testamentul*: *Și de-a fi să mor/În câmp de mohor,/Să spui lui vrâncean/ Și lui ungurean/Ca să mă îngroape/Aice pe-aproape,/În strunga cu oi,/Să fiu tot cu voi,/În dosul stânii/Să-mi aud câinii*. Unul sau altul dintre celelalte - cadrul epic inițial, oaia năzdrăvană, clarvăzătoare, alegoria moarte-nuntă, maica bătrână care își caută fiul - pot lipsi și chiar lipsesc din diferitele variante concrete ale *Mioriței*. Astfel, de exemplu, în multe variante din Transilvania, hotărârea de omor este adusă la cunoștința ciobanului de chiar tovarășii săi, uneori rude, "veri primari"; lipsește oia bărsană, avem, deci, o *Mioriță* fără de mioară. Nici natura conflictului nu este întotdeauna de ordin economic (*Că are oi mai multe/Mândre și cornute*, cum specifică varianta Alecsandri), nici nunta cosmică (*Soarele și luna/Mi-au ținut cununa/Brazi și pălținași/I-am avut nuntași,/Preoți, munții mari,/ Paseri lăutari,/Păsărele mii/Și stele făclii!*) nu se regăsește în majoritatea variantelor, nici maica bătrână nu hălăduiește în toate formele concrete ale cântecului întrebând de fiul efial: *Cine-au cunoscut,/Cine mi-au văzut/ Mândru ciobănel /Tras printr-un inel?/ Fețișoara lui/Spuma laptelui;/ Mustețioara lui/ Spicul grâului;/ Perișorul lui/Peana corbului;/ Ochișorii lui/Mura câmpului!*

Și totuși, numai luate împreună, numai privite ca un tot, cele aproape 2000 de variante cunoscute ale *Mioriței* pot să dea răspunsuri fiecăreia dintre întrebările amintite mai sus și, de ce nu, pot să stârnească alte

întrebări, alte gânduri, lărgind mereu aria de cuprindere a acestei creații emblematice a culturii românești.

Test de autoevaluare 10.1.

Citiți cu atenție cele două fragmente de cântec epic de mai jos, extrase din două variante diferite ale *Mioriței*. Identificați trei deosebiri de conținut între cele două fragmente și explicați, într-un paragraf, de ce apar aceste deosebiri și care este semnificația lor pentru înțelegerea *Mioriței* ca text folcloric. Folosiți spațiul liber din dreapta versurilor. Citiți răspunsul la sfârșitul unității de învățare 10

1) „Stăpâne, stăpâne,
Îți cheamă ș-un câne,
Cel mai bărbătesc
Și cel mai frățesc,
Că l-apus de soare
Vreau să mi te-omoare
Baciul ungurean
Și cu cel vrâncean!
- Oiță bârsană,
De ești năzdrăvană,
Și de-a fi să mor
În câmp de mohor,
Să spui lui vrâncean
Și lui ungurean
Ca să mă îngroape
Aice, pe-aproape,
În strunga de oi,
Să fiu tot cu voi;
În dosul stânii,
Să-mi aud câinii.
Aste să le spui,
Iar la cap să-mi pui
Fluieraș de fag,
Mult zice cu drag;
Fluieraș de os,
Mult zice duios;

Fluieraș de soc,
Mult zice cu foc!
Vântul, când a bate,
Prin ele-a răzbate
Ș-oile s-or strânge,
Pe mine m-or plânge
Cu lacrimi de sânge!”

2) „Stăpâni-aș tăcea
Dacă mi-aș putea,
Că io-u-am auzit
Di doi veri primari
Ca să ti omoari,
Și să mi ti iei
Din zburdu oilor,
Din jocu mieilor,
Și să mi ti-omoari
Și să mi ti-ngroapi
Din dosu stânii,
Undi zaci câinii.
Io nu ti-oi lasa
Stăpâni, stăpâni,
În brață ti-oi lua

Și ti-oi arunca

În mijlocu stânii,
În zburdu oilor
Și-n jocu mieilor,
Și-n verdeața câmpului,
Și la umbra codrului,
În florili câmpului.
Cân vântu mi-a bati,
Codru când a cadu
Și umbră ț-a faci,
Cân vântu mi-a aburi
Miros di flori ț-a veni
Și noi toati ti-om boci.

**Capodopere
ale epicii
populare în
versuri:****Meșterul
Manole
(jertfa zidirii)**

Tema de circulație universală a „jertfei zidirii”, înregistrată ca atare de Stith Thompson în *Motif-Index of Folk-Literature* sub „S. 261. Foundation sacrifice. A human being is buried alive at the base of the foundation of a building or bridge”, s-a concretizat în forme literare diferite, în primul rând *legende*, aflate oriunde credințele și practicile legate de sacrificiul uman la temelia unei construcții sunt cunoscute, *legende locale*, în relație cu anumite edificii mai relevante din anumite zone, și *balade*, narațiuni în versuri cântate. Sub această înfățișare, subiectul are o circulație mai intensă în sud-estul Europei, la albanezi, aromâni, bulgari, greci, români și sârbi, popoare la care formele epice în versuri au o veche și puternică tradiție. Sub formă de baladă, tema a iradiat spre vest, fiind atestată și în folclorul maghiarilor.

Într-o situație mai deosebită se află subiectul „jertfa zidirii” în folclorul românesc unde, alături de *povestirile în proză cu caracter legendar* și de *balade (cântece epice)*, el se găsește și în folclorul ritual, în poezia *colindelor* de Crăciun și de Anul Nou, cu o răspândire restrânsă la arealul nord-vest transilvănean. Această împrejurare a deschis noi orizonturi cercetării și a declanșat noi teme de dezbatere.

Cu toate acestea, atenția majorității cercetătorilor a fost reținută de versiunea baladă, covârșitor prezentă în mintea celor mai mulți dintre noi, datorită atât intrării sale timpurii, ca și *Miorița*, în manualele școlare, în almanahuri, în antologii, scrisul dovedindu-se a fi un vehicul important în transmiterea, în „popularizarea” unor producții folclorice, orale, cât și datorită „carierei” remarcabile pe care subiectul (sub forma baladei) a făcut-o în literatura română „de autor”, în poezie, proză și dramaturgie.

Pentru folcloriști, capitală a fost, la început, chestiunea „originii” și „circulației” temei, în Balcani, în primul rând, dar și la alte popoare, această preocupare nefiind străină de orientarea generală a studiilor din acea vreme, în care cercetarea genetică și metoda comparatist-istorică predominau. De cele mai multe ori, „vechimea” mai mare sau „desăvârșirea estetică”, „frumusețea” unei anumite versiuni naționale erau aduse ca argumente ale specificului etnic, în procesul constituirii și consolidării tinerelor state naționale din sud-estul Europei.

„Povestea” spusă în versuri cântate de către rapsozii locali, lăutari sau țărani, clerici sau zidari, dăruți cu har a făcut obiectul a numeroase studii semnate de Vasile Alecsandri, Al. I. Odobescu, Lazăr Șăineanu, Petru Caraman, D. Caracostea (1969), G. Călinescu, Mircea Eliade, Mihai Pop, Ion Taloș (1973, 1997), Al. I. Amzulescu și alții prin care se încearcă deschiderea unei căi de acces către una dintre cele mai fascinante și mai frumoase creații folclorice românești. O astfel de cale propune Mircea Eliade (1943, 1980), care consideră că povestea construirii de către meșteri a bisericii repetă, de fapt, un „model arhetipal” echivalând cu mitul cosmogonic. Această metafizică a realului este susținută cu argumente etnologice, cu date concrete, găsite în culturile diferitelor popoare, europene și extra-europene, primitive și

moderne, despre riturile de construcție, despre obiectul sacrificiului („moartea celui dintâi”), acordându-se o atenție specială (în consens cu teoria morții sacrificiale a cuiva care „nu și-a consumat toate posibilitățile, care nu și-a îndeștulat destinul”) „copilului” și „orfanului”, dar și „substitutelor” și „obiectelor” care au luat locul, în diversele culturi, oamenilor vii, în carne și oase (animale, oase sau cranii omenești, aur, argint, perle, vegetale, umbra, măsura omului etc.).

Toate acestea constituie *contextul larg cultural* din care cresc elaboratele literare, textele folclorice – legende, colinde, balade, povestiri – care, la rândul lor, le conservă și le perpetuează, prin mijlocirea cuvântului, încât dacă ritualul jertfirii unei ființe omenești la temelia unei construcții ar fi dispărut cu totul din practicile curente – așa cum s-a și întâmplat de altfel – textele literare, formele de artă verbală ar fi rămas ca mărturii sigure ale unor astfel de practici și ca documente suficient de credibile pentru reconstituirea vechilor comportamente și mentalități legate de ridicarea unui nou edificiu.

A separa textele folclorice pe tema „jertfa zidirii” de contextul lor genetic primordial, a nu ține seama de fondul de credințe și practici arhaice, străvechi, primitive din care au crescut producțiile folclorice respective înseamnă a te plasa dintru început pe o linie de interpretare paralelă sau chiar opusă sensului original al legendei sau baladei despre sacrificiul meșterului zidar. Dar aceasta nu înseamnă că acceptarea unui punct de vedere exclude posibilitatea altor lecturi ale marelui text despre „jertfa zidirii”, investit, la români, cu valoarea unui mit – mitul creației, mitul jertfei creatoare. Asemenea lecturi, diferite de cele devenite clasice, nu lipsesc și se vor înmulți pe măsura înaintării în timp. Căci, deși subiectul ca fapt de folclor a încremenit, aproape, în pagini de carte sau în rafturi de arhivă, el nu este închis, nu și-a epuizat sensurile, ci – dimpotrivă – ca orice capodoperă, ca orice operă de artă adevărată rămâne deschis, lasă loc mereu unor noi și noi interpretări.

Ca și *Miorița*, și cântecul despre „jertfa zidirii” a făcut obiectul unor studii monografice (Taloș 1973, 1997); aceluiași Ion Taloș îi datorează folcloristica românească monografia unei alte teme mari culturii tradiționale românești – „cununia fraților și nunta Soarelui – incestul zădărnici în folclorul românesc și universal” (Taloș 2004), în timp ce balada *Toma Alimoș* a găsit în Iordan Datcu un remarcabil exeget (*O capodoperă...* 1989).

Test de autoevaluare 10.3

Recitiți cu atenție unitatea de învățare 10 și încercuiți răspunsul corect pentru a completa afirmațiile de mai jos. Pentru fiecare propoziție este corect un singur răspuns.

Răspunsurile corectese află la finalul unității de învățare 10.

1. Eposul fantastico-mitologic constituie, din punct de vedere istoric: a) cel mai recent strat al cântecului epic; b) cel mai vechi strat al cântecului epic; c) nu poate fi încadrat din punct de vedere istoric.
2. Zona de răspândire a cântecului epic eroic pe teritoriul României este: a) nordul țării; b) centrul țării; c) sudul țării.

- 3 Balada familială este considerată o subcategorie a: a) cântecului epic; b) baladei feudale; c) cântecului epic eroic.
4. Motivul literar nelipsit din orice variantă a *Mioriței* este: a) motivul oiței năzdrăvane; b) motivul testamentului; c) motivul morții ca nuntă.
5. Problema istoricității unui cântec epic este: a) fundamentală; b) parțial rezolvată; c) irelevantă.
6. Versiunea baladă a cântecului despre jertfa zidirii este atestată: a) numai în folclorul românesc b) în primul rând în folclorul balcanic c) cu deosebire în folclorul sud-dunărean
7. În Transilvania, întâlnim motivul jertfei pentru zidire în versiunea: a) baladă b) basm c) colind
8. În repertoriul tematic al cântecului epic, tema incestului: a) este specifică subcategoriei baladei familiale b) aparține stratului tematic celui mai vechi (arhaic) c) și a) și b) sunt adevărate
9. Printre cântecele epice preluate în repertoriul de nuntă, se află frecvent: a) *Letinul bogat* b) *Corbea* c) *Miorița*
10. Printre subiectele internaționale adaptate în baladele familiale românești, se află: a) sacrificarea iubirii b) mândra semeată înșelată c) peșitul eroic

Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse

10.1 Trei deosebiri de conținut între cele două fragmente (există și alte posibilități corecte de răspuns):

1. În primul fragment, locul îngropării este stabilit de cioban „în dosul stânii”, în timp ce în al doilea fragment, mioara năzdrăvană spune că va muta mormântul stăpânului „în mijlocu stânii”
 2. În primul fragment apare motivul celor trei fluieri, iar în al doilea lipsește.
 3. În al doilea fragment este mai accentuată prezența naturii mângâietoare care ocrotește mormântul ciobanului.
- Deosebirile de conținut care apar între secvențe similare (ce prezintă motivul testamentar) din cele două fragmente ale *Mioriței* citate mai sus se explică prin modul oral de existență al creației folclorice. Oralitatea determină prezența multiplelor variante ale aceluiași text, realizate diferit, în funcție de datele contextuale și funcționale ale interpretării cântecului epic. Cu toate acestea, deosebirile de conținut pe care le remarcăm între cele două fragmente nu afectează sensul unitar al textului mioritic, acesta reflectând poetic, asemenea tuturor textelor folclorice, mentalitatea tradițională cu privire la experiențele umane fundamentale, în cazul de față proiecția morții nefirești a unui tânăr păstor, al cărei tragism este compensat de elementele mediului

ocupațional (stâna cu oile, câinii și fluierile și natura cu florile, codrul și vântul).

Dacă nu ați răspuns corect, recitiți din secvența 10.4 paragrafele despre *Miorița*.

10.2 1b, 2c, 3a, 4b, 5c (problema istoricității cântecului epic este irelevantă din perspectiva interpretării textului folcloric ca formă de artă orală; se poate discuta de relevanța istoricității cântecului epic doar dacă îl considerăm un document de mentalitate tradițională; cântecul epic nu poate fi considerat în nici un caz document istoric propriu-zis).

6b, 7c, 8c, 9a, 10b (și peșitul eroic este un subiect internațional, dar nu este specific baladei familiale, ci cântecului epic eroic)

Dacă nu ați răspuns corect, recitiți Unitatea de învățare 10.

Lucrarea de verificare 4

a) Alegeți din sutele de variante ale baladei *Ghiță Cătănuță* (Vezi Amzulescu 1981, 161-166, indicații complete la bibliografie) două variante specifice zonei în care locuiți (v-ați născut, o cunoașteți mai bine sau o preferați) și specificați sursa variantelor alese (de exemplu: "varianta *Ghiță Cătănuță* din G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române* ediție apărută la Ed. Minerva, București, 1982, pag.:678-682").

b) Realizați câte un rezumat al celor două variante alese, urmărind schema epică a acestora (principalele acțiuni în succesiune și consecințele lor asupra destinului personajelor). Pe baza acestor rezumate, decideți dacă variantele aparțin modelului eroic sau nuvelistic și notați dedesubtul rezumatelor realizate ME (model eroic) sau MN (model nuvelistic).

c) Comentați, în câte un paragraf, finalul fiecăreia dintre variantele selectate, referindu-vă la relațiile dintre personajul principal (Ghiță) și celelalte personaje.

d) Considerați că personajul principal (Ghiță) are dreptate să-și pedepsească soția? Argumentați-vă opinia într-un paragraf, ținând cont și de reflectarea codului moral tradițional în eposul familial.

Rezolvați punctele b), c) și d) ale lucrării în 500-600 cuvinte.

Pentru rezolvarea corectă a acestei lucrări, citiți, în special, paginile din bibliografie recomandate pentru 10.3.

Criteriile de evaluare a lucrării se află la sfârșitul unității de învățare 10.

Criterii de evaluare a lucrării de verificare 4:

1% trimiterea lucrării

1,5% indicarea corectă a surselor celor două variante ale baladei pe care le-ați ales

1,5% capacitatea de selecție a principalelor elemente epice necesare pentru realizarea rezumatelor baladelor;

1,5% identificarea relațiilor interpersonale relevante pentru codul etic al familiei tradiționale

2,5% furnizarea a cel puțin trei argumente pertinente care să susțină opinia exprimată la punctul d) al lucrării

1% redactarea corectă

1% originalitatea interpretărilor personale.

10.7 Lecturi complementare pentru Unitatea de învățare 10. Epica populară în versuri:

Al. I. Amzulescu, *Cântecul nostru bătrânesc*. Cuvânt înainte de Iordan Datcu, București, Editura Minerva, 1989, p. 1-41, 97-124, 289-340

Adrian Fochi *Cântecul epic tradițional al românilor*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1985.

Gheorghe Vrabie, *Balada populară română*, București, Editura Academiei, 1966.

Pt. 10.1 Al. I. AMZULESCU 1981, *Cântecul epic eroic*. Tipologie și corpus de texte poetice, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România:18-33, 49-56.

10.2. Amzulescu, 1981 *op. cit.*: 383-388, 486-494.

10.3. Amzulescu 1989 *op. cit.*:289-340. Al. I. AMZULESCU 1983, *Balada familială*. Tipologie și corpus de texte poetice, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România: 50-51.

10.4. Fochi *op. cit.* 450-460. Mircea ELIADE 1980, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*. Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale. Traducere de Maria și Cezar Ivănescu, București Editura științifică și enciclopedică:235-250.

Unitatea de învățare nr.11

Lirica populară

Cuprins

Obiective educaționale	137
11.1 Speciile liricii populare: cântecul de leagăn, doina, cântecul propriu-zis, strigătura; criterii de delimitare	137
11.2 Orizontul tematic al cântecului liric românesc: cântece de dragoste și de dor, de înstrăinare, de jale și urât, de cătănie și război, satirice	142
11.3 Imagini, metafore, simboluri specifice liricii populare românești	147
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse	150
11.4 Lecturi complementare pentru Unitatea de învățare 11	150

Obiective educaționale

La sfârșitul parcurgerii unității de învățare 11, cursanții trebuie să obțină capacitatea de a:

- distinge între epic și liric și de a surprinde specificitatea lirismului popular
- identifica, pe baza unor criterii intrinseci folclorului, speciile (sub-categoriile) liricii populare
- identifica marile teme, motive, procedee și imagini poetice proprii liricii populare

11.1 Speciile liricii populare: cântecul de leagăn, doina, cântecul propriu-zis, strigătura; criterii de delimitare

Liric versus epic

În conformitate cu esteticile clasice, poezia lirică este opusă epicii. *Lirica are drept conținut subiectivitatea, lumea interioară, sufletul agitat de sentimente, sufletul care, în loc să acționeze, persistă în interioritatea sa și, în consecință, nu poate avea drept formă și scop decât destăinuirea subiectului, tendința lui de a se exprima* (Hegel, *Estetica*). „Subiectivitate”, „interioritate”, „auto-exprimare” sunt trăsături ale expresiei lirice în formele ei scrise, „culte”, și orale, populare, chiar dacă modul de realizare poate fi – și este – diferit. Cert este că încă de la început lirismul a fost asociat poeziei însoțite de muzică, numele genului fiind dat chiar de instrumentul muzical care însoțea cântecul – lira (gr. *lyra* → *lyrikos*). Dacă în arta cultă poezia s-a desprins de muzică, sentimentul fiind transmis exclusiv prin mijlocirea cuvintelor (deși există și aici specii sincretice precum, de exemplu, *lied*-ul, *romanța* și altele), în folclor textul poetic este indisolubil legat de componenta sa muzicală, care contribuie, cum vom vedea, la diferențierea speciilor sau sub-categoriilor liricii populare.

Ca și epicul care traversează diferite categorii ale literaturii populare, structuri narrative fiind prezente în specii rituale (colind, orații) și nerituale (basm, baladă), și liricul (lirismul) este prezent în diferite categorii folclorice, altele decât cele subsumate strict „genului” liric.

Astfel, balada nuvelistică sau familială, aparținând necondiționat epicii populare în versuri, este caracterizată prin puternice note lirice, fiind adesea numită „cântec epico-liric”. Chiar motivul central al poemului mioritic, *testamentul*, dă glas unei atitudini individuale, unui sentiment profund omenesc – grija tânărului cioban amenințat cu moartea pentru destinul său postum, pentru cei dragi (maica bătrână): *Și de-o fi să mor,/În câmp de mohor ...*, după cum eroul din balada *Toma Alimoș*, purtând, altminteri, toate semnele epicului (conflict, luptă, război), aflat și el în pragul sfârșitului, lasă cu limbă de moarte, calului său, ultimele dorințe: - *D-alelei, murguțule,/D-alelei, drăguțule,/Ce-am gândit/Am izbândit,/Dar și ceasul mi-a sosit./ Săpă-mi groapa din picior/Și-mi așterne fânșor,/Iar la cap și la picioare/Pune-mi, pune câte-o floare;/ La cap, floare/De bujor,/Să mi-o ia mândra cu dor,/La picioare/Busuioc,/ Să mă plângă mai cu foc.*

Note lirice apăsate apar în unele colinde, mai ales în cele de fată, în descântece (specie, *nota bene*, necântată), ca și în unele cântece din repertoriul de nuntă (*Cântecul miresei*, *Cântecul ginerelei la bărbierit*) sau de înmormântare (bocetele, definite de C. Brăiloiu ca *revărsări libere ale durerii*).

Funcția și contextul diferențiază lirica populară propriu-zisă de toate aceste realizări concrete ale poeziei populare în care întâlnim puternice note lirice. Se impune astfel distincția dintre textele lirice ceremoniale și cele neceremoniale. Primele, strict dependente de un context ritual (ceremonial), răspund unor funcții ritual-practice bine definite (la *Cântecul miresei*, rostit la împodobirea ei de către tinerele fete de care se desparte prin căsătorie, funcția de despărțire, de pregătire pentru trecerea din categoria fetelor de măritat în categoria nevestelor, femeilor măritate: *Cununița ta cea verde/Cum te scoate dintre fete/Și te trece-ntr-o neveste...*; la bocete, tot de despărțire, de luat rămas-bun de către cei rămași de la cel care pleacă, de la *dalbul de pribeag*, cum este numit acesta în cântecele ceremoniale funebre). Celelalte, independente de un context ceremonial, arată o mai mare sau mai mică dependență de anumite contexte situaționale sau performative și răspund cu totul altor funcții, în primul rând funcției de comunicare a unei stări sufletești, a sentimentului, a trăirii individuale, provocând *descărcarea prin cântec*, cum spunea C. Brăiloiu.

În raport cu funcția și contextul zicerii, multiplele realizări concrete ale lirismului se pot grupa în mai multe sub-categorii sau specii.

Cântecul de leagăn

Prima care se detașează prin câteva particularități funcțional-contextuale este *cântecul de leagăn*. Zis în exclusivitate de femei (mamă, bunică, soră mai mare, doică, mătușă), adresat în exclusivitate copiilor de vârstă foarte mică, „de țâță”, „de leagăn”, cu scopul de a-i liniști, de a-i calma, de a-i adormi, în cadre spațiale relativ limitate (în casă, în mediul familial), cântecele de leagăn dezvoltă teme specifice funcției lor și vârstei „destinatarului”. Pe lângă funcția practică de adormire, de alinare a plânsului copilului, în care un rol precumpănitor îl au gestul (legănatul) și melodia, întotdeauna caldă, liniștitoare, ele transmit și sentimente dintre cele mai diverse. Răzbate dorința mamei

de a-și vedea copilul mare, ca să-i fie „de-ajutor”, împlinit, căsătorit, la casa lui, bucuria de a-l vedea crescând „văzând cu ochii”: *Nani, nani,/Puiul mamei,/Ferici-te-ar Dumnezeu/ca să crești pe gândul meu;/Să fii oacheș și frumos/Ca un soare luminos;/Fetele să te-ndrăgească,/Flori în calea ta să crească.* În raport cu „destinatarul”, imaginile se schimbă: *Nani, nani, copiliță,/Draga mamei garofiță,/Că mama te-a legăna/Și pe față te-a spăla/Cu apă de la izvoare,/Ca să fii ruptă din soare...* (Capodopere...2003, 51)

Strigăturile

Într-o poziție similară, din punctul de vedere al dependenței contextuale, se află *strigăturile*, mici formule versificate și ritmate, *amputate de melodie* (Rădulescu 1990, 44), zise în anumite împrejurări, care le și diferențiază. Se poate face, astfel distincția între strigăturile de joc (este vorba despre jocurile – dansuri tradiționale, de la hora satului, de la târguri și nedei, petreceri, șezători și clăci) și de strigăturile de nuntă, cadru festiv primitiv pentru un ansamblu de manifestări folclorice, strict ceremoniale (orațiile, cântecele de despărțire) și ne-ceremoniale (cântece lirice și epice, jocuri/dansuri, strigături etc.).

Strigăturile de joc se zic pentru a indica mișcările și ritmul dansului – așa-numitele strigături comenzi la joc, între care unele subliniază chiar necesitatea, obligativitatea zicerii strigăturilor în timpul jocului: *Cine joacă și nu strigă /Face-i-s-ar gura strâmbă,/C-așa-i jocul românesc,/Obiceiul bătrânesc ...*, solicită dansatorii la joc: *Hai la joc, la joc, la joc/Nu vă uitați că nu-i loc!*, indică tipul jocului care urmează: *I-auzi brâu, trece râu,/Și mândruța, potecuța; Joacă sârba, n-o lăsa/lar așa!/Joacă sârba pe săltate,/Nu gândi că nu se poate!, Două fire, două paie/la ciuleandra la bătaie*, atrage atenția dansatorilor asupra „figurilor” care trebuie executate: *Tot pe loc, pe loc, pe loc,/Să răsară busuioc; Foiliță ș-o alună,/Să-nvârtim hora pe-o mână/Foiliță baraboi,/Să-nvârtim hora-napoi!* (Capodopere ... 2003, 435-436). Strigăturile de joc, fie că e vorba de *strigături de comandă* sau de *strigături despre joc* (Bârlea 1982, 138) se apropie, fără a se confunda cu ele, de *cântecele de joc*, texte poetice zise pe melodii de joc, interpretate fie de către dansatori, fără acompaniament instrumental (*Purtate* ale fetelor sau ale nevestelor, din Centrul Transilvaniei sau din Nordul Moldovei), fie de către interpreți vocali cu acompaniament instrumental (*Învârtite, Brâie, Hore* etc., în majoritatea zonelor țării). Cântecele de joc sunt *cântece executate în mișcare de fetele de prin sudul Transilvaniei, sârbele vocale acompaniate de taraf ale lăutăreselor din Oltenia, țâpuriturile de danț oșenești, ciuiturile melodizate ale dansatorilor din partea nord-vestică a Câmpiei Transilvaniei etc., care dau relief ritmului muzical și îl imprimă celor prinși în joc* (Rădulescu 1990, 44)

Tot hora, jocul, petrecerea cu dans este cadrul propice pentru performarea *strigăturilor erotice* și *strigăturilor satirice*. Adresate urechilor tuturor celor prezenți în „bătătură” (locul unde se făcea hora duminicală), strigăturile erotice aveau, adesea, un „destinatar” precis, drăguța sau drăguțul, care, uneori, chiar își răspundeau în versuri chemărilor, elogiilor, îndemnurilor sau reproșurilor: *Dragu-mi-i mândruța-naltă,/Că-mi dă gura peste poartă,/Și mi-i dragă mândra mică,/Că se suie pe opincă/Și-mi dă gurița de frică/Și strigă că e*

voinică!; Haide, mândro, să fugim,/Ca-acuma-i vremea de fugă,/Până-s holdele în pârgă: /Unde calci/urme nu faci,/Unde șezi/urme nu vezi! (Capodopere ... 2003, 451) sau *Place-mi mândra conășea/Că mi-i fală-n târg cu ea!*; *Asta mie mi-o plăcut,/Numai maică-sa n-o vrut;/ Astea mie mi-o plăcea,/Numai maică-sa n-o vrea.../Vai, tuna-te-ar, lume rea!* (Jarnik-Bârseanu 1964, 214-215). Absența sau precaritatea informațiilor în legătură cu ocaziile concrete în care diferite strigături au fost performate fac dificilă discernerea, între strigăturile satirice, a acelor zise la joc de acelea zise la nuntă. Cert este că acelea zise la nuntă se adresează unor anumite categorii de nuntași, „prioritate” având soacra mare: *leși afară, soacră mare,/Că-ți vine scărpinătoare./Pe unde te-o scărpină,/ Șapte ani nu te-o mânca!* sau *Soacră, soacră,/poamă acră,/De te-ai coace/ cât te-ai coace, /Poamă dulce nu te-i face;/ De te-ai coace-un an și-o vară,/Poamă acră rămâi iară!*, nănașul și nănașa, uneori mirele și mireasa: *lu-iu-iu pe dealul gol,/Că mireasa n-are țol,/Da' i-a face mirele/ Când a tunde cânele;/Și l-a tunde după cap,/Ca să-i pară țolul lat;/Și l-a tunde la spinare,/Ca să-i facă țolul mare* (Capodopere ... 2003, 445). În afară de funcția de divertisment, strigăturile satirice de nuntă au și menirea de a detensiona atmosfera, răsturnând raporturile ierarhice impuse de ritualul nupțial însuși și de speciile ceremoniale (orațiile, cântecele de despărțire), coborându-i puțin de pe soclul lor pe socrii mari (mai ales pe soacra mare), pe nunii mari și chiar pe cei doi protagoniști – mirele și mireasa. Cele de la joc au destinatari mai diversificați: fetele/ femeile leneșe care nu fac treburile gospodărești la timp – *Cânepa ei de-astă-vară/Șade-n pod ca o cocoană/Și i-o toarce-o coțofană.../I-au rămas două fuioare/Și le-a dat la torcătoare și Astă-vară, la sâpat,/Șapte fete-au degenerat/Stând în cizme și-n cojoc,/ După vatră, lângă foc!*, fetele care fac abuz de produse cosmetice pentru înfrumusețare - *Fuge mândra în cămară/La oala cu rumeneală.../ Mândra-i tare supărată/Că și-o aflat oala spartă/Și rumeneala vărsată* (Idem, 444-445) și *Vai, mândră, frumoasă ești/Vara când te rumenești;/Dar când ești nerumenită/ Ești ca via neplivită sau Arză-te focul, potică (=farmacie, drogherie)/Că faci pe lelea voinică/În potică cum se bagă,/Ea de rumenele-ntreabă/Și de cumva nu găsește,/ Doamne, rău se necăjește* (Jarnik-Bârseanu 1964, 260).

Cântecul liric propriu-zis

Doina

Dar în centrul categoriei largi în discuție aici stă *cântecul liric*, cu cele două (cel puțin) *variante muzicale* ale sale: *cântecul* (propriu-zis) și *doina*. Deși în vorbirea obișnuită a nespecialiștilor cei doi termeni („cântec popular” și „doină”) se află în comutație liberă, folcloriștii muzicologi, mai ales, au trasat clare linii de separație între ele. Etimologic, doina (*daina*), de veche origine, dacă îi dăm crezare lui B. P. Hasdeu – și demonstrația lui are o remarcabilă coerență și putere de convingere – este *una din moștenirile cele mai frumoase ale primordialei limbi ario-europene, care ne arată pe străbunii noștri comuni cu mult înainte de cele mai vechi inscripțiuni monumentale, numind poezia „cugetare” și „viziune”, după cum numeau pe Dumnezeu „luminos”* (Hasdeu [1882] 2003, 326-327). Dacă „dacismul” doinei (al cuvântului și, pe cale de consecință, al poeziei cântate ca atare) nu poate fi contestat, în ciuda multor opinii divergente, dar mai puțin consistente, caracteristicile acestei specii (sub-categorii) a literaturii orale nu se găsesc în textul poetic, ci în modul de zicere, de

interpretare a acestuia, în componenta lui muzicală. *Cercetătorii muzicii populare românești definesc doina ca un stil melodic prin excelență liric, o melopee de formă deschisă, bazată pe improvizație, prin folosirea unor elemente melodice tipice, mai mult sau mai puțin variabile* (Oprea 1998, 7). Doinele pot fi interpretate vocal, instrumental sau vocal-instrumental, în acest ultim caz fiind cântate simultan, *monodic (heterofonic), de voce și instrumente tradiționale (voce-fluier) sau acompaniate de taraf (tipurile mai evolute și „de dragoste”*) (Idem, 14). Muzicologii au identificat mai multe „straturi” în evoluția doinei. Primul, cel mai vechi, arhaic, se păstrează încă în Maramureș, Oaș, unde doina mai este numită și „hore lungă”, „pa lungu”, „horea trăgănată din bătrâni”, în Năsăud, Bucovina, Oltenia subcarpatică, cu diferențe locale marcate. Al doilea cuprinde tipuri mai evolute, prezente atât în zonele menționate mai sus, dar și în unele părți din Transilvania, Oltenia, Muntenia, Moldova. Al treilea, numit „de dragoste”, e prezent în Muntenia, inclusiv Dobrogea și în Oltenia de sud (Idem, 15).

Interpretarea muzicală a liricii populare

Celălalt model muzical îl reprezintă *cântecul, cântecul propriu-zis*, care în realitatea folclorică vie este cel mai prezent, înfățișându-se și el în mai multe variante tipologice pe scara timpului. *Stilul vechi se actualizează prin melodii de cântec cu ambitus redus, profil rezistent în esență dar lesne alterabil în detalii, ornamentație densă și complexă, structură ritmică dependentă în principal de parlando rubato sau giusto silabic, tempo de execuție larg și liber. Melodiile sunt cântate cu voci de piept puternice, aspre, colorate eventual cu atacuri de glotă. Forma lor arhitectonică este fie concisă – alcătuită din unul, două, maximum trei rânduri melodice diferite – fie extinsă și ceva mai elastică, apropiată întrucâtva de a doinelor, din care este posibil să fi provenit* (Rădulescu 1990, 63). De reținut această alăturare a cântecelor propriu-zise de doine, din punctul de vedere al structurilor melodice, care poate să explice și comunitatea textelor poetice, unul și același text putând fi cântat fie pe o melodie de doină, fie pe una de cântec. Reciproc, există posibilitatea ca pe aceeași melodie să fie cântate mai multe texte, cu observația că asocierea nu se face la întâmplare, că, deci, nu se poate cânta un text satiric pe o melodie gravă, de jale și invers, un cântec de despărțire pe o melodie de joc.

În evoluția istorică a *stilurilor cântării* se constată existența unui strat mai nou (*cântecul modern*), caracterizat prin *ambitus melodic simțitor extins, profilul melodic ceva mai inflexibil, ornamentația mai simplă și mai rarefiată, ritmul divizionar sau bazat pe pulsația constantă a unui timp unic, execuția mai mișcată. Forma arhitectonică relativ complexă, dar în același timp și stabilă. Ele sunt interpretate cu timbruri vocale mai impersonale și puțin diferențiate regional* (Idem). Specialiștii în etnomuzicologie afirmă că există și un *stil premodern*, care *combină în proporții aleatorii particularitățile stilurilor vechi și modern* (Ibidem). Ce se întâmplă cu stilurile de interpretare ale cântecului în contemporaneitate, în condițiile agresiunii mijloacelor de comunicare în masă, rămâne de văzut.

Test de autoevaluare 11. 1

Alegeți răspunsul corect, încercuind una dintre literele a), b) sau c):

1. Asocierea dintre partea verbală și partea muzicală a unui cântec poartă numele de: a) sincronism; b) sincretism; c) simbioză
 2. Cuvântul românesc *doină* este de origine: a) traco-dacă; b) slavă; c) latină
 3. Contribuții importante la deslușirea originii cuvântului *doină* a adus: a) G. Călinescu; b) Titu Maiorescu; c) B. P. Hasdeu
 4. Citiți cu atenție textele poetice inserate în acest capitol și spuneți dacă rimele sunt: a) încrucișate; b) împerecheate; c) îmbrățișate
 5. Distincția între *doină* și *cântec* (cântecul propriu-zis) se face pe baza criteriului: a) funcțional; b) contextual; c) muzical
- Citiți răspunsurile corecte la sfârșitul unității de învățare 11.

11.2 Orizontul tematic al cântecului liric românesc: cântece de dragoste și de dor, de înstrăinare, de jale și urât, de cătănie și război, satirice

Preocupat de găsirea unei definiții a doinei și a cântecului popular în general, B. P. Hasdeu făcea trimitere la un text cules și publicat de Vasile Alecsandri, larg difuzat prin manualele școlare și ca atare bine cunoscut (*Doină, doină, cântic dulce,/ Când te-aud nu m-aș mai duce./Doină, doină, viers cu foc,/ Când răsunî eu stau pe loc*), așezat adesea în fruntea antologiilor de lirică populară și dat ca exemplu pentru categoria tematică a „cântecelor despre cântec”. Citându-l integral, Hasdeu conchidea: *lată, deci, admirabila definiție a poporului, care ne arată cum doina exprimă toate nuanțele sentimentului, începând de la sentimentul de jale și terminând cu sentimentul de bucurie* (Hasdeu [1893-1894] 2003 I, 437).

Într-adevăr, în această „enciclopedie a vieții poporului român” care se consideră a fi folclorul, cântecul liric, cu toate variantele lui stilistice, stadiale și regionale de interpretare, desenează o hartă atotcuprinzătoare a trăirilor și reacțiilor sufletești ale omului din popor, în raporturile lui cu semenii, cu sine, cu mediul natural, cu evenimentele istorice. Răspunzând, ca și *cântarea, cântatul, actul zicerii cântecului*, unor funcții precise, „în plan psihologic și infrapsihologic”, cântecul (partea verbală și cea muzicală laolaltă) are menirea de „echilibrare emoțională”, „de rememorare a unor evenimente și trăiri emoționale”, „de compensare” a unor privațiuni, „de exorcizare” a răului etc. (Cf. Rădulescu 1990, 39). Din acest punct de vedere lirica erotică se integrează ansamblului folclorului cu ale cărui părți întreține raporturi de comunicare, de complementaritate și de adiacență.

Pluralitatea funcțională și complexitatea planului referențial au ca rezultat o poezie de o mare diversitate tematică având în centrul ei *lirica erotică, cântecul de dragoste și dor*. Iubirea, ca o constantă a sufletului uman, alcătuiește substanța unei „antropologii a sentimentelor” pe care cântecul liric o conturează prin mijlocirea imaginilor poetice. Se pot reconstitui, din poezii disparate, „numărate romane de dragoste” (Cf. Papadima 1968, 131), cu „personaje” („iubitul”, „iubita”, „drăguțul”,

„drăguța”, „mândrul”, „mândra”), aflate, pe rând, în postura „emițătorului” sau a „destinatarului” mesajului liric, cu faze și praguri ale iubirii, cu conflicte și rezolvări dramatice, de la „începutul dragostei” la „mustrări și blăstămuri” (vezi Jarnik-Bârseanu [1885] 1964).

Cântecul poate fi zis de o femeie (*Neculaie, pui păun,/Din țara cu vinul bun,/Chica ta-i toată ineale,/Gura ta-i fagur de miere;/Chica ta-i numai d-un păr,/Buzele de călăpăr;/Chica ta-i numai d-un fir,/Buzele de trandafir*) sau de un bărbat (*Leșii seara pe uliță/Și-mi văzui mândra-n portiță/Gata ca o păuniță:/Mândra mea, pe lume una,/Cum-i între stele luna!/Părul ei mătase moale,/Ca și inul când înfloare;/Împănătă cu scumpie,/Tuturor dragă ... și mie!*) (Idem). „Capitole” ale acestui „roman” cuprind „începutul dragostei” (*Dragostea din ce se face ?/Din fecioru-care-mi place; Dac-ai ști, dac-ai pricepe,/Dragostea din ce se ncepe/De la buze subțirele,/Mușcare-ar neica din ele/.../Din clipitul ochilor/Și din strânsul mâinilor*), elogiul frumuseții, „vârstele dragostei” etc (Papadima 1968, 130-141).

Accepții ale dorului

Pendant nelipsit al dragostei, *dorul* poate fi cauză, consecință, dublet al iubirii. El are o „biografie” și o bibliografie cuprinzătoare, intrând în atenția învățaților de timpuriu, înainte de a fi reținut, „adjucecat” de folcloriști. Filosoful Constantin Noica se arăta nemulțumit de faptul că, într-un proiectat dicționar al limbilor europene (care nu știm să fi apărut vreodată), fuseseră reținute, ca ilustrative pentru limba română, cuvintele *dor*, *doină*, *colindă*, care, era de părere autorul, *rămân totuși pe linia sentimentului, păstorecului, folclorului, a culturii moștenite*. Deși admite că *termenii aceștia [sunt] admirabili firește[...] cel de „dor” purtând în el și înțelesuri adânci* (Noica 1987, 264), filosoful propune alte vocabule, mai profunde, după părerea sa, și opinează chiar că *ar trebui să sfârșim cu dorul, să ne despărțim de el, poate. [...] Am vorbit prea mult despre el, de vreo sută de ani încoace, uitând de rest, de popoarele lui, de cuvintele limbii noastre*. Dar după această pledoarie pentru „despărțirea de dor” îi închină acestuia un mic poem filosofic, în concluzia căruia scrie: [*Dorul*] *are o splendidă suveranitate în el – dar e un cuvânt al inimii numai, și nu al gândului, după cum e un cuvânt al visului, și nu întotdeauna al faptei* (Idem, 319). Cuvânt „al inimii” și „al visului”, *dorul* își circumscrie astfel teritoriul în zona liricii populare, deși o lectură atentă a textelor folclorice l-ar repera fără dificultate și în altele.

Pe urmele lui Ovid Densusianu, filologul Tache Paphagi notează: *Dor* (lat. *d o l u s*): *iată un cuvânt cu un semantism propriu limbii române nord și sud-dunărene, despre care am putea spune că e oarecum indefinibil în mod precis, întrucât nuanțele lui semantice sunt elastice ... Dintre înțelesurile abstracte ale lui – alături de cel concret care e „mal, duleur” –, menționăm următoarele: „désir; nostalgie; désir ardent, passion, amour ...”, pentru a conchide că structura și existența sufletească a românului nu se poate concepe fără **dor** ... (Papahagi 1967, 59-60).*

Test de autoevaluare 11.2

11.2. Extrageți din trei dicționare curente ale limbii române sensurile cuvântului „dor”. Căutați echivalentele lui în trei dicționare bilingve (pentru limbile moderne cunoscute). Alcătuiți o fișă de o pagină pe care notați cele mai frecvente sensuri ale cuvântului „dor” și o altă fișă pe care notați echivalentele cuvântului „dor” în cele trei limbi străine accesibile prin intermediul dicționarelor consultate.

Citiți indicații de rezolvare la sfârșitul unității de învățare 11.

Cântece de înstrăinare

„Dorul” și „dragostea” fac adesea un „cuplu” indisociabil, după cum cel dintâi se regăsește, ca sentiment dominant, în *cântecele de înstrăinare*, generate de situații de viață concrete precum, în primul rând, căsătoria fetei „în străini”, în condițiile respectării riguroase, în satul tradițional, a regulii exogamiei, adică a căsătoriei în afara grupului consangvin, în afara neamului, apoi plecarea tinerilor la muncă, dincolo de hotarele satului, ca slugi, la oraș sau chiar în alte țări, la școli înalte, la armată („în cătane”) sau la război. Contextul cultural care a determinat elaborarea unor astfel de cântece este conservat de textele poetice, din colecții sau din arhive, chiar dacă realitățile respective au dispărut sau și-au schimbat radical conținutul. „Înstrăinată” se socotea fata care părăsea casa părintească și își urma soțul, conform regulii așezării la casa bărbatului („reședința virilocală”), în același sat sau în satul vecin, unde se simțea dezrădăcinată: - *Măicuțo, când m-ai făcut,/C-un picior m-ai legănat,/Cu gura m-ai blestemat,/Să n-am parte de-al meu sat.* Imaginea *părinților necunoscuți, străini și răi* contrastează violent cu aceea idilică din colindele de pețit în care, conformă codului poetic și etic al poeziei de urare și felicitare, fetei i se spune: - *Nu te duc roabă să-mi fii,/Ci te duc doamnă să-mi fii,/ Doamna curților,/Nora părinților,/Cumnațica fraților,/Fraților, surorilor,/Stăpâna argaților* (pentru detalii vezi Constantinescu 2000, 167-169). Încă mai dramatică este soarta celor plecați la lucru în străini: *Rău e, Doamne, prin streini,/Ca desculț prin mărăcini;/Prin mărăcini, tot te-ncalți,/Da-n streini n-ai ce să faci./Că streinu ie strein/De i-ai face apa vin,/Tot nu-i faci voia deplin;/De i-ai face apa bere,/To' nu-i faci a lui plăcere.* Sentimentul se amplifică în raport cu depărtarea, plecarea în alte țări, inclusiv în America – fenomen pe care românii transilvăneni l-au experimentat încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea și s-a amplificat imediat după primul război mondial – declanșând adevărate strigăte de durere și de jale: *D-auzit-am o minciună,/ C-America-i țară bună,/Țară bună și bogată/Și de bani este-ncărcată/ ... /- Bate, Doamne, bate, bate,/Bate frunza mărului/Și țara englezului;/Căci englezu-i câne rău/ Ne pune la lucru greu/Și strigă «goled» [engl. go ahead] mereu* (Antologie 1980).

Cântece de cătănie

O altă realitate social-istorică care se regăsește în imaginile poetice ale cântecului liric este *cătănia*. Serviciul militar impus românilor transilvăneni (bănățeni, bucovineni) aflați în granițele fostului Imperiu Habsburgic a marcat profund sufletele celor încorporați cu forța, despărțiți de familie, depărtați de locurile natale, luați de la uneltele și munca lor, supuși unor umilinte teribile, între care tăiatul părului, purtatul uniformei în locul straielor strămoșești și altele: *Decât slugă și cătană,/Mai bine-n codru cu peană;/Decât slugă și biriș,/Mai bine colo*

*pe Criș! / Ian ieși, maic-afar' din sat; / De vezi cum mă duc legat, / Cu curele de-ncălțat, / Cu curea brașovenească, / Minteni să mă cătănească! / Cătăni-i-ar frigurile / Ca pe mine gândurile, / Ca pe maica lacrimile! și De unde cătana pleacă, / Rămâne casa săracă, / Rămân boii înjugați / Și părinții supărați; / Rămân boii în rețele / Și părinții-n dor și jale! (Capodopere ...2003, 386-7). Introducerea militariei în Principate a declanșat aceleași reacții, mai puțin, poate, frustrarea de a fi între străini de neam, vorbitori ai unei limbi necunoscute: *Frunză verde trei dudăi, / Sărmanii bieții flăcăi, / Cum mi-i strânge de pe văi, / Cu primari, cu vătăjei, / Și mi-i duce dinapoi / Ca pe-un tamazlâc de boi, / Și mi-i vâră prin odăi / Și mi-i tunde ca pe oi! (Idem, 391).**

„Dorul” și „jalea” celor plecați ca și al celor rămași erau amplificate în perioadele de război, când bărbații – tineri, necăsătoriți, sau maturi, oameni la casa lor, cu neveste și copii – erau târați în conflicte sângeroase, cu urmări grave pentru viața lor și a celor dragi: *S-au umplut câmpiile / De oșteni cu miile / Și plouă șrapnelele / De umplu vâlcelele / Și zboară granatele, / Bată-le păcatele! / Pier oșteni cu miile, / De umplu câmpiile, / Și vin supărările / Pe toate cărările / Și bat jalnic morțile / Pe la toate porțile (Idem, 406).*

Cântece de sărăcie și revoltă

Cântece de haiducie

Tot în planul realității sociale își găsesc sursa și cântecele de sărăcie și revoltă, categorie tematică înregistrată sub acest nume în antologia *Flori alese...1967* și susținută cu argumente istorice și ideologice în studiul introductiv semnat de Mihai Pop: *Revolta țăranilor împotriva celor ce îi exploatează și îi asupresc ia forme categorice în cântecele populare ce s-au creat mai cu seamă în ultimele două veacuri și care au circulat până în vremurile noastre (Flori alese ... 1967 I, XXI).* Cântecele de sărăcie și revoltă sunt înrudite cu cele de haiducie reținute, ca o clasă tematică distinctă, în vechile și mai noile colecții și antologii de folclor (vezi, de ex., Teodorescu [1885] 1982, „B. Cântece sociale 3. Haiducești”, 337-346; Jarnik-Bârseanu [1885] 1964, „Doine haiducești”, 181-186; Tocilescu –[Țapu] [1900] 1981 III, „Cântece de haiducie”, 21-42), *Cu cât cânt ... 1963*, „XXV. Haiducia”, 463-478; *Antologie ...1980*, „Cântece de haiducie”, 545-568; *Capodopere ... 2003*, „Sociale: de haiducie; de proletarizare”, 357-384). Iată o mostră: *Foaie verde de năut, / De mă duc, de nu mă duc, / Tot am nume de haiduc. / Nu mă duc de haiducie / Și mă duc de sărăcie, / C-așa vrea dușmanii mie, / Să-mi vază casa pustie, / Și copilașii-n deal la vie, / Degeaba, fără simbrie. / Foaie verde de năut, / De mă duc, de nu mă duc, / Duminică sunt la un loc, / Să pui la un bordei foc, / Să arză cu grinzi cu tot... (Tocilescu–[Țapu], op. cit., 21).*

Fenomene sociale de dată încă mai recentă (munca în străinătate, războaiele din secolul trecut, răscoalele țăărănești, „proletarizarea”, mișcările sociale ale muncitorilor de la orașe) au fost înregistrate, în forme poetico-muzicale de către cântecul liric, nu în sensul unor reconstituiri istorice, ci pur și simplu ca fundal sau sursă a unor trăiri sufletești intense – dor, jale, suferință, speranță, bucurie, deznădejde. Ar fi instructiv de comparat, în acest sens, un cântec epic și un cântec liric haiducesc, sau un jurnal oral despre răscoalele populare și un cântec liric având drept suport documentar aceeași realitate istorico-

Lirica ocupațiilor

socială. S-ar putea observa că în cele dintâi domină tonul relatator, „povestea”, „întâmplarea”, în celelalte – trăirea, sentimentul, reacția psihică.

În aceeași situație se află și cântecele al căror conținut trimite către principalele ocupații ale românilor (agricultura și păstoritul), în special cea de a doua lăsând impresia a se detașa, a se individualiza, printr-un repertoriu de cântece, dar și de dansuri și obiceiuri tradiționale proprii. A contribuit la impunerea acestei opinii și pledoaria lui Ovid Densusianu din studiul *Vieața păstorească în poezia noastră populară* în care se opera o distincție netă între poeziile „plugărești”, ale agricultorilor, și compunerile poetice ale păstorilor. Comentariile cu privire la modul de tratament al motivului „Primăvara, mama noastră” în producțiile „plugărești” și în cele ciobănești susțin că în cele dintâi *sunt versuri sărace, prozaice, trăgănate, cu umpluturi, cu amănunte care le fac să lânzezească și ne aduc aminte de lucruri puțin poetice din vieața de la țară; în schimb, cât suflet și câtă concentrare, cât lirism de izbucnire în câteva cuvinte a unei dorințe neliniștitoare, a așteptării frenetice după ce trebuie să aducă mari bucurii am văzut că ne aduc doinele unde primăvara e cântată în legătură cu păstoritul* (Densusianu [1922, 1923] 1966, 270).

Ferindu-ne de exagerări, trebuie, totuși, să recunoaștem existența unui folclor al ocupațiilor, și nu doar al celor fundamentale, cultivarea pământului și creșterea animalelor, aflate într-un clar raport de complementaritate, dar și al celor anexe, al meșteșugurilor și al industriei casnice. Studiat mai îndeaproape folclorul ocupațiilor, inclusiv formele lirice, ar scoate la iveală nu doar o informație etnografică extrem de importantă pentru reconstituirea unor unelte și practici dispărute, odată cu trecerea timpului, cu modernizarea mijloacelor tehnice, dar și stări afective și atitudini definitorii pentru identitatea grupului creator. Moara, ca *topos* special al satului, morarul și morărița, ca personaje marcate ale lumii satului, nu lipsesc din producțiile lirice populare: *Frunzuliță și-un dudău, / Șapte moriști pe-un pârau, / Toate macină la grâu. / La morișca cea din jos, / Toarnă bădițuca-n coș. / Morărița mi-l oprește / Și din gură-așa-i vorbește: / -Stai, bădiță, nu turna, / Până nu m-ei săruta, / Iar dacă mi-i săruta / Ți-oi mai da încă ceva (Cu cât cânt...1963, 399)*, dar și alte îndeletniciri sau profesii (fierăria, potcovăria, plutăritul, dogăritul, mineritul, căraușia etc.), unele dintre ele azi dispărute, își află locul în producțiile lirice populare.

Cântece despre natură

O altă categorie tematică cu un statut incert cuprinde *cântecele despre natură* – anotimpuri, păsări, plante, flori, fenomene meteorologice etc. Dar într-un mesaj liric ca acesta: *La fântănuța din Lotru / Se certa cucu cu corbu / Care să rămâie-n codru. / Cucu are pene verzi, / Întră-n codru de nu-l vezi; / Corbu are pene negre, / Întră-n codru și se pierde. / La fântână, la făget / Zis-a badea să-l aștept. / L-așteptai până la prânz, / Tot cu lacrimi și cu plâns; / L-așteptai pân' la amiaz, / Tot cu lacrimi pe obraz* (*Antologie lirică ...*, 1980, 445) deși cele două secvențe poetice comunică într-un plan simbolic foarte subtil, referirile la „cucu”, „corb”, „codru” nu susțin cu necesitate clasarea textului în grupul cântecelor de natură. La fel, „barocul floral” din cântecele românești de dragoste, despre care

amintește Ovidiu Bârlea, nu impune neapărat trecerea acestora în categoria liricii despre natură.

Este adevărat că extraordinara diversitate a cântecului liric popular cere găsirea unor criterii de grupare a formelor lui concrete în anumite clase tematice, asemenea grupări funcționând ca utile instrumente de lucru în procesul cunoașterii științifice a domeniului. Fără a fărâmița categoria și a-i submina unitatea, clasele tematice conturate în urma unui demers științific responsabil, pe baza unor criterii alese cu grijă, nu se constituie în niște monade, în niște unități închise, ci comunică viu între ele, trec din una în alta, se întrepătrund, se influențează reciproc, dând astfel întregului coerență și integritate.

Test de autoevaluare 11.3

Citiți integral capitolul „Cântecul dorului” din Papahagi 1967, 59-106 (indicații complete la bibliografie)

Alegeți o ipostază a dorului menționată de Tache Papahagi, și scrieți un scurt eseu de 250-300 cuvinte, cu tema „O ipostază a dorului în lirica tradițională românească”.

Citiți indicații pentru structurarea eseului la finalul Unității de învățare 11.

11.3 Imagini, metafore, simboluri specifice liricii populare românești

Iar coerența amintită se datorează, pe de o parte, *stării lirice* care domină produsele poetice înglobate în această importantă categorie a folclorului românesc, *lirismului*, definit ca centrare asupra eului, asupra sinelui, caracteristică proprie poeziei moderne, dar de care nu este străină nici poezia populară. Esența poeziei ca expresie a lirismului constă în traducerea în cuvinte și imagini a sentimentelor individuale, a trăirilor personale cele mai intime – prietenie și dragoste, insatisfacție și ură, bucurie sau tristețe, neliniște, plictiseală, alean, entuziasm, revoltă, disperare etc. Gama sentimentelor omenești fiind atât de largă, se poate spune nesfârșită, în raport cu „stimulii” care le produc, și multiplicată la infinit de mulțimea indivizilor care trăiesc aceste stări emoționale, universul tematic al poeziei lirice este practic ilimitat. Încercarea de grupare a acestor infinite reacții omenești în câteva clase tematice, sistematizate, pentru creația cultă, „de autor”, astfel: a) „cele care exprimă pure stări ale eului interior indiferent de cauza care le-a produs (de la bucurie la suferință cu toate variantele posibile); b) cele care exprimă relația eului cu ceilalți oameni (singurătate, dragoste, prietenie, înstrăinare); c) cele axate pe relația dintre eu și lume (natură, creație, religie)” poate fi transferată, cu bune rezultate, și în planul literaturii populare, căci iubirea, speranța, nefericirea sunt sentimente, trăiri general omenești, fac parte din ceea ce am numit „fondul antropologic”.

Modul însă de concretizare a unor abstracțiuni precum nostalgie, tristețe, *spleen*, din lirica modernă, sau dor, jale, urât din lirica populară este supus altor canoane, altor reguli, care țin de modul propriu de existență a fiecăreia dintre ele. Este o constatare plină de adevăr aceea

**Elemente
de
estetică a
liricii
populare:
formulele**

făcută de B. Șt. Delavrancea, în discursul său de recepție la Academia Română (1913) după care *estetica noastră populară este la fel, în legile ei fundamentale, cu estetica operelor de cea mai înaltă cultură* (Elogiu ... 1969, 174). În același sens trebuie reținută observația privitoare la *retorica instinctivă a poporului român* al cărei fond „se reduce la retorica universală”: *idealizarea realului și realizarea (= concretizarea n. n.) idealului*, două fiind, după părerea sa, *operațiunile cari se petrec în mintea creatorilor, cunoscuți sau anonimi, în legătură cu viața cuvintelor: spritualizând ceea ce e prea cunoscut și brutal, materializând ceea ce e prea subtil și greu de închipuit* (Idem, 187).

Mai mult decât aceste principii de estetică universale, creatorul popular este condus de reguli de creație ferme, impuse de modul propriu de existență a folclorului care a dus la elaborarea unei „estetici a oralității” (Fochi 1980) ale cărei jaloane le fixau, cu o intuiție sigură, un Hasdeu sau un Delavrancea cu mult înainte: *limba, după o frământare seculară, ajunse la un depozit comun de rime ... și la perechi de versuri, unele rechemând pe altele. Un mare arsenal național care, pe lângă aceste arme, cuprindea epitele cristalizate, construcțiunile consacrate, încrucișarea emistihurilor, și altele, pe cari orice inspirat, crescut în armonia străveche, le deprindea și le întrebuința ca elemente ajutătoare* (Delavrancea în *Elogiu* ... 1969, 176).

Unul dintre aceste „elemente ajutătoare”, ilustrând o trăsătură a literaturii orale, anume *caracterul formalizat* (vezi ante Cap. 3) îl reprezintă formula inițială a cântecului popular în general, a cântecului liric în special – *frunză verde*.

"Frunză verde", "foaie verde" intră, într-adevăr, în categoria structurilor verbale formalizate ale folclorului, a modelelor, a tiparelor, a prefabricatelor la care rapsodul, cântărețul popular recurge în procesul de creație și de transmitere a mesajului său poetico-muzical. Căci, fără îndoială, "frunză verde" se mulează perfect în tiparele versului popular românesc cântat, constituind un hemistih de patru silabe într-un vers de opt măsurii. Cea de-a doua jumătate a versului poate fi 'umplută', complinită, cu combinații dintre cele mai diverse, dintre care unele susțin teza concordanței dintre formula de început și conținutul cântecului, altele - cele mai multe - sunt neutre din acest punct de vedere, ajungându-se chiar la combinații neașteptate, unele *construite în manieră contrastantă*, pe principiul oximoronului, *relevând opoziția verde-uscat*, (*Frunză verde lemn uscat*, ... *păr uscat*, ... *lemn pârlit* etc.), altele chiar aberante, s-ar zice, după logica obișnuită, de tipul *Frunză verde de lăcustă*, *Frunză verde untdelemn*, *Frunză verde nu știu este* și altele (Cf. Bârlea 1983, 251).

O investigație, fără pretenții de exhaustivitate, a prezenței formulei de început în *Antologie lirică* ... 1980, alcătuită din cântece lirice culese între 1950-1980 și aflate în Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor din București, relevă că prezența formulei de început este destul de redusă. Iată câteva exemple din primele 120 de texte: *Foaie verde trii aluni* dar și *Foileană trei alune*, *Frunzuliță ca năutu*, *Foaie verde alior*, *Frunză verde de cicoare* dar și *Și iar verde ș-o cicoare/ca cicoarea*, *Foicică trei lalele* dar și *Foaie verde și-o lalea*, *Foaie verde poamă*

neagră, Foaie verde foaie neagră, Foaie verde și-un bujor(3), Foaie verde viorea, Frunzuliță trei migdale dar și Și-am zis verde trei migdale, Frunză verde trei spanace(5), Foaie verde fir mărar, Foaie verde murile (2), Foaie verde fir și nalbă, Foaie verde mărăcine (2), Foaie verde grâu mărunț, Foaie verde ostrățel(2), Foaie verde didițel (3), Foaie verde trei granate(2), Foaie verde măr sălcu, Foaie verde măr domnesc (2), Și iar verde fir cu fir, Foaie verde salbă moale, Foaie verde foi trei vreji, Frunză verde de trifoi, Frunză verde măghiran. Se poate observa, pe de o parte, alternanța *frunză verde/foaie verde* cu diminutivele *frunzuliță/foileană*, precum și prezența, în doar câteva cazuri, a formulei respective în interiorul cântecului, marcând "pseudo-strofele" sau subunitățile de conținut ale acestuia. În mare, 30% din cele 120 de texte luate ca eșantion încep cu formula consacrată.

Statisticile pe colecții de *poezii populare* din ultimele două secole arată o frecvență oscilantă a versului de început al *cântecelor*, în funcție de regiuni și de culegători, de la 90% în culegerile lui C. Rădulescu-Codin (Muntenia) la doar 7%, în colecția lui Vasile Bologa (Transilvania) sau 8% în aceea a lui Ion Bârlea (Maramureș) (Cf. Idem), dar sintagma *frunză verde* rămâne în conștiința tuturor cunoscătorilor (și chiar a necunoscătorilor) emblematică pentru cântecul popular românesc.

A cântecului popular, deci, și nu a tuturor formelor poeziei cântate, ci doar a formelor lirice (mai ales), dar și epice, din folclorul românesc. Căci nu vom întâlni aproape niciodată "frunză verde" la începutul altor poezii cântate, precum colindele, paparuda, caloianul, bocetele, cântecele ceremoniale de înmormântare. Așadar *frunză verde* funcționează și ca o marcă de gen, categorială, departajând prin urmare, în interiorul speciilor cântate, pe cele ceremoniale de cele neceremoniale, sau, după un alt criteriu, pe cele strict dependente de un context ceremonial (ritual) de cele independente de un asemenea context. Excepție fac unele cântece ale miresei, din ceremonialul nupțial, dar cu cel fel de "frunză verde" încep ele? *Frunză verde lăcrimioară/lado, lado, surioară* și *Frunză verde mărăcină/ la-ți, mireasă, ziua bună...* Accentul semantic cade, desigur, pe partea a doua a versului de început, a cărei alegere este dictată de conținutul general al textului, de *micro-context*, cu alte cuvinte, observându-se o specializare în raport cu clasele tematice și cu sistemul imagistic al fiecăreia dintre acestea.

Se impune un alt aspect, legat de estetica poeziei populare, anume un fel de *corelație semantică* între formula de început și conținutul cântecului: *Astfel, când cântecul este eroic, când el cuprinde faptele unui viteaz, poetul alege frunzele de arbori sau de flori ce sunt în potrivire cu puterea sau cu tinerețea, precum frunza de stejar, frunza de brad, frunza de bujor, căci voinicii baladelor sunt înalți ca brazilii, tari ca stejarii, și rumeni ca bujorii. Cântecele de iubire se încep cu frunzele de lăcrimioară, de sulcină, de busuioc, pentru că aceste flori, după crederea poporului, au o menire fermecătoare. Când e cântecul de durere sau de moarte, el preferă frunzele de mărăcină, de mohor etc."* (Alecsandri (1866) 1965 II, 83)

Hasdeu subscrie necondiționat la observația antecesorului său, constatând și el că *mai niciodată alegerea plantei nu este arbitrară, ci servă generalmente în modul cel mai ingenios a indica subiectul sau cel puțin caracterul cântecului*, aserțiune ilustrată prin câteva exemple bine alese: cu "Frunză verde de *năgară*" începe o doină "despre nenorocirile țării"; "trista *salce* figurează în cântecul orfanilor"; "Frunză verde șapte *brazi*" se potrivește unui cântec haiducesc; "amarul *pelin* caracteriză pe cei înstrăinați"; *urzica* "merge în armonie cu suferința"; "iluziunile pierdute se manifestă în *aguridă*". Trebuie adăugate acestei mărci categoriale alte structuri retorice, proprii poeziei folclorice, dar duse la rafinament în cântecul liric, precum *paralelismul*, după cum specificul acestuia este dat de un sistem imagistic original și complex. Lirica populară a parcurs drumul de la notația realistă la metaforă și de aici la simbol și mit, dovedind extremul rafinament al creatorilor populari din trecutul cel mai îndepărtat până azi.

Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse:

11.1: 1. b; 2. a; 3. c; 4. b; 5. c

Dacă nu ați răspuns corect, recitiți secvența 11.1.

11.2 : Ambele fișe trebuie să conțină:

- Indicarea completă a surselor (denumirea dicționarului, editura, localitatea, anul de apariție, paginile la care se află explicația sau echivalentul cuvântului „dor”)

Prima fișă trebuie să conțină toate sensurile cuvântului „dor”, așa cum apar în cele trei dicționare, cu indicarea clară a dicționarului de unde a fost extras un anumit sens.

A doua fișă trebuie să conțină echivalentul (echivalentele) cuvântului „dor” în cele trei limbi străine alese, cu menționarea limbii străine și indicarea dicționarului folosit pentru găsirea echivalentului (echivalentelor).

11.3: Structura eseului „O ipostază a dorului în lirica tradițională românească” trebuie să respecte următoarea schemă:

a) Identificarea, în studiul lui Tache Papahagi, a unei ipostaze a dorului despre care doriți să scrieți;

b) Prezentarea și exemplificarea ipostazei dorului pentru care ați optat;

c) Prezentarea unui comentariu personal în legătură cu respectiva ipostază a dorului (fie formularea unei critici față de ideile exprimate în studiul lui Tache Papahagi, fie o paralelă între prezența acelei ipostaze a dorului în lirica populară și expresia unui sentiment comparabil în lirica de autor, fie o încadrare a ipostazei dorului pe care ați ales-o în repertoriul amplu de semnificații ale dorului în lirica populară).

11.4 Lecturi complementare pentru Unitatea de învățare 11 -. Lirica populară:

Ovidiu Bârlea, *Folclorul românesc* II, București, Editura Minerva, 1983: 168-312

Pt. 11. 1 vezi Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 168-179; Mihai Pop – Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1991, p. 339-352;

11.2 Bârlea, *op. cit.*, p. 179-221; Pop- Ruxăndoiu, *op. cit.*, p. 353-365;

11.3 Idem

Unitatea de învățare nr.12

Folclorul și viziunea românească a lumii.

Bazele folclorice ale literaturii române culte

Cuprins

Obiective educaționale,	151
12.1 Cultura populară și identitatea etnică; principii teoretice,	151
12.2 Note specifice ale culturii tradiționale a românilor,	155
12.3 Bazele folclorice ale literaturii române culte; câteva exemple.....	159
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse.....	166
12.4 Lecturi complementare pentru Unitatea de învățare 12.....	166

Obiective educaționale

La sfârșitul parcurgerii unității de învățare 12, cursanții trebuie să obțină capacitatea de a:

- opera cu concepte precum “cultură populară”, “folclor”, “identitate”, “alteritate”, “mentalitate”
- recunoaște și comenta critic cele mai cunoscute stereotipii în legătură cu specificul românesc
- identifica în operele literaturii “de autor” teme, motive, structuri poetice de origine folclorică

12.1 Cultura populară și identitatea etnică; principii teoretice

Are forța evidenței și constituie un loc comun, reluat de toți cei care, în anumite epoci istorice și în diverse contexte ideologice, s-au pronunțat în acest domeniu, faptul că formele culturii populare tradiționale poartă în ele semnele cele mai sigure și mai greu de contestat a ceea ce se cheamă specificul național sau identitatea etnică.

“Descoperirea” folclorului

Se știe bine că meritul ‘descoperirii’ folclorului, culturii populare în general, revine romantismului, a cărui afirmare coincide cu începutul formării, emancipării și constituirii propriei identități a tinerelor state naționale din Europa de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea. În acest proces, concepte intens colorate ideologic precum *popor*, *popular*, *poporan*, *specific național*, *caracter etnic* etc. au deținut o poziție centrală. Nu întâmplător se vorbea, chiar înainte de conturarea principiilor romantismului, despre *glasuri ale popoarelor în cântece* (*Stimmen der Volker im Liedern*), de posibilitatea, deci, de a afla, în cântecul popular, notele specifice, definitorii, particulare, individualizatoare, ale fiecărei națiuni în parte. Johann Gottfried Herder milita, cu o extraordinară energie, cu ardoare, în favoarea națiunii germane, aflată ea însăși, atunci, într-un susținut proces de emancipare: *Puneți mâna, frații mei*, se adresa el contemporanilor săi, *și arătați națiunii noastre ce este ea și ce nu este, cum gândea și simțea, sau cum gândește și simte*. J. G. Herder insistă, printre cei dintâi, dacă nu chiar primul, asupra rolului cântecului popular în

constituirea identității proprii a fiecărui popor: *Toate popoarele necivilizate cântă și acționează; ceea ce fac transpun în cântece, și cântă ceea ce au înfăptuit. Cântecele lor sunt arhiva poporului, comoara științei și religiei lor, a teogoniei, a cosmogoniilor, a faptelor părinților și a întâmplărilor din istoria lor, o copie a inimii și o imagine a vieții lor de familie în clipa de bucurie și de durere, în ceasul cununiei și la mormânt (...)* (Herder 1973, 88).

Considerarea folclorului, culturii populare, ca expresia cea mai limpede și mai convingătoare a modului de a fi al poporului român nu lipsește, ca atare, din aprecierile cărturarilor români, începând cu deschizătorii de drumuri în folcloristica românească, cu Vasile Alecsandri, Alecu Russo, Cezar Bolliac și alții. Vasile Alecsandri, la care facem, de regulă, referire, când vorbim despre începuturile studierii sistematice a folclorului la noi (culegere, comentare), susținea o adevărată prelegere despre folclor și identitatea etnică atunci când scria, în studiul *Românii și poezia lor* (gazeta "Bucovina", 1849): *Am multă sperare în acest neam a cărui adâncă cuminție e tipărită într-o mulțime de proverbur, unele mai înțelepte decât altele; a cărui închipuire minunată e zugrăvită în povestele sale poetice și strălucite ca înseși cele orientale; al cărui spirit satiric se vedește în nenumăratele anecdote asupra tuturor națiilor cu care s-au aflat el în relație; a cărui inimă bună și darnică se arată în obiceiul ospetiei pe care l-au păstrat cu sfințenie de la strămoșii săi; al cărui geniu în sfârșit lucește atât de viu în poeziile sale alcătuite în onorul faptelor mărețe. Adâncă cuminție, adică înțelepciune, închipuire minunată adică fantezie, spirit satiric, inimă bună și darnică, geniu poetic sunt câteva dintre trăsăturile românilor extrase de poet din poezia populară, poezie pe care el cel dintâi o scosese la lumină și o făcuse cunoscută popoarelor Europei.*

Mai târziu, chiar fondatorii folcloristicii ca disciplină de sine stătătoare făceau apel la creația folclorică pentru a susține teze inspirate de orientările științifice ale timpului. Este cunoscută definiția dată folclorului de Ovid Densusianu în cunoscuta sa lecție introductivă la un curs de filologie romanică, publicată sub titlul *Folclorul - cum trebuie înțeles* (1909), altminteri des citată.

Cultură tradițională și identitate românească

În perioada imediat următoare, D. Caracostea își orienta cercetarea în același sens, propunându-și ca prin studiile sale să fixeze *locul poporului român în cadrul folclorului european* (formularea nu e cea mai fericită, dar ideea este inteligibilă!) La fel, contemporanul său, Petru Caraman, de la Iași, găsea în studiul folclorului calea cea mai adecvată pentru *adevărata cunoaștere de sine ca popor*, urmărind prin studiile sale să determine *personalitatea etnică a neamului românesc, prin ce are el mai propriu și mai original în cultura sa tradițională* (Caraman 1989, 280). Tot din creația folclorică își extrage Lucian Blaga elementele construcției sale de filosofie culturii din *Spațiul mioritic*, aici află gânditorul Mircea Vulcănescu argumente pentru a schița *Dimensiunea românească a existenței* (1943); la folclor, acest *neobosit laborator de miracole*, face apel Ovidiu Papadima pentru a contura *O viziune românească a lumii* (1942) în care scrie: *Departa de a înfățișa idealizări de stupidă cromolitografie, folclorul ne definește sufletul rural*

**Folclor,
patrimoniu,
identitate**

prin ceea ce are el mai bun, e adevărat, însă prin ceea ce are el real oriunde și oricând de preț, și nu prin accidentalul meschin și degradat, chiar când e frecvent. (Papadima [1942] 1995, 20).

Etnografia, la rândul ei, era definită, de chiar întemeietorul său la noi, geograful George Vâlsan, ca *disciplina care studiază ființa poporului în înfățișarea sa fizică și în însușirile sale sufletești*, îndatorirea etnografului fiind *să caute caracteristicile* (subl. aut.) *vieții și sufletului popular, de orice natură ar fi ele* (Vâlsan [1926] 2001, 26)

Nu lipsesc, desigur, în timp, nici încercările de sinteză, precum aceea, poate prea timpurie, dar având meritul de a fi cea dintâi, a lui Jean Crăciunescu (Ion Crăciunescu), *Le peuple roumain d'après ses chants nationaux*, Paris, 1874, sau aceea a lui D. Drăghicescu, *Din psihologia poporului român*, 1907, tributară, desigur, vederilor vremii. După marea Unire de la 1 Decembrie 1918, efortul de autodefinire a prins contururi strălucite în scrierile lui C. Rădulescu-Motru, I. Petrovici, Lucian Blaga, Mircea Vulcănescu, Ovidiu Papadima, Liviu Rusu și alții.

Dar, vom vedea, nu este vorba doar de atitudini romantice ori de rosturi politice conjuncturale, ci chiar de atitudini științifice actuale, moderne, față de folclor, văzut în calitatea lui de marcă inconfundabilă a identității etnice. Două definiții relativ recente și, mai ales, având un caracter oficial și internațional, atâta timp cât au fost elaborate din inițiativa UNESCO, cu scopul găsirii căilor de protejare a tezaurului culturii populare din întreaga lume, cultură populară supusă unor puternice presiuni din partea altor tipuri de cultură, de non-cultură ori de pseudo-cultură, insistă tocmai asupra calității folclorului de a constitui expresia cea mai evidentă a identității sociale și culturale a grupului care l-a creat și îl perpetuează: *Folclorul (în sens larg cultura populară și tradițională) este o creație de grup sau individuală, orientată către grup și bazată pe tradiție, reflectând așteptările comunității ca expresia adecvată a identității sale sociale și culturale; și, mai departe, Folclorul reflectă viziunea despre lume ('world-view') a diferitelor grupuri, contribuind la întărirea identității acestor grupuri* (Lauri Honko 1987, 8)

Aflată, în ultimele decenii, în atenția specialiștilor din diferite domenii ale culturii (sociologi, filozofi, antropologi, psihologi, istorici, istorici ai mentalităților etc.), problema identității individuale sau de grup i-a atras, nici nu se putea altfel, și pe folcloriști. Într-o sinteză privind *Definirea identității prin folclor*, savantul american Alan Dundes punctează corelația dintre identitatea personală și identitatea de grup, în ambele cazuri fiind imposibil să vorbești despre *asemănare* fără să îți seama de *diferențe*: *Nu poate exista sinele fără celălalt, nici identitatea grupului A fără grupul B. (...) Recunoașterea de către alții este tot atât de relevantă pentru definirea identității etnice sau a altor forme de grupare ca și pentru identitatea personală. (...) Așa cum nu poate exista sinele ('self') fără altul, tot astfel nu poate exista înțelesul de grup fără existența altui grup.* (Alan Dundes 1989, 3)

Deși cei care s-au ocupat de identitate înaintea lui Dundes nu au folosit explicit termenul *folclor* (așa cum nu-l folosiseră, din alte motive, nici pașoptiștii la noi), ci vorbiseră despre *muzică, dansuri, personaje eroice*

(Spicer), despre *obiceiuri* (Max Weber) sau *tradiții* (De Vos), despre *simboluri* etc., se înțelege că toate acestea se subsumează sau constituie chiar folclorul, în înțelesul cel mai larg și mai comun al termenului, luat adesea ca substitut pentru cultura populară în general. *Pe scurt* - scrie George De Vos - *identitatea etnică a unui grup de oameni consistă în folosirea subiectiv simbolică sau emblematică a oricărui aspect al culturii, cu intenția de a se diferenția ei înșiși de alte grupuri. [...] Trăsături etnice ca limba, sau vestimentația, sau alimentația pot fi considerate embleme, pentru că ele le arată celorlalți cine ești și cărui grup aparții*" (George De Vos 1975, 116)

Ne aflăm, de fapt, în fața unui loc comun, expus ca atare în toate sintezele privitoare la mișcarea de idei din folcloristica europeană, sinteze care raportează creșterea disciplinei la *dezvoltarea mișcărilor naționale romantice de-a lungul și de-a latul Europei la sfârșitul sec. al XVIII-lea și în sec. al XIX-lea. Din această perspectivă folclorul a fost unealta unei politici naționale, în care patria, limba 'nativă' a regiunii și tradițiile colecționate în acea limbă erau privite ca fiind organic legate una de cealaltă* (Roger D. Abrahams)

Încă mai aproape de realitățile în care s-a constituit folcloristica românească (și cea sud-est europeană) se află analiza întreprinsă, din perspectiva etnologiei europene, de Marianne Mesnil: *...se pare că folclorul (ca disciplină științifică, folcloristica deci - n. n. N. C.) se naște în aceste regiuni în același timp cu nașterea conștiinței poporului însuși, a conștiinței sale naționale, a revendicărilor unei existențe politice. Activitatea folclorică (folcloristică - n. n. N. C.) face atunci parte din militantismul naționalist, fie el de dreapta sau de stânga. Acesta încearcă să dovedească, mai presus de orice, și în ochii celor de care depinde soarta lui, că formează o entitate prin specificitatea limbii sale, a trecutului său îndepărtat, comun, a modului său de a trăi și de a simți. [...]*" (Marianne Mesnil 1997, 26).

Dar nu este, totuși, suficient să constatăm că în cultura unui grup oarecare există anumite elemente care îi sunt proprii, specifice și îl diferențiază de alte grupuri, dându-i o anumită identitate, făcându-l să fie sau să pară *altfel* decât celelalte. Trebuie să vedem și *de ce și cum* a ajuns grupul respectiv la crearea, la selectare, la încorporarea în imagini artistice sau în simboluri a anumitor date ale realului, la asumarea și la perpetuarea anumitor atitudini, concepte, imagini și chiar procedee retorice care ajung să-l definească, să-l particularizeze. În trasarea granițelor etnoculturale se ține seama, cântărind, desigur, foarte bine lucrurile, de diferențele biologice dintre oameni (fără a cădea în exagerările rasiste), de habitatul natural (fără a cădea în determinism), de factorul demografic și de cel istoric. Referindu-se cu un secol și mai bine în urmă la domeniul etnografiei, Mihai Eminescu observa, cu ascutimea inegalabilă a minții sale, mulțimea factorilor care se interferează și contribuie la constituirea spiritualității unui popor: *Neapărat că și zona-n care locuiește, și natura părinților din cari se coboară, și încrucișările trebuie să se fi înmagazinat în spiritul poporului și în limba lui într-o formă oarecare; neapărat că altfel se va fi deprins el de a privi serii întregi de lucruri....* Și, cu spirit practic, marele poet

constată pe bună dreptate că *E însă mai ușor a deosebi frunzele și roadele decât a le descrie esența, a le reduce la germenele primitiv*

Diversitatea culturilor și identitatea fiecăreia dintre ele derivă, totodată, din chiar natura umană sau, mai exact, din considerarea (unanim acceptată) a omului ca producător (creator) de cultură, de valori culturale și din reconsiderarea raporturilor dintre om și cultură. Se afirmă, în acest sens, că *relația dintre om și cultură este [...] la fel de variată ca modalitățile de a considera omul însuși* și că *„într-un sens diversitatea culturilor este o dovadă durabilă a varietății modurilor în care omul s-a conceput pe sine* (Daya Krishna 1986, 324; v. și p. 343). Este vorba aici, cum se poate ușor sesiza, mai mult de considerarea omului ca ființă umană, ca ins, ca individ în sens filozofic, dar în practica social-istorică omul s-a gândit pe sine nu izolat, ci ca parte a unui întreg, a unui grup, a unei comunități. Pornind de la premisele antropologice ale conștiinței primare, elementare de grup s-a ajuns la conștiința apartenenței etnice care stă la baza conștiinței naționale de mai târziu.

Sigur că în toate aceste etape ale făuririi identității (de grup social, profesional, etnic sau național) cultura populară a jucat un rol esențial, mai ales în cazul societăților tradiționale în care, după Peter L. Berger, există *un grad mai înalt de simetrie între individ ('self') și societate, între identitatea trăită subiectiv și identitatea instituțional impusă, și în care identitatea trece succesiv de la o generație la alta* (Peter Niedermüller 1992, 111). Și aceasta cu atât mai mult în situația culturii populare românești care a fost, pe durata mai multor secole, singura modalitate de manifestare a spiritualității poporului român, un popor de săteni, de agricultori și păstori, făuritori ai unei culturi de mare originalitate și vigoare, păstrată încă și astăzi, în ciuda agresiunii la care a fost supusă, în timpurile mai recente, atât din partea culturii oficiale, de stat, comuniste, care își fixase ca obiectiv „formarea omului nou etc.”, cât și din partea culturii de consum, importată împreună cu Coca-Cola și restaurantele MacDonald's și difuzată cu tenacitate, cu agresivitate chiar, pe toate canalele mass-media (televiziune, în primul rând, radio, film, casete, reviste), promovând violența, sexul, pornografia, satanismul, mostre, de fapt, de non-cultură sau chiar de anti-cultură.

12.2 Note specifice ale culturii tradiționale a românilor

Fondul genetic traco-dac și roman

Fondul genetic, de bază, al culturii române îl constituie culturile traco-dacă și romană, din sinteza cărora s-a conturat o cultură nouă, cu particularități proprii, care a devenit expresia unei noi ființe etnice - poporul român. Temeliile acestei culturi fuseseră așezate încă înainte de începutul romanizării efective a dacilor, date fiind contactele intense pe care aceștia le avuseseră cu lumea greacă și apoi cu cea romană la Pontul Euxin, la gurile Dunării, în interiorul Peninsulei Balcanice. Tendința de unitate culturală s-a manifestat puternic prin chiar fondul autohton, de substrat (vezi cazul *doinei* din magistrala demonstrație hasdeeană, dar și, poate, acela al *călușului* ori al *riturilor funerare* și al poeziei lor), la care s-a adăugat elementul latin ca factor unificator și de continuitate.

Constituită odată cu poporul român însuși, și cu limba română, cultura populară și, ca parte integrantă a acesteia, folclorul, în multiplele lui ipostaze - literatură, muzică, dans, obicei, datină, credință etc. - a înglobat în producții artistice și în manifestări ritual-ceremoniale date esențiale ale ethosului românesc, chiar dacă la origine unele dintre acestea au rădăcini mult mai adânci, venind din timpuri imemorabile, din lumea culturii primitive ca și din aceea a culturilor arhaice cu care strămoșii poporului nostru au venit în contact de-a lungul veacurilor. Rezultă de aici o trăsătură definitorie a culturii populare și a folclorului românesc, anume capacitatea de adaptare, de autohtonizare, de înglobare într-un sistem coerent a unor elemente de sorginți diferite, asimilarea fiind atât de perfectă, încât identificarea surselor genetice ale unor teme sau motive din creația artistică românească presupune un imens efort comparativ și o uriașă erudiție. Capacitatea de sinteză, care dă o notă de marcată originalitate culturii românești în ansamblu, își are originea în însăși tradiția noastră folclorică, în forța culturii populare de a asimila elemente exterioare, dar de a rămâne cu consecvență ea însăși, ca un răspuns sau ca o soluție găsite permanentei confruntări dintre cultura autohtonilor daco-romani și valurile succesive ale celorlalte etnii și culturi cu care aceasta a venit în contact de-a lungul mileniilor.

Conștiința națională

Conștiința națională, ideea unității de neam, surprinsă ca un dat fundamental al poporului nostru de către cei dintâi cărturari care au reflectat asupra etniei române, au inculcat locuitorilor acestor pământuri un extraordinar sentiment de statornicie. Scria, cu entuziasmul tipic romanticilor, dar și cu neascunsă mândrie patriotică, poetul Vasile Alecsandri, culegătorul și comentatorul dintâi al *Mioriței*: *...Românul își iubește pământul unde s-a născut, ca un rai, din care nici tiraniile cele mai crude nu sunt în stare a-l goni. Câte năvăliri de barbari au trecut biata țară! Câte palme dumnezeiești au căzut peste bietul român! Și cu toate acestea, poporul a rămas neclintit pe locul său, păstrându-și naționalitatea în mijlocul aprigelor nevoi și zicând spre mângâiere: apa trece, pietrele rămân.*

Mai mult, poate, decât alte specii folclorice, proverbele condensează, în formulele lor lapidare, sentimentul de mândrie patriotică al românului (*Acest nume de român/Însemnează că-i stăpân*), vorbesc despre calitățile oamenilor acestor locuri - hărnicia (*La plug se cunoaște românul*), demnitatea (*Românul știe multe suferi, dar nu uită*), rezistența morală și fizică (*Românul nu pier*). Un mare număr de proverbe vorbesc despre atașamentul românului față de locurile natale: *Mai bună e hula din satul tău, decât lauda din satul străin*. De altfel o seamă de proverbe se construiesc chiar pe opoziția *acasă/depart* de *casă*, străinătatea fiind văzută ca o cauză a nefericirii, a neîmplinirilor, a durerii. Remarcabilă este sugestia transmisă de proverbul *Din pumni străini nu te sature când bei apă* sau distihul, preluat, se pare, dintr-un cântec de înstrăinare, categorie tematică atât de amplu reprezentată în folclorul românesc: *Românul-n țară străină/Duce dorul și suspină*, ca și *Mila străinului/Ca umbra spinului*, sau *De-ar fi pâinea cât de bună/Tot se face clei în gură/Dacă e-n țară străină*. (Vezi Zanne 1895-1903 I-X)

Mondializare și identitate culturală

Într-un plan mai înalt, întreaga creație populară românească stă sub semnul unificator al *dorului* (vezi ante, Cap. despre *Lirica populară*) și *omeniei*, ambele cuvinte greu traductibile, greu de transpus în alte limbi și chiar greu de înțeles pentru cei care nu le trăiesc în înțelesul lor metafizic, tocmai pentru că sunt atât de românești. (vezi pentru amănunte și alte exemple, Constantinescu 1988, 9-14).

Conservată cu grijă, de generații și generații de învățați, folcloriști și etnografi, în colecții, arhive, monografii, muzee, albume fotografice, filme și cărți, cultura populară românească s-a păstrat într-un mod uimitor, inexplicabil pentru unii, miraculos, magic, s-ar putea spune, până în zilele noastre, dând culturii românești moderne, contemporane, o notă particulară, pe care unii se sfiesc să o scoată în lumină cât ar trebui, dacă nu se întâmplă chiar să o ascundă, să o treacă sub tăcere sau chiar să o denigreze, ca pe un balast care ne-ar ține departe de lumea "civilizată", ne-ar împiedica să intrăm într-o Europă post-industrială și post-modernă, care s-ar fi debarasat de mult de propria ei tradiție țărănească, folclorică sau etnografică.

De fapt, trebuie să se înțeleagă că lumea de azi, o lume în schimbare, în care domină tendințele de 'integrare' (europeană, euro-atlantică), de 'globalizare', de 'mondializare', pune cu acuitate problema păstrării identității culturale. Căci, se știe, pentru noi, ca și pentru alte popoare europene și extra-europene, cultura populară (folclorul, etnografia, arta populară) a fost și a rămas semnul cel mai puternic al identității etnice, al specificului național. În acest context apare ca un postulat ideea că *învățarea, cunoașterea propriei culturi* reprezintă calea cea mai sigură pentru cunoașterea de sine, dar și pentru cunoașterea și înțelegerea mai exactă, mai adevărată a culturii celorlalți. În loc să creeze o tensiune între *noi* și *ei (ceilalți)*, sau o piedică în calea integrării, cunoașterea culturii *noastre* reprezintă premisa absolut necesară a înțelegerii culturii *celorlalți* și, nu mai puțin, o cale sigură pentru integrare și cooperare. Dar, în timp ce în societatea tradițională, cum bine se știe, cultura grupului era învățată în chip genuin, se transmitea, cum se zice, 'din generație în generație', astăzi aceasta trebuie cunoscută, luată în posesie în cadre instituționalizate.

Un alt aspect care trebuie de asemenea subliniat privește existența simultană, concomitentă, pe durata mai multor veacuri, a două sau mai multe tipuri de cultură (cultura populară, 'tradițională', 'rurală' 'minoră', pe de o parte, și cultura 'academică', 'savantă', 'cărturărească', 'majoră', 'oficială', 'mediatică', pe de alta), ceea ce constituie o trăsătură specifică a culturii românești, o temă perpetuă a cercetării științifice românești care a căutat (și caută încă) trăsăturile specifice, care le delimitează, dar și zonele de confluență, punctele de contact, influențele reciproce dintre diferitele zone culturale.

Pe de altă parte, în societățile industriale și post-industriale de astăzi se constată o tendință de marginalizare, chiar de înlocuire a formelor culturii populare fie de către formele culturii 'oficiale' (cazul culturii 'socialiste', la noi și în celelalte state aparținătoare fostului 'lagăr socialist'), fie de cele ale culturii de 'consum' (cazul culturii moderne și post-moderne). Se poate vorbi chiar de o *agresiune* a culturii 'de

consum' (filme, casete, producții TV, tipărituri promovând violența, pornografia, sexul, satanismul etc.) asupra culturii populare, care îndepărtează, mai ales tânăra generație, de propria sa cultură. De aceea, odată cu schimbările inevitabile, firești, care au loc la nivelul fenomenului culturii populare, se impune și o schimbare a strategiei de cercetare și de învățare a acesteia.

În prezent studierea culturii populare are alte îndemnuri, alte obiective. Dacă acum o sută cincizeci de ani și mai apoi era vorba despre *afirmarea* identității naționale, acum se pune mai degrabă problema *conservării*, păstrării acestei identități, în condițiile progresului gândirii științifice în acest domeniu și în raport cu obiectivele prioritare, la un moment dat, într-o societate sau alta, într-o cultură sau alta. Din constatarea că folclorul reprezintă *modul în care poporul gândește și își exprimă gândurile sale în poezia, obiceiurile și credințele populare; [...] este modul de exprimare a atitudinilor și valorilor care, poate, nu sunt acceptate când sunt afirmate direct, dar care sunt încă dominante și direcționează acțiunile oamenilor* (Ulrika Wolf-Knuts, Finlanda, "REF", tomul 41, nr. 3-4, 1996, p. 300) rezultă că învățarea culturii populare azi nu reprezintă un scop în sine, ci are în primul rând funcția de a-i face pe cei care o studiază să se înțeleagă mai bine pe ei înșiși și cultura căreia îi aparțin, să vadă cu alți ochi ceea ce li se părea că știu din contactul nemediat sau mediat prin școală cu cultura tradițională, folclorică. Este, de fapt, chiar finalitatea studiilor de antropologie modernă, care nu-și pun numai problema descrierii culturii *celorlalți*, ci și, poate chiar prioritar, înțelegerea propriei culturi: *A sosit poate timpul - scrie Louis Dumont, cercetător avizat al sistemului castelor din societatea indiană - să întoarcem către noi înșine oglinda pe care antropologul o îndreaptă către societățile străine, să încercăm a formula propriile noastre instituții într-un limbaj comparativ. Vreau să spun - scrie antropologul francez - într-un limbaj care să țină seama de ceea ce am aflat despre aceste societăți, oricât de incompletă ar fi această cunoaștere*" (Louis Dumont, *Homo hierarchicus. Le système des castes et ses implications*, Gallimard, 1966, p. 375, apud Vasile Tonoiu, *Ontologii arhaice în actualitate*, EȘE, 1989, p. 195).

Schimbând ceea ce este de schimbat trebuie să spunem că astăzi învățarea culturii populare de către tânăra generație impune profesorilor un efort egal cu acela pe care îl fac antropologii pentru a ne învăța pe noi cultura popoarelor celor mai îndepărtate, în timp și spațiu de noi. Căci se produce, neîndoielnic, sub ochii noștri, o profundă alienare a tinerei generații de cultura populară tradițională, cu efecte nebănuite de grave în chiar procesul edificării sale intelectuale și în acțiunea de înțelegere a culturii majore, moderne, de care par să fie, totuși, ceva mai atașați. Dar e greu de imaginat cum se poate ajunge la esența gândirii și artei unui Creangă, Eminescu, Blaga, Arghezi, Voiculescu, Sadoveanu, Sorescu, Fănuș Neagu - ca să amintim numai câteva nume din zona literaturii - fără cunoașterea culturii, artei, literaturii populare românești.

Test de autoevaluare 12.1

Recitiți cu atenție secvența 12.2 (**Note specifice ale culturii tradiționale a românilor**) și completați spațiile punctate cu unul dintre cuvintele sau sintagmele din lista de mai jos:

cunoașterea, sinteză, conservarea, fondul genetic, dor și înstrăinare.

1. Culturile traco-dacă și romană constituie al culturii române.
2. Tradiția folclorică românească se caracterizează prin capacitatea de a unor elemente de origini diferite într-un sistem coerent.
3. Sentimentele de exprimă, în folclorul românesc, conștiința identității naționale.
4. proprii culturii reprezintă o cale sigură pentru înțelegerea unei culturi diferite de a noastră.
5. culturilor tradiționale (populare) este un obiectiv prioritar în contextul integrării europene și al mondializării.

Citiți răspunsul corect la finalul unității de învățare 12.

12.3 Bazele folclorice ale literaturii române culte; câteva exemple

Dicotomia popular-cult nu a fost, desigur, posibilă, decât în momentul în care cultura însăși a devenit obiect al reflecției științifice, cu alte cuvinte relativ recent, în pragul epocii moderne care coincide cu începutul culegerii, publicării, valorificării conștiente a folclorului de către creatorii culti. Este momentul când creația populară, literatura și muzica “țărănească”, au fost resimțite ca *altceva* decât cultura (literatura, muzica, arta) pe care tinerii intelectuali români le asimilasera prin mijlocirea cărților, textelor scrise, muzeelor și concertelor din saloanele aristocratice sau burgheze. “Descoperirea” folclorului a fost posibilă numai în măsura în care cultura *noastră* (scrisă, individuală, inovatoare, deschisă influențelor din afară) a fost suficient de clar constituită pentru a se delimita de cultura *lor*, orală, anonimă, conservatoare, mai puțin deschisă influențelor. Până la un moment dat, întreaga societate românească era relativ omogenă din punct de vedere cultural, toți membrii ei, *de la vlădică până la opincă*, împărășind același tip de cultură, același sistem de valori, arătând aceleași preferințe estetice, chiar dacă diferențele de ordin social se adânceau pe măsură ce ne apropiem de timpurile moderne. Chiar scriitorii și cărturarii “începutului de drum” trăiau într-un dublu sistem cultural, erau receptivi și cunoscători a două modele culturale, unul tradițional, autohton, folcloric, altul modern, de influență occidentală, cărturăresc, savant.

Este sigur că Vasile Alecsandri avea conștiința diferențelor care separau poezia scrisă de el (la început, în limba franceză) de poezia “zisă”, cântată de baciul Udrea, pe care îl asculta extaziat, dar aceasta nu-l împiedica să “colaboreze” cu creatorul popular, să dea drept culese “din gura poporului” texte făcute de el însuși, în manieră folclorică, să confecționeze, la rigoare, balade sau “hore” pe care nu le auzise niciodată, dar pe care le prezenta ca autentic populare. Situația nu trebuie văzută exclusiv ca o chestiune de metodă, de tehnică a culegerii științifice a folclorului, de neînțelegere a conceptului de autenticitate, nici numai ca o atitudine tipic romantică, ci și ca o chestiune de mentalitate, de poziție culturală. Rafinatul, clasicul, învățatul, boierul, diplomatul,

Miturile literaturii române moderne

omul de salon, “veselul” Alecsandri trăia încă, cu o parte a ființei sale, în spiritul și în atmosfera culturii populare, sătești. “Îndreptarea” și “întocmirea” poeziilor populare își găsesc astfel justificarea.

Alecsandri și contemporanii lui fac pasul următor, la prelucrarea temelor și motivelor folclorice în opere originale, așezate la temelia literaturii române moderne. Unele dintre ele – *Traian și Dochia* de Gheorghe Asachi și *Zburătorul* de I. H. Rădulescu – au fost “consacrate” prin includerea lor, de către G. Călinescu, între “miturile fundamentale” care “au fost și sunt încă hrănite cu fervență crescândă, constituind punctele de plecare mitologice ale oricărui scriitor național”. De fapt, nu există moment, etapă din literatura română “de la origini până în prezent” în care să lipsească operele de “inspirație folclorică”, identificarea “rădăcinilor”, “surselor”, “filoanelor”, “zăcămintelor” făcând obiectul a numeroase studii, monografii, teze de doctorat din care amintim, orientativ, doar câteva: Al. Dima, *Zăcămintele folclorice în poezia noastră contemporană*, 1936; I. D. Bălan, *Influențe folclorice în poezia noastră actuală*, 1955; Ion Rotaru, *Eminescu și poezia populară*, 1965; D. Cesereanu, *Arghezi și folclorul*, 1966; Ovidiu Bârlea, *Poveștile lui Creangă*, 1967; *Izvoare folclorice și creație originală*. Sub îngrijirea științifică a dr. Ovidiu Papadima, 1970, cuprinzând studii despre Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu; *Temelii folclorice și orizont european în literatură română*. Sub îngrijirea dr. Ovidiu Papadima, 1971, cuprinzând studii semnate de I. C. Chițimia, O. Papadima, T. Vârgolici, G. Muntean ș. a; Adrian Fochi, *G. Coșbuc și creația populară*, 1971; Al. Bistrițeanu, *Teorie și inspirație folclorică la predecesorii lui V. Alecsandri*, 1977 etc., etc.

Sursele folclorice ale literaturii culte

Descoperirea surselor folclorice, populare ale unor mari creații ale literaturii române “de autor” înseamnă nu doar o adâncire în opera respectivului scriitor dar și, reciproc, o deschidere către semnificații nebănuite ale folclorului însuși. Căci unii scriitori se dovedesc a fi extrem de atenți nu doar la formele, la manifestările spectaculare ale folclorului, dar și la subtextul acestora, la semnificațiile lor de profunzime. Un Eminescu, un Creangă, un Sadoveanu, un V. Voiculescu pot fi oricând reținuți de istoria folcloristicii românești (cum au și fost, de altfel, vezi Datcu 1998 I-II), nu doar în calitatea lor de culegători, de editori de texte folclorice, de comentatori ai fenomenului folcloric, dar și de exegeți extrem de fini ai acestuia prin opera lor. Am considerat integrarea originală a datelor culturii populare în opere scrise, “de autor”, ca o modalitate specială de *lectură a textului folcloric*, alături de “lectura exegeză”, “lectura apreciere” realizată mai ales de *out-siders*, înși aflați în afara mediului folcloric și recurgând la un alt cod de comunicare decât cel al culturii populare (Constantinescu 1986, 123-177).

Oricât de multă monedă s-a bătut pe “țărănia” lui Creangă și oricât de multă crezare i-am da lui Arghezi care se proiecta în descendența directă a “bătrânilor” țărani care *au adunat printre plăvani/Sudoarea muncii sutelor de ani*, amândoi aparțin culturii “înalte”, “savante”, “cărturărești”, sunt creatori individuali de opere scrise, “adunate pe-o

carte”, destinate cititului, rezistente la trecerea timpului și nesupuse schimbării, modificării, variației. Ei se află *în afara culturii tradiționale*, chiar dacă au trăit un timp în interiorul acesteia și i-au arătat o consecventă prețuire. Din multe puncte de vedere, Ion Creangă poate fi socotit un *in-sider*, un ins folcloric, “poveștile” lui fiind luate drept mostre de basm popular, când ele sunt, cum s-a demonstrat, operă de autor (vezi Bârlea 1967; Constantinescu 1983). Cunoscător remarcabil al fondului culturii populare, Creangă nu s-a mulțumit a fi un simplu reproducător al acesteia, nici măcar un prelucrător de basme, de anecdote sau de snoave populare, ci a supus informația folclorică unui profund proces de transformare, de investire cu noi sensuri, de interpretare *sui-generis* a ei, încât, din nou, identificarea sursei și detectarea prefacerilor devine un exercițiu de virtuozitate științifică. Fără a avea această intenție (sau, cine știe!?), el procedează ca un etnolog. Astfel, când evocă, într-o pagină memorabilă din *Amintiri din copilărie* jocul copilăresc cu bățul de lemn în rol de cal (*Ce-i pasă copilului, când mama și tata se gândesc la neajunsurile vieții, la ce poate să le aducă ziua de mâine, sau că-i frământă alte gânduri pline de îngrijire*) scriitorul realizează și o sumară lecție de etnologie cu subiectul “jocurile de copii”. Este subliniată, mai întâi, clara situație a copiilor în raport cu adulții, în speță în raport cu părinții, neta deosebire dintre preocupările, gândurile, obligațiile maturilor (*neajunsurile vieții, gânduri pline de îngrijire*) în raport cu *nepăsarea* copilului. Apoi, contrar părerii comune, consemnează *seriozitatea* jocului copilului, chiar gravitatea cu care el își joacă rolul, într-un ‘scenariu’ construit ad-hoc sau învățat, prin imitație, de la alți copii: *Copilul încălecat pe bățul său gândește că se află călare pe un cal din cei mai strașnici, pe care aleargă cu voie bună, și-l bate cu biciul, și-l strunește cu tot dinadinsul, și răcnește la el din toată inima, de-ți ie auzul; și de cade jos, crede că l-a trântit calul, și pe băț își descarcă mânia în toată puterea cuvântului...* Jocul pare, doar, a fi o activitate gratuită, deși, pe de altă parte, nu i se poate nega în nici un chip, rolul important pe care îl are în dezvoltarea fizică, psihică, intelectuală a copilului și în integrarea lui socială. Chiar simplul fapt că jocul, luat fie ca destindere, fie ca întrecere, competiție, presupune existența unor reguli și respectarea lor strictă de către participanți, îi conferă o funcție socială și educativă extraordinară, o funcție formativă, pregătindu-l pe copil pentru viață, pentru respectarea convențiilor stabilite, pentru acceptarea ierarhiilor ș.a.m.d. Gratuitatea actului nu exclude, ci, dimpotrivă, impune angajare; libertatea presupusă de joc cere, totuși, supunerea la reguli; bucuria destinderii impune acceptarea canonului, eliberarea prin joc se face numai cu condiția respectării normei, a legii.

Activitate de lux care presupune timp liber (Caillois), jocul este *altfel decât viața obișnuită* (Huizinga), ceea ce îl scoate din sfera profanului, a cotidianului, fără a-l trimite neapărat în zona ritului sau a sacrului, deși *regulile acceptate de bună voie și obligatorii*, condiție *sine qua non* a jocului, îl apropie pe acesta de ritual. Același J. Huizinga vorbește, la un moment dat, despre caracterul ludic al manifestărilor rituale și caracterul ritual al celor ludice. Se susține, pe de altă parte, că, genetic, unele forme ale jocurilor de copii (dacă nu chiar toate, în opinia ritualiștilor) și-ar avea originea în acte și practici rituale, a căror amintire

s-a păstrat, s-a perpetuat, printr-o mecanică subtilă, până în zilele noastre.

Scos din contextul său tradițional de viață, căluțul de lemn apare ca *jucărie* și în spațiul urban. Iată-l pe Ionel din schița *Vizita* de I. L. Caragiale care, dintre jucăriile *grămadite... într-un colț al salonului i... alege o trâmbiță și o tobă. Atârnă toba de gât, suie pe un superb cal vânat rotat, pune trâmbița la gură și, legănându-se călare, începe să bată toba cu o mână și să sufle din trâmbiță*. De data aceasta, este vorba despre o *jucărie*, confecționată la oraș și cumpărată, presupunem, din magazin, iar spațiul de joc nu mai este ograda casei sau ulița satului, ci un salon dintr-o casă boierească din Bucureștii sfârșitului de veac XIX. Jocul apare aici golit de orice semnificații mitico-rituale, el fiind doar un simplu prilej de descărcare a energiilor tânărului maior de roșiori, spre admirația mamei sale și stupoarea vizitatorului. În absența grupului de copii, a fraților, el fiind unicul copil al familiei Popescu, și a vecinilor, a megieșilor, Ionel se joacă de unul singur, sau antrenează în joaca lui persoanele mature - pe jupâneasa care servește cafeaua și pe care o atacă, în joacă, cu sabia, pe musafirul căruia îi cere un foc să-și aprindă țigara și căruia îi toarnă în galoși cheseaua cu dulceață. Rezultă de aici că jocurile de copii își au timpul și spațiul lor bine determinat și că, scoase din aceste cadre spațio-temporale, își pierd o parte din semnificații și își anulează în mare măsură funcția.

Seriozitatea cu care acționează copilul călărind bățul de lemn poate fi pusă, eventual, în legătură cu originea mitic-rituală a jocului, către care trimit versurile de invocare, rostite uneori de către micii călăreți: *Calul sare, sare, /Pân' la soare*. Să notăm, deci, că jocul - încălecarea bățului, alergarea, întrecerea dintre copiii-călăreți - era însoțit de o formulă poetică, un fel de încurajare, un îndemn pentru cal, sau poate o descriere succintă a mișcării ascensionale făcute de cal și de călăreț. Pe baza acesteia, Ivan Evseev sugerează sau chiar susține o ipoteză interesantă privind analogiile posibile dintre *scenariul ludic infantil în care evoluează patruperul simbolic și mitologiile astrale.... Caii și căluții din jocurile copiilor* - scrie profesorul de la Timișoara - *fac parte din marea familie a cursierilor solari din folclorul românesc care populează basmele și colindele, animă sărbătorile agrare, patronează numeroase praznice din calendarul poporului* (Ivan Evseev, *Jocurile tradiționale de copii*, Timișoara, Editura "Excelsior", 1994, p. 82)

Într-adevăr, simplul băț călărit de copil, în curtea gospodăriei sau pe ulița satului, trimite la alte manifestări folclorice de mare vechime, cum ar fi, de exemplu, obiceiul *încurarea cailor*, întrecerea flăcăilor călăreți, pe ulițele satului, în ziua de Bobotează (6 ianuarie) și, nu mai puțin, la obiceiul *căiușilor* larg răspândit în Moldova și practicat cu ocazia sărbătorilor de Crăciun și de Anul Nou, și, mai departe, la *căluș*, ritualul călușarilor, în a cărui denumire se păstrează numele animalului - cal-, obicei practicat în apropierea solstițiului de vară, la Rusalii. Comun tuturor acestor manifestări folclorice de mare vechime este calul, fie unul real, în carne și oase, la încurarea cailor, fie un substitut simbolic al acestuia - un mascoid, la căiuși, și un substitut simbolic la călușari ale căror ciomege, bețe aveau încrustat la partea de sus un cap de cal. Bățul încălecat de copil reprezintă forma esențializată a animalului,

Jocurile și sistemul mitico-ritual

abstractizare maximă și totuși o prezență cât se poate de concretă. Cât timp se joacă, copilul tratează bucata de lemn, coada de mătură, nuiua de alun ca pe o vietate, o hrănește și o adapă, o îngrijește, o laudă când învinge în cursă sau o ceartă pentru că l-a trântit.

Un substrat mitic-ritual poate fi găsit și jocurilor de grup al căror scenariu figurează lupta dintre un prădător (lup, uliu, gaie) și un vânat (oi, miei, porumbei, pui de cloșcă); miza este protejarea de către păstor, cloșcă etc. a 'vânatului'. Că modelul unor astfel de jocuri se află în practicile de protejare a animalelor mici împotriva prădătorilor, deci într-o experiență de viață transferată prin imitație în zona jocului, pare perfect plauzibil (vezi Ion Mușlea, *Problema jocurilor noastre copilărești*, în *Cercetări etnografice și de folclor*. Ediție îngrijită, cu studiu introductiv, bibliografie, registrul corespondenței de specialitate, indice de Ion Taloș, București, Editura Minerva, 1972, vol. II, p. 421)

Jocul *De-a porumbeii* reface modelul într-un spirit mai apropiat jocului propriu-zis. *La joc participă copii de la vârsta de 7 ani până la zece ani, băieți și fete. Unul dintre copii e porumbar, altul uliu, iar restul jucătorilor sunt porumbei. Porumbarul trimite câte un 'porumbel' la plimbare. Uliul îl fugărește. Atunci se dă drumul unui 'porumbel fugaci' care încearcă să atragă asupra sa uliul, dându-i posibilitatea copilului urmărit de uliu să se întoarcă la 'coteț'. Când porumbelul este, totuși, prins, uliul se preface că-l 'ciocănește' la cap și îl duce la un loc unde rămâne până la sfârșitul jocului. Apoi se ia după un alt porumbel și tot așa până îi prinde pe toți* (Petre Ispirescu, *Jocuri și jucării de copii* [1889], în *Opere*, Editura Minerva, București, 1971, vol. II, p. 426

La prima vedere, și luând în considerațiile versiunile curente sau cel puțin mai noi ale jocului, cunoscut în mediul urban ca *Hoții și vardiștii*, substanța lui ludică, accentul pus pe competiție, pe proba de alergare, rezistență, solidaritate și cooperare nu pot fi puse la îndoială. Nu resping, însă, posibilitatea ca încă de la origini jocul să se fi încărcat și cu anumite semnificații mitico-magice, atâta timp cât spațiul protejat este figurat întotdeauna printr-o horă, un cerc, pe care copiii (păstorul și oile, cloșca și puii, porumbarul și porumbeii) îl închid, ținându-se de mâini, încearcă să-l facă impenetrabil pentru urmăritorul din afara lui (lup, uliu) și îl deschid pentru cel urmărit, care își găsește refugiul în acest spațiu de siguranță.

Nu știu cât de clară ar fi, pentru un necunoscător al acestei părți a culturii tradiționale românești, semnificația titlului unui poem al lui Tudor Arghezi, din volumul *Flori de mucigai* (1931) - *Pui de găi....* Construit în maniera relatatoare pe care o prezintă majoritatea pieselor incluse în acest ciclu, cronici rimate ale unor fapte diverse, încărcate de semnificații umane extrem de profunde, poemul narează o întâmplare: într-o noapte întunecoasă (*În ceața groasă, întuneric beznă/nu se vedea până la gleznă*), un țăran împreună cu fiica lui se întorc de la târg (*Dar treaba era gata./Omul și fata/Vânduseră toate găinile*). Ei sunt atacați de un grup de hoți (*Cinci oameni de cositor...*) care îlucid pe bărbat (*cu un cuțit/Măruntaiele și buzunarele omului le-au scotocit*). Fata reușește să scape, furișându-se în noapte (*Și, nevăzută, fata s-a strecurat în pâcla stătoare/Și a orbecăit, târâș ca o lipitoare/Pe dihania*

noptii, vreme lungă...). Ea ajunge la o casă, unde este primită de o bătrână, căreia îi povestește cele întâmplate. Baba o culcă pe străină în același pat cu propria sa fiică (*Avea și mătușa o fată/ despieptănată*). Peste noapte, tâlharii (*Cinci oameni de plumb*) se întorc la casa bătrânei căreia îi spun că omul pe care îl uciseseră *n-avea la el nici un ban*. Bătrâna îi liniștește, informându-i că banii erau la fată și fata doarme în pat împreună cu propria sa fiică. Străina aude conversația și hotărârea de omor, înțelegând, cum spune poetul, *Că baba era gazda și ceilalți erau hoții*. Străina schimbă locul cu fiica babei, tâlharii o ucid în întineric pe aceasta, iar fata ajunsă din întâmplare la gazda hoților fuge: *Atunci, pe-ntineric berechet,/ Brațele, mâinile, degetele, hoții, baba/Înăbușiră fata lor, o târără în beci, degeaba,/ Pe când fata noastră fugi, pe ceață,/Până se făcu dimineață*. Cei vinovați de crimă sunt judecați și condamnați: *Baba miorlăie acum după fată-n închisoare,/Și hoatele de la femei o scuipă și o târnuie./Tâlharii taie-n ocnă la sare,/Și capul lor cârciumarul Cârnu e*.

Ce legătură este, ne putem întreba, între povestirea în versuri de o extraordinară forță sugestivă a unui fapt divers cu tâlhari la drumul mare, două asasinate, pruncucidere și titlul ales de poet - *Pui de găi....* Trebuie să ne întoarcem la jocurile de copii din categoria celor amintite mai înainte, unele cunoscute chiar sub numele de "Puia Gaia", "De-a puia gaia", "Baba-Gaia", "de-a Moașa-Gaia", "Mama-Gaia" sau simplu "Gaia" (Ivan Evseev, *op. cit.* p. 170)

Sensul formelor elementare ale acestor jocuri era acela de apărare, de către mama-cloșcă, a puilor amenințați de păsările răpitoare - eretele, uliul, gaia. Sintetic, jocul prezintă confruntarea dintre Cloșcă (mama puilor) și Baba-Gaia; puii stau înșirați în spatele mamei care poartă un dialog, conținând amenințări și cereri între cei doi protagoniști. Intenția gaiei este de a desprinde pe ultimul copil din șirul format în spatele mamei-cloșcă. *Dacă reușește să prindă un puișor, Baba gaia îl desprinde de șir, îl duce la o parte și-l ciocănește cu cioc[an]ul. Jocul continuă până [nu] sunt prinși toți puii* (Idem)

În poetizarea, de către Arghezi, a acestui fapt divers dramatic (tâlhărie, crime, pruncucidere) relația cu jocul de copii, către care ne trimite titlul, se realizează prin mijlocirea maicii bătrâne, gazda hoților, care joacă practic un dublu rol: o dată pe acela de mamă ocrotitoare (cloșcă), față de propria sa fiică, pe care o protejează, culcând-o în pat la perete, locul cel mai ferit, în ordinea realului, dar locul cel mai expus, în logica jocului, a cărui finalitate era răpirea, de către gaie, a ultimului copil din șirul alcătuit în spatele mamei cloșcă, a doua oară pe acela de gaie, de prădător, de pasăre a morții, în raport cu fata străină, pe care o așează, în ordinea realului, într-o poziție vulnerabilă, la îndemâna asasinilor, dar într-o poziție ferită, după scenariul jocului, căci copiii aflați în apropierea mamei-cloșcă erau printre ultimii la care ajungea pasărea răpitoare (gaia, uliul, eretele): *Și câteștrele femeile s-au suit în pat/Și s-au culcat:/Întâi, cele două fete/Fata babii la perete./Și baba desfăcu un cojoc/Și cuprinse fata noastră la mijloc*. Auzind hotărârea de omor (*Ai să te duci și tu, fetică, după tat'tu*), fata străină schimbă locul cu fiica babei (*Dar, vorba lui Terchea-Berchea/Fata trăsese cu urechea./Se strecură pe lângă fata mătușii/Ce dormea ca dușii/De pe lume, și-i luă*

locul încet) aceasta devenind, în întunericul nopții, victima. Dacă făptașii bărbați ai celor două crime sunt aproape depersonalizați, ei apărând ca niște executați robotizați, mineralizați (*cinci oameni de cositor, cinci oameni de plumb*), femeia este stigmatizată, purtând toate atributele răului. Ea este, în primul rând, *baba*, femeia bătrână, acumulând toate semnificațiile malefice pe care aceasta le poartă în mentalul popular, iar pornirea sa criminală o îndepărtează de condiția umană, animalizând-o: *Și baba se linse pe buze, / Cu pofta de sânge a unei mâțe lehuze*, și, mai departe, când își plânge fiica ucisă, *baba miorlăie*, rămânând, astfel, în același plan al animalității.

Titlul poemului - *Pui de găi* - face, neîndoielnic, trimitere la jocurile de copii descrise mai înainte, dar cu schimbarea radicală a semnelor, atâta timp cât, spre deosebire de mama (cloșca) din jocurile de copii, al cărei rol era să-și protejeze puii, mama (baba, gazda hoților) instigă și participă ea însăși la uciderea unui 'pui', o ființă tânără, care se întâmplă să fie, printr-un joc al șansei, chiar propria fiică. Arghezi a modificat, cum se vede, numele jocului din "de-a puia-gaia" în "Pui de găi", ceea ce ar putea conduce și către o altă interpretare, nu mult îndepărtată de cea precedentă, accentul fiind pus pe "gaie", pl. "găi", "pasăre răpitoare de zi... puternică, crudă, rapace, invincibilă ..." al cărei nume vine din sunetele scoase în zilele caniculare, când cheamă ploaia ("ga! ga!"), devenită, în mitologia populară, o zeitățe a morții. Expresiile populare "A da de Gaia" sau imprecăția "Lua-te-ar Gaia!", precum și prezența unei reprezentări mitice ("Cocoș Gaia" sau "Cocoș Gaiul") în cântecelele ceremoniale de înmormântare confirmă această semnificație de pasăre a morții sau chiar de reprezentare a morții, atribuită ei de Ion Ghinoiu. Ca atare, formula din titlu, "pui de găi" s-ar referi la cei cinci tâlhari și la baba ucigașă ca progenituri ale morții, aducători de moarte.

Scrierile beletristice care incorporează elemente ale culturii populare solicită exegetului de astăzi solide cunoștințe de etnografie și folclor, de istorie literară și de istorie a mentalităților, antropologia textului literar fiind una dintre căile cele mai fertile întru înțelegerea și interpretarea literaturii astăzi.



Test de autoevaluare 12.2

1. Elaborați un eseu de 500-600 cuvinte pe tema "Folclor și literatură", pe baza operei unui scriitor contemporan aflat în programele școlare în vigoare.

Principalele repere de structurare a eseului se află la răspunsurile de la finalul Unității de învățare 12.

Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare propuse

12.1 1. fondul genetic; 2. sinteză; 3. dor și înstrăinare; 4. cunoașterea; 5. conservarea.

Dacă nu ați răspuns corect, recitiți secvența 12.2

12.2 Eseul trebuie să conțină obligatoriu:

a) selectarea unui autor a cărui operă are surse, motive sau univers folcloric și argumentarea alegerii autorului respectiv prin câteva titluri relevante din opera lui (ei);

b) prezentarea relației dintre o operă a autorului respectiv, selectată de dv., și folclor;

c) comentarea modului în care autorul ales de dv. se raportează, în opera lui, la folclor.

Un model de abordare a temei găsiți în Silviu Angelescu, *Mitul și literatura* (bibliografia recomandată).

12.5 Lecturi complementare pentru Unitatea de învățare 12.- Folclorul și viziunea românească a lumii. Bazele folclorice ale literaturii române culte

Nicolae Constantinescu, *Lectura textului folcloric*, București, Editura Minerva, 1986, p. 123-225

Silviu Angelescu, *Mitul și literatura*, București, Editura Univers, 1999

Pt. 12.1 Constantinescu, *op. cit.*, p. 137-140; Silviu Angelescu, *op. cit.*, p.5-10;

12.2 Constantinescu, *Idem*, p. 140-177; Angelescu, *Idem*, p. 34-53;

12.3 G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [1941], Ediția a II-a, îngr. De Al. Piru, București, 1982, p. 37-39

Bibliografia selectivă a modulului

Vasile ALECSANDRI [1866] 1965 I-II, Poezii populare ale românilor adunate și întocmite de Ediție îngrijită, studiu introductiv, note, variante de Gheorghe Vrabie, București, Editura pentru Literatură

Al. I. AMZULESCU 1981, Cântecul epic eroic. Tipologie și corpus de texte poetice, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România

Al. I. AMZULESCU 1983, Balada familială. Tipologie și corpus de texte poetice, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România

Silviu ANGELESCU 1983, Poetica legendei, în Legende populare românești. Ediție îngrijită de Octav Păun și Silviu Angelescu. Studiu introductiv de Octav Păun. Postfață de Silviu Angelescu, București, Editura Albatros, Colecția „Lyceum”

Silviu ANGELESCU 1999, Mitul și literatura, București, Editura Univers

Antologie ... 1980, Antologie de lirică populară românească. Ediție îngrijită și studiu introductiv de Ligia Bîrgu-Georgescu, București, Editura Minerva

Ovidiu BÂRLEA 1966, Antologie de proză populară epică I-III, București, Editura pentru Literatură

Pierre BONTE - Michel IZARD 1999, Dicționar de etnologie și antropologie. Volum coordonat de ... Traducere de Smaranda Vultur și Radu Răutu (coordonatori), Iași, Editura Polirom

C. BRĂILOIU 1981, Ale mortului. Din Gorj (1936), Despre bocetul de la Drăguș (jud. Făgăraș) în Opere V Oeuvres, Studiu introductiv, traducere și îngrijire de Emilia Comișel, Ed. Muzicală, București: 107-194.

Monica BRĂTULESCU 1981, Colinda românească. The Romanian Colinda (Winter-Solstice Songs), Ed. Minerva, București.

G. CĂLINESCU 1964, "Arta literară în folclor", în Istoria literaturii române, vol. I, București, Editura Academiei

G. CĂLINESCU 1965, Estetica basmului, București, Editura pentru Literatură

Nicolae CONSTANTINESCU 1973, Rima în poezia populară românească, București, Editura Minerva

Nicolae CONSTANTINESCU 1986, Lectura textului folcloric București, Editura Minerva

Nicolae CONSTANTINESCU 2000, Etnologia și folclorul relațiilor de rudenie, București, Editura Univers

Ovid DENSUSIANU [1909] 1966, Folclorul – cum trebuie înțeles. Lecție de deschidere la Facultatea de Litere, 9 noiembrie 1909. Apărută în revista „Vieața Nouă”, 1910. Retipărită în vol. Flori alese din cântecele poporului Ediție îngrijită și prefață de Marin Bucur, București, Editura pentru Literatură, p. 33-56

Mircea ELIADE 1980, De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale. Traducere de Maria și Cezar Ivănescu, București Editura științifică și enciclopedică

Flori alese...1967 I-II, Flori alese din poezia populară. I Poezia lirică; II. Poezia obiceiurilor tradiționale. Ediție îngrijită de Ioan Șerb. Prefață de Mihai Pop, București, Editura pentru Literatură

Ion GHINOIU 1997, Obiceiuri populare de peste an. Dicționar, Ed. Fundației Culturale Române, București.

Cl. LÉVI-STRAUSS 1978 (1957, 1973, Anthropologie structurale), Antropologia structurală, prefață de Ion Aluaș, traducere din lb. franceză de I. Pecher, Ed. Politică, București.

Simeon Florea MARIAN 1995 Nașterea la români (1892), Nunta la români (1890), Însmormântarea la români (1892), ediție critică de Teofil Teaha, Ioan Șerb, Ioan Ilișiu, text stabilit de Teofil Teaha, Ed. „Grai și Suflet – Cultura Națională”, București.

Mihai POP, 1999, Obiceiuri tradiționale românești, ediție revăzută, postfață de Rodica Zane, Ed. Univers, colecția Excellens, București.

Mihai POP 1998 I-II, Folclor românesc. I Teorie și metodă II. Texte și interpretări. Ediție îngrijită de Nicolae Constantinescu și Alexandru Dobre, București, Editura «Grai și Suflet – Cultura Națională»

Mihai POP – Pavel RUXĂNDIOIU 1976, Folclor literar românesc, București, Editura Didactică și Pedagogică (republicat în 1978, 1990, 1991)

G. Dem TEODORESCU [1885] 1982, Poezii populare române. Ediție critică, note, glosar, bibliografie și indice de George Antofi. Prefață de Ovidiu Papadima, București, Editura Minerva

Arnold VAN GENNEP [1909] 1996, Les Rites de Passage/Riturile de trecere. Traducere de Lucia Berdan și Nora Vasilescu. Studiu introductiv de Nicolae Constantinescu. Iași, Editura Polirom (Colecția «Plural»)

Referințe bibliografice în conținutul modulului de folclor

Vasile ALECSANDRI [1866] 1965 I-II, Poezii populare ale românilor adunate și întocmite de Ediție îngrijită, studiu introductiv, note, variante de Gheorghe Vrabie, București, Editura pentru Literatură

Al. I. AMZULESCU 1964 I-III, Balade populare românești. Introducere, indice tematic și bibliografic, antologie de ..., București, Editura pentru Literatură

Al. I. AMZULESCU 1974, Cântece bătrânești, București, Editura Minerva

Al. I. AMZULESCU 1981, Cântecul epic eroic. Tipologie și corpus de texte poetice, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România

Al. I. AMZULESCU 1983, Balada familială. Tipologie și corpus de texte poetice, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România

Silviu ANGELESCU 1983, Poetica legendei, în Legende populare românești. Ediție îngrijită de Octav Păun și Silviu Angelescu. Studiu introductiv de Octav Păun. Postfață de Silviu Angelescu, București, Editura Albatros, Colecția „Lyceum”

- Silviu ANGELESCU 1999, Mitul și literatura, București, Editura Univers
- Antologie ... 1980, Antologie de lirică populară românească. Ediție îngrijită și studiu introductiv de Ligia Bîrgu-Georgescu, București, Editura Minerva
- Richard BAUMAN 1986, Story, Performance, and Event. Contextual Studies in Oral Narrative, Cambridge University Press
- Ovidiu BÂRLEA 1966, Antologie de proză populară epică I-III, București, Editura pentru Literatură
- Ovidiu BÂRLEA 1967, Poveștile lui Creangă, București, Editura pentru Literatură
- Ovidiu BÂRLEA 1976, Mică enciclopedie a poveștilor românești, București, Editura Științifică și Enciclopedică
- Ovidiu BÂRLEA 1981, Folclorul românesc I, București, Editura Minerva
- Ovidiu BÂRLEA 1983, Eseu despre dansul popular românesc, București, Editura Cartea Românească
- Ovidiu BÂRLEA 1983, Folclorul românesc II, București, Editura Minerva
- Margaret H. BEISSINGER 1991, The Art of the Lăutar. The Epic Tradition of Romania, New York & London, Garland Publishing
- Dan BEN-AMOS 1971, Toward a Definition of Folklore in Context, „Journal of American Folklore”, vol. 84, p. 10-21, retipărit în Toward New Perspectives in Folklore. Eds. Americo Parédes and Richard Bauman. Austin, University of Texas Press, 1972
- Dan BEN-AMOS 1993, „Context” in Context, „Western Folklore”, volume 52, numbers 2, 3, 4 – April, July, October 1993. Published by the California Folklore Society
- Ruth BENEDICT 1953, Patterns of Culture, „Mentor Book”, New York
- Lucian BLAGA 1987, Cunoaștere și creație, Editura Cartea Românească, București
- Pierre BONTE - Michel IZARD 1999, Dicționar de etnologie și antropologie. Volum coordonat de ... Traducere de Smaranda Vultur și Radu Răutu (coordonatori), Iași, Editura Polirom
- C. BRĂILOIU 1944, Poeziile soldatului Tomuț. Din războiul 1914-1918, București
- C. BRĂILOIU I 1967, Versul popular românesc cântat/Le vers populaire roumain chanté, în Opere I. Traducere și prefață de Emilia Comișel, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. R:15-118
- C. BRĂILOIU 1979 IV, Vie musicale d'un village. Recherches sur le repertoire de Drăguș (Roumanie) 1929 - 1932, în Opere/Oeuvres. IV. Prefață, traducere și îngrijire de Emilia Comișel, București, Editura Muzicală, p. 93-258
- C. BRĂILOIU 1981, Ale mortului. Din Gorj (1936), Despre bocetul de la Drăguș (jud. Făgăraș) în Opere V Oeuvres, Studiu introductiv, traducere și îngrijire de Emilia Comișel, Ed. Muzicală, București: 107-194.
- Monica BRĂTULESCU 1981, Colinda românească. The Romanian Colinda (Winter-Solstice Songs), Ed. Minerva, București.
- G. BREAZUL (1938) 1993, Colinde, culegere întocmită de , cu desene de Demian, postfață de Titus Moisescu, Ed. Fundației Culturale Române, București.
- Octavian BUHOCIU 1979, Folclorul, «ziorile» și poezia păstorească, București, Editura Minerva
- Camelia BURGHELE, În numele magiei terapeutice, Ed. Limes, Zalău, 2000
- Capodopere ... 2003, Capodopere ale literaturii populare românești. Antologie de Al. I. Amzulescu, Craiova, Scrisul Românesc
- Dimitrie CARACOSTEA 1969 I-II, Poezia tradițională română – balada poporană și doina – , Ediție critică de D. Șandru. Prefață de Ovidiu Bârlea, București, Editura pentru Literatură
- Petru CARAMAN 1987 I, 1988 II, 1995 III, Studii de folclor. Ediție îngrijită de Viorica Săvulescu. Studiu introductiv de Iordan Datcu, București, Editura Minerva
- Petru CARAMAN 1989, Studiarea culturii populare, „REF”, 4
- Cornelia CĂLIN 1993, Academia Română. Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”, Jurnalul oral. Index tipologic și motivic, antologie de texte, București, Erasmus

- G. CĂLINESCU 1964, "Arta literară în folclor", în Istoria literaturii române, vol. I, București, Editura Academiei
- G. CĂLINESCU 1965, Estetica basmului, București, Editura pentru Literatură
- Gh. F. CIAUȘANU (1914) 2001, Superstițiile poporului român în asemănare cu ale altor popoare vechi și noi, ediție critică, prefață și indice tematic de I. Oprișan, Ed. Saeculum I.O., București.
- Nicolae CONSTANTINESCU 1973, Rima în poezia populară românească, București, Editura Minerva
- Nicolae CONSTANTINESCU 1983, „Prefață” la Ion Creangă, Povestea lui Harap-Alb. Tabel cronologic, prefață, note și bibliografie de ..., București, Editura Albatros, Colecția „Lyceum – Texte comentate”
- Nicolae CONSTANTINESCU 1984, Repere în cercetarea actuală a folclorului, „Analele Universității București. Limba și Literatura Română”, anul XXXIII, p. 9-16
- Nicolae CONSTANTINESCU 1986, Lectura textului folclorului, București, Editura Minerva
- Nicolae CONSTANTINESCU 1988, Cultura populară tradițională și identitatea națională, „Analele Universității București”, anul XXXVII, p. 9-14
- Nicolae CONSTANTINESCU 1997, Cititor în basme. Prefață la Petre ISPIRESCU, Legende sau basmele românilor. Ediție îngrijită de Aristița Avramescu, București, Editura Fundației Culturale Române
- Nicolae CONSTANTINESCU 1999, Romanian Folk-Culture. An Introduction, Bucharest, The Romanian Cultural Foundation Publishing House
- Nicolae CONSTANTINESCU 2000, Etnologia și folclorul relațiilor de rudenie, București, Editura Univers
- Nicolae CONSTANTINESCU – Alexandru DOBRE 2001, Etnografie și folclor românesc. Note de curs – partea I, București, Editura Fundației „România de Măine”
- Vasile Tudor CREȚU 1980 Ethosul folcloric – sistem deschis, Ed. Facla, Timișoara.
- Cu cât cânt ... 1963, Cu cât cânt, atâta sânt. Antologie a liricii populare. Ediție îngrijită și studiu introductiv de Ovidiu Papadima, București, Editura pentru Literatură
- Ion CUCEU 1999, Fenomenul povestitului. Încercare de sociologie și antropologie asupra narațiunilor populare, Cluj, Editura Fundației pentru Studii Europene
- Iordan DATCU 1989, O capodoperă a baladei populare românești - “Toma Alimoș”, Ediție critică și studiu introductiv de Iordan Datcu și Viorica Săvulescu, București, Editura Minerva
- Iordan DATCU 1998 I-II, 2001 III, Dicționarul etnologilor români, 3 vol., București, Editura Saeculum I. O.
- Linda DÈGH 1972, Folk Narrative, în Folklore and Folklife. An Introduction. Edited by Richard M. Dorson, Chicago and London, The University of Chicago Press:53-83
- Ovid DENSUSIANU [1909] 1966, Folclorul – cum trebuie înțeles. Lecție de deschidere la Facultatea de Litere, 9 noiembrie 1909. Apărută în revista „Vieața Nouă”, 1910. Retipărită în vol. Flori alese din cântecele poporului Ediție îngrijită și prefață de Marin Bucur, București, Editura pentru Literatură, p. 33-56
- Ovid DENSUSIANU [1922, 1923] 1966, Vieața păstorească în poezia noastră populară, Vol. I – II. Retipărit în vol. Flori alese din cântecele poporului Ediție îngrijită și prefață de Marin Bucur, București, Editura pentru Literatură, p.235-425
- George DE VOS 1975, Ethnic Pluralism. Conflict and Accommodation, în George De Vos & Lola Romanucci-Ross, Ethnic Identity: Cultural Continuity and Change, Palo Alto
- Discursuri ... 1980 - Discursuri de recepție la Academia Română. Ediție îngrijită de Octav Păun și Antoaneta Tănăsescu, București, Editura Albatros
- Alan DUNDES 1989, Defining Identity through Folklore, în vol. Folklore Matters, Knoxville, The University of Tennessee Press

- Mircea ELIADE 1980, De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale. Traducere de Maria și Cezar Ivănescu, București Editura științifică și enciclopedică
- Mircea ELIADE 1992 (1964 *Traité d'histoire des religions*) *Tratat de istorie a religiilor*, cu o prefață de Georges Dumézil și un Cuvânt înainte al autorului, traducere de Mariana Noica, Ed. Humanitas, București.
- Elogiu ... 1969, *Elogiu folclorului românesc*. Antologie și prefață de Octav Păun. Text îngrijit de Maria Mărdărescu și Octav Păun, București, Editura pentru Literatură
- Ivan EVSEEV 1998, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie*, Ed. Amarcord, Timișoara.
- Flori alese... 1967 I-II, *Flori alese din poezia populară*. I Poezia lirică; II. Poezia obiceiurilor tradiționale. Ediție îngrijită de Ioan Șerb. Prefață de Mihai Pop, București, Editura pentru Literatură
- Adrian FOCHI 1964, *Miorița*. Tipologie, circulație, geneză, texte, București, Editura Academiei
- Adrian FOCHI 1980, "Prefața" la *Miorița* (Texte poetice alese). Antologie, prefață și bibliografie de ..., București, Editura Minerva
- Adrian FOCHI 1985, *Cântecul epic tradițional al românilor*, București, Editura Științifică și Enciclopedică
- Mozes GASTER [1883] 1983, *Literatura populară română*, Ediție îngrijită și prefață de Mircea Anghelescu, București, Editura Minerva
- Ion GHINOIU 1997, *Obiceiuri populare de peste an*. Dicționar, Ed. Fundației Culturale Române, București.
- Ion GHINOIU 2002, *Sărbători și obiceiuri românești*, Ed. Elion, București.
- Marija GIMBUTAS 1989, *Civilizație și cultură*. Vestigii preistorice în sud-estul european, traducere din limba engleză de Sorin Paliga, prefață și note de Radu Florescu, Ed. Meridiane, București.
- Artur GOROVEI (1930) 1985, (Descântecurile românilor) *Literatură populară II*, ediție îngrijită, introducere, note, comentarii, bibliografie și glosar de Iordan Datcu, Ed. Minerva, București.
- Artur GOROVEI (1898) 1959, *Cimiliturile românilor*, ediție îngrijită de Marin Bucur, Ed. Tineretului, București.
- B. P. HASDEU [1873] 1979, *Frunza-verde*. O pagină pentru istoria literaturii române. „Columna lui Traian” IV, p. 240-243, în *Studii de folclor*. Ediție îngrijită și note de Nicolae Bot. Prefață de Ovidiu Bârlea, Cluj-Napoca, Editura Dacia: 37-54
- B. P. HASDEU [1879] 1979, *Ochire asupra cărților poporane*, în *Cuvente den betrani*, tomul II. Cărțile poporane ale românilor în secolul XVI în legătură cu literatura poporană cea nescrisă. Studiu de filologie comparată, în *Studii de folclor*: 64-102
- B. P. HASDEU [1882] 1979, *Doina*. Originea poeziei populare la români, „Columna lui Traian” IX, p. 397-406, în *Studii de folclor*: 103-115
- B. P. HASDEU [1886] 1970 I-II, *Etymologicum Magnum Romaniae*. Dicționarul limbii istorice și poporane a românilor. (Pagini alese). Ediție îngrijită de Andrei Rusu. Studiu introductiv de Paul Cornea, București, Editura Minerva („B.P.T.”) (pentru toate vezi și B. P. Hasdeu, *Folcloristica I-II*. Ediție critică, note, variante, comentarii de I. Oprișan, București, Editura Saeculum I. O.)
- Otilia HEDEȘAN 2000, *Pentru o mitologie difuză*, Ed. Marineasa, Timișoara.
- Otilia HEDEȘAN 2005, *Lecții despre calendar*. Curs de folclor, Ed. Universității de Vest, Timișoara.
- Lauri HONKO 1987, *Possibilities of International Cooperation and Regulation in Safeguarding of Folklore*, „N.I.F. Newsletter”, vol. 15, no. 1
- Melville J. HERSKOVITS 1955, *Cultural Anthropology (An Abridged Revision of Man and His Work)*, A. Knopf, New York

- I.C. HINȚESCU (1877)1980, Proverbele românilor, ediție îngrijită de Constantin Negreanu și Ion Bratu, cuvânt înainte de I.C. Chițimia, Ed. Facla, Timișoara.
- Ion I. IONICĂ [1943] 1996, Dealu Mohului. Ceremonia agrară a cununii în Țara Oltului. Ediție îngrijită, studiu introductiv, bibliografia scrierilor autorului și indici de Constantin Mohanu, Editura Minerva, București
- Sabina ISPAS 1997, Legenda populară românească tradițională între «canonic» și «apocrif», Academia Română, „Memoriile Comisiei de Folclor”, tomul VIII (1994-1996), București, Editura Academiei Române, p. 7-86
- Sabina ISPAS 2003, Cultură orală și informație transculturală, Ed. Academiei Române, București.
- R. O. JAKOBSON - P. BOGATĂREV [1929] 1983, Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens. Donum Natalicium Schrijnen, Nijmegen-Utrecht. Folclorul ca formă specifică a creației, în vol. Ce este literatura? Școala formală rusă. Antologie și prefață de Mihai Pop, București, Editura Univers
- U. JARNIK – A. BĂRSEANU, Doine și strigături din Ardeal. Ediție îngrijită de C. Ciuchindel. Prefață de Ovidiu Papadima, București, Editura Tineretului
- Daya KRISHNA [1956] 1986, Cultura în vol. Interdisciplinaritate și științele umane, Editura Politică, București
- Alfred KROEBER și Clyde KLUCKHOHN 1952, Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts
- L. KROEBER 1963, Anthropology: Culture Patterns and Processes,
- N.A. KUN 1960, Legende și miturile Greciei antice, Ed. Științifică, București.
- I.M. LOTMAN 1974, Studii de tipologie a culturii, Editura Univers, București
- Cl. LÉVI-STRAUSS 1978 (1957, 1973, Anthropologie structurale), Antropologia structurală, prefață de Ion Aluș, traducere din lb. franceză de I. Pecher, Ed. Politică, București.
- Cl. LÉVI-STRAUSS [1964] 1995, 1998, Mythologiques I. Le cru et le cuit [Mitologie I. Crud și gătit. Traducere și prefață de Ioan Pânzaru, Editura Babel]; II. Du miel au cendre [Trad. rom. Miere și scrum, Idem]
- Simeon Florea MARIAN 1995 Nașterea la români (1892), Nunta la români (1890), Însmormântarea la români (1892), ediție critică de Teofil Teaha, Ioan Șerb, Ioan Ilișiu, text stabilit de Teofil Teaha, Ed. „Grai și Suflet – Cultura Națională”, București.
- Marianne MESNIL 1997, Între raționalism și romantism: nașterea unei discipline, în vol. Etnologul între șarpe și balaur. Cuvânt înainte de Paul H. Stahl. Traducere în limba română de Ioana Bot și Ana Mihăilescu, București, Editura Paideia
- Meșterul ... 2005, Meșterul Manole. Antologie, comentarii și bibliografie de Nicolae Constantinescu și Gheorghe Deaconu. Studiu introductiv de Nicolae Constantinescu, Râmnicu Vâlcea, Editura „Fântâna lui Manole”
- Abraham MOLES 1974, Sociodinamica culturii, Editura Politică, București
- Peter NIEDERMÜLLER 1992, The Search for Identity: Central Europe Between Tradition and Modernity, în vol. Tradition and Modernisation. Edited by Reimund Kvideland, “NIF Publications” No. 25, Turku
- Viorica Nișcov, „A fost de unde n-a fost..”. Basmul popular românesc. Excurs critic și texte comentate, București, Editura Humanitas, 1996
- Constantin NOICA, Cuvânt împreună despre rostirea românească, București, Editura Eminescu
- Noul dicționar 1996, Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului 1996. Sub red. Oswald Ducrot – Jean-Marie Schaeffer. Traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vișan, Mariana Păunescu. București, Editura Babel
- Gheorghe OPREA 1998, Studii de etnomuzicologie, Râmnicu Vâlcea, Editura Almarom
- Tudor PAMFILE (1916, 1924) 2000, Mitologie românească, ediție îngrijită și prefațată de Iordan Datcu, Ed. „Grai și Suflet – Cultura Națională”, București.

- Nicolae PANEA 2003, Gramatica funerarului, Ed. Scrisul Românesc, Craiova
- Nicolae PANEA 2000, Antropologie culturală și socială, Craiova, Editura Omniscop
- Ovidiu PAPADIMA 1968, Literatura populară română. Din istoria și poetica ei, București, Editura pentru Literatură
- Ovidiu PAPADIMA [1942] 1995, O viziune românească a lumii. Studiu de folclor. Ediția a II-a, revizuită. Cu o postfață de I. Oprea, București, Editura Saeculum I. O:
- Tache PAPAHAĞI 1967, Poezia lirică populară, București, Editura pentru Literatură
- Gh. PAVELESCU 1998, Magia la români. Studii și cercetări despre magie, descântece și mană, Ed. Minerva, București.
- Dumitru POP, 1989, Obiceiuri agrare în tradiția populară românească, Ed. Dacia, Cluj-Napoca.
- Mihai POP, 1999, Obiceiuri tradiționale românești, ediție revăzută, postfață de Rodica Zane, Ed. Univers, colecția Excellens, București.
- Mihai POP 1998 I-II, Folclor românesc. I Teorie și metodă II. Texte și interpretări. Ediție îngrijită de Nicolae Constantinescu și Alexandru Dobre, București, Editura «Grai și Suflet – Cultura Națională»
- Mihai POP – Pavel RUXĂNDIOIU 1976, Folclor literar românesc, București, Editura Didactică și Pedagogică (republicat în 1978, 1990, 1991)
- V. I. PROPP [1928] 1970, Morfologia basmului. În românește de Radu Nicolau. Studiu introductiv și note de Radu Niculescu, București, Editura Univers
- V. I. PROPP [1946] 1973, Rădăcinile istorice ale basmului fantastic. Traducere de Radu Nicolau. Prefața de Nicolae Roșianu, București, Editura Univers
- Nicolae ROȘIANU 1973, Stereotipia basmului, București, Editura Univers
- Klaus ROTH 1996, European Ethnology and Intercultural Communication, "Ethnologia Europea" 26
- Pavel RUXĂNDIOIU 2001, Folclorul literar în contextul culturii populare românești, București, Editura „Grai și Suflet – Cultura Națională”
- Pavel RUXĂNDIOIU 2003, Proverb și context, Ed. Universității din București.
- Sărbători și obiceiuri. Corpus de documente etnografice. Răspunsuri la chestionarele Atlasului Etnografic Român, apărute sub egida Institutului de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu”, Academia Română, coordonator general: Ion Ghinoiu, Ed. Enciclopedică, București, vol. I – Oltenia, 2001; vol. II – Banat, Crișana, Maramureș, 2002; vol. III – Transilvania, 2003; vol. IV – Moldova, 2004.
- Adolf SCHULLERUS 1928, Verzeichnis der rumanischen Märchen und Märchenvarianten nach dem System der Märchentypen Antti Aarnes, "FFC" 78, Helsinki
- Sabina C. STROESCU 1969, La typologie bibliographique des facéties roumaines, , vol. I-II, Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie
- Lazăr ȘĂINEANU [1895] 1978, Basmele române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice. Ediție îngrijită de Ruxandra Niculescu, prefață de Ovidiu Bârlea, București, Editura Minerva
- Narcisa Alexandra ȘTIUCĂ 2001, În pragul lumii albe, vol. editat de Centrul Național de Conservare și Valorificare a Tradiției și Creației Populare, Colecția "Anotimpuri culturale", București
- Ion TALOȘ 1973, Meșterul Manole, București, Editura Minerva
- Ion TALOȘ 1997, Meșterul Manole. Contribuție la studiul unei teme de folclor european II. Corpusul variantelor românești, București, Editura „Grai și Suflet – Cultura Națională”
- Ion TALOȘ 2004, Cununia fraților și nunta Soarelui. Incestul zădărnicit în folclorul românesc și universal, București, Editura Enciclopedică
- G. Dem TEODORESCU [1885] 1982, Poezii populare române. Ediție critică, note, glosar, bibliografie și indice de George Antofi. Prefață de Ovidiu Papadima, București, Editura Minerva

- William J. THOMS 1846 [1965], *Folklore*, „The Atheneum”, London, în *The Study of Folklore*. Alan Dundes editor, University of California at Berkeley, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs: 4-6
- Grigore G. TOCILESCU – [Christea N. ȚAPU] [1900] 1981 I-III, *Materialuri folcloristice*. Ediție critică și studiu introductiv de Iordan Datcu, București, Editura Minerva
- Edward B. TYLOR 1871, *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*, Murray, London
- Francis Lee UTLEY 1961, *Folk Literature: An Operational Definition*, „*Journal of American Folklore*”, vol. 74, p. 193-206; retipărit în Dundes 1965, p. 7-24
- Arnold VAN GENNEP [1909] 1996, *Les Rites de Passage/Riturile de trecere*. Traducere de Lucia Berdan și Nora Vasilescu. Studiu introductiv de Nicolae Constantinescu. Iași, Editura Polirom (Colecția «Plural»)
- Arnold VAN GENNEP 1924, *Le Folklore*, Paris
- Gheorghe VRABIE 1970, *Folclorul. Obiect-principii-metodă-categorii*, București, Editura Academiei R. S. R.
- Gheorghe VRABIE 1984, *Poetica Mioriței. Studiu stilistic*, București, Editura Academiei
- Rodica ZANE, *Codul poetic al colindelor. Principii de codificare*, Ed. Universității din București, 2004: 74-135
- Iuliu A. ZANNE, *Proverbele românilor din România, Basarabia, Bucovina, Ungaria, Istria și Macedonia. Proverbe, zicători, povățuiri, cuvinte adevărate, asemănări, idiotisme și cimilituri. Cu un glosar româno-frances de ...*, Bucuresci, Imprimeria Statului, Editura Librăriei Socecu & Comp (vezi și ediția anastatică îngrijită de Mugur Vasiliu, București, Editura Scara, 2003-2004)
- Paul ZUMTHOR 1983, *Introduction à la poésie orale*, Editions du Seuil
- * * * Popol Vuh. *Cartea maya a zorilor vieții*, tradusă de Dennis Tedlock cu comentarii și glosar bazate pe cunoașterea limbii maya vechi și moderne, traducere din engleză de Lidia Ionescu, Ed. Humanitas, București, 2000.