

SIMȚUL SPAȚIULUI ÎN TEATRUL FOLCLORIC DIN MARAMUREȘ

PROF. DR. MIHAI DIMIU

Înainte de a purcede la tratarea tezei, să ne definim termenii, aceasta deoarece nu există terminologie unanim convenită, vom considera loc (sau spațiu) teatral locul de interferare al interpreților cu spectatorii în cadrul spectacolului teatral, deci spațiul care înglobează participanții la spectacol. Vom denumi loc (sau spațiu scenic) spațiul în care interpreții desfășoară spectacolul. În sfârșit vom socoti loc de joc un fragment al locului scenic, în general legat de un element material care sprijină (uneori chiar prin împotrivire) jocul actanților. O multitudine de locuri de joc plus interstițiile respectiv se însumează, deci, în locul scenic, iar locul scenic constituie una din cele două componente ale locului teatral.

Bineînțeles, epitetul de "scenic" nu presupune, în contextul nostru, existența unei scene, ci acea a caracterului de "scenicitate", deci de expresie și, mai ales, de expresivitate teatrală.

Una din problemele cardinale ale spațiului scenic este problema frontului de contact.

Spre deosebire de teatrul cult (excepție - Formele de avangardă) care se practică în locuri având anume și exclusiv această menire, deci înzestrate cu un statut aparte și o anume dotare tehnică - teatrul folcloric are tradiția practicării în perimetre care cotidian are cu totul altă utilitate, cât se poate de funcțională în viața micro sau macro colectivității (în viața familiei sau, respectiv, a comunității sătești sau urbane), dar care vremelnic, în decursul unui timp teatral, sunt investite cu o menire teatrală. Potrivit specificului spectacolului, aceste perimetre se pot constitui de-a lungul unei întregi ulițe principale a unei comune, pot îngloba doar o singură răspântie sau doar un maidan ori o simplă ogradă, în unele cazuri se pot rezuma la cei 4-5m² din mijlocul unei odăi țărănești.

Deci, spre deosebire de spațiul teatral cult, specializat, monocord, spațiul teatral folcloric capătă o valoare duală: ce este (uliță, răscruce, bătătura gospodăriei, încăpere) și ce semnifică (împărăția unei dreptăți absolute, locul de trecere al duhurilor strămoșilor, aria unor fapte zoologice sau fabuloase, palatul lui Irod sau al sultanului sau al lui Brâncoveanu, ieslea de la Betleem, temnița lui Edikule).

Precum am spus, comutarea spațiului uzual la cel teatral se execută prin mijlocirea timpului, deci cele trei dimensiuni se metamorfozează prin intervenția celei de a patra.

E fascinant felul în care spațiul se transfigurează prin intervenția timpului, a unei singure secunde, anume - cea în care spațiul se creează prin declanșarea semnelui teatral. Aceasta poate fi verbal - rostirea primei replici, cum se întâmplă îndeobște, sau nonverbal - simpla instalare a actanților în dispozitivul teatral, cu luarea unei poziții specifice. Semnul instituie spațiul, instaurează iluzia și-i dă autoritate.

Alteori spațiul teatral nu e generat instantaneu, printr-un unic semn inițial, ci se află continuu în stare născândă, se creează parcursiv, sincron faptului teatral, pe măsură ce un alai de tip mascaradă (Moștei, Corni, Tânja etc.) se derulează străbătând ulițele.

În cazurile de mai sus, spațiul redevine el însuși odată cu sfârșirea emiterii textului, sau cu ieșirea actanților din poziția sau din dispozitivul de joc, sau, în cazul alaiurilor cu succesivul (uneori escadate) lor translări, până în momentul "spargerii", al împrăștierii (la locuința sărbătoritului, la o apă curgătoare etc.).

Ca și la teatrul cult, problema esențială a teatrului folcloric e cea a oricărei arte: comunicarea umană. Cu atât mai mult cu cât prin emiterea ei vie de către o pluralitate și receptarea instantanee la fel de vie de către o altă pluralitate, teatrul se dovedește a fi în multe privințe mai social decât oricare altă artă. Dată fiind această misiune a teatrului, una dintre problemele cardinale ale spațiului scenic este problema frontului de contact, deci a găsirii modalității unei cât mai extinse și mai întinse, deci mai eficace, mai depline, comunicări. Ideal este un flux dublu, a unei interferări până la fuziune a vibrației interpreților cu cea a spectatorilor, pe cât posibil evoluarea lor într-o singură categorie totală - a participanților.

Putem considera trei tipuri de orânduire a spațiului scenic:

- I. - cu un front liniar (sau ușor curbat) de contact - faptul dramatic desfășurându-se în fața spectatorilor.
- II. - cu două fronturi de contact - faptul dramatic desfășurându-se de-a lungul a două șiruri de spectatori.
- III. - cu un front circular de contact (cerc) - faptul dramatic desfășurându-se în mijlocul spectatorilor.

E de observat că, spre deosebire de teatrul cult în care fiecare spectacol e elaborat într-o concepție aparținând unui singur tip, teatrul folcloric denotă o superioară disponibilitate metaforică, de multe ori un același spectacol putându-se dezvolta în două structuri spațiale (I sau III), ori incluzând chiar o "geometrie variabilă", cu alternanțe (II și III).

I. - Structura teatrală cu un singur front de contact e similară dispunerii actorilor și spectatorilor într-o tradițională sală de scenă "italiană", și o întâlnim în toate căminele culturale, folosită de teatrul folcloric în special cu prilejul concursurilor de amatori în faza de masă, atunci, astfel sunt transpuse spectacolele folclorice care genuin se desfășoară în spații scenice de tip II și III.

În structura I, față de spectatori actanții sunt dispuși precumpănitor în poziția "frontal" sau "3/4".

II. - Structura teatrală cu două fronturi de contact - întâlnită exclusiv în exterior, proprie "alaiurilor", sau "paradiilor" care se înșiruie îndeobște pe ulițe principale a satului, asistenți fiind rezidenții satelor, rânduri de gospodării.

Uneori alaiul se oprește, și atunci unii dintre componenți fac tot felul de năzbâtii, se hârjonesc sau acostează privitorii. La asemenea intermedii, publicul se strânge roată, constituindu-se ad-hoc într-o structură de tip III.

Față de spectatori, la structura II actanții evoluează de obicei în poziția "profil".

Tânjaua, Udătorii, Plugarii.

De Sângeorz sau în ultimii ani de 1 Mai, la Hoteni, Hârnicești, Sat-Șugătag, e sărbătorit cel care, în acea primăvară, a ieșit primul la arat. Se prind o duzină de plugari împodobiți la o singură teleguță, fiecare jug e purtat de o pereche de flăcăi și e însoțit de un Pogonici, în teleguță stă sărbătoritul. Urmează straja, apoi sfatul bătrânilor, familia

celui ales, mulțumesc. Structura, parcursiv-liniară, poate fii expusă unor meandre: sărbătoritul poate încerca să evadeze, dacă reușește să ajungă la râul Mara, efectuându-și singur baia rituală, atunci cei 36 de membrii ai alaiului dinainte-i, plus străjile, îi vor oferi un prânz îndestulat. O altă situație conflictuală, minoră, e oferită de flăcâii cu jugurile care se năpustesc asupra unora dintre privitoare. Astfel, contorsionat alaiul străbate estul, ajunge la țarină, pe care o ocolește de trei ori, și unde a salutat ceremonial, soarele. Apoi alaiul se îndreaptă spre râu, unde se execută o purificare sacră prin-o baie hieratică, colectivă și tăcută. La sfârșit membrii cortegiului sunt poftiți de către sărbătorit acasă, unde îi omenește.¹ Aceasta a fost Tânjaua.

O datină înrudită, mai puțin cunoscută, dar mai spectaculoasă, supraviețuiește la Șurdești, în același județ.² Se proclamă Udătorul în persoana celui mai harnic om din sat, întâiul arător, deschizătorul de țarină și inițiatorul ciclurilor agrare din acel an. E personajul cheie, subiectul și patronul festivităților. "Proclamare" e conținută într-un ceremonial de o potrivă sobru și glumeț, cu episoade neprevăzute (totul depinde de găsirea unei monede simbolice ascunse de cel vizat). Ceremonialul se perindă în casă, în structura III. E unicul caz de spectacol folcloric în care spațiul scenic e exploatat nu numai pe orizontală, dar și pe un plan vertical: promovarea "rangul de Udător se face prin înălțare pe brațe și repetate aruncări în sus, până atinge cu trupul meștergrinda tavanului afumat și scund". Asemănător sunt investiții și cei doi Crai, un fel de vremelnici arhonți și , totodată, de synchoragi, - sfetnicii lui de drept, mai marii dregători, "regizorii" festivalului (ei dau porunci, percep taxe, angajează muzicile). "Alte personaje esențiale ale alaiului care o va porni pe ulițe (deci integrându-se structurii III), sunt Judecătorul, Înmulțitorul, Scăzătorul, Jandarmii, Măierul - "gâdele sau hoherul", eventual Hornarul, Cărturarul ("Iorga cel cu barbă"). Obiceiul comportă multe momente conflictuale, neprevăzute, cu "processe", scuze și pledoarii, pedepse cu bătaia la tălpi. Alte momente de conflict pot interveni în baia rituală: o trântă între Udător și Crai în ape curgătoare. Apoi alaiul se dizolvă, sărbătoarea sfârșește la fel de colectiv, într-un festin rural, acasă la Udător, pe cheltuiala lui.

Variante paupere, în care persistă principiul sărbătoririi celui mai harnic om al primăverii, ca și principiul râului purificate - dar se insistă pe drepturile justițiare ale celui ales (care adesea osândește la "bricelare", adică la bătaia la tălpi pe cei culpabili față de comunitate): Craii de la Mocod (jud. Bistrița-Năsăud)³ și în jud. Sălaj, Craiul semănătorilor (la Chechiș, Tihău, Brăglez, Lupoia). De notat aici deplasarea Craiului pe un plug, iar judecata efectuată de pe tron, aceasta fiind, totodată, nucleul singurului loc de joc al structurii (vremelnice) III, structura II rămânând predominantă.

Acest obicei poate fi întâlnit nu numai în nordul Transilvaniei, ci și în sud, aici fiind numit Plugarul, de exemplu în Comăna de Jos (jud. Brașov).

În legătură cu cele cinci variante ale aceluiași obicei, care ar comporta multe comentarii pozitive pe plan artistic, etic și social, suntem siliți să ne răstrângem la limitele temei noastre. Vom remarca prezența precumpănitoare a structurii spațiale II, atât de-a lungul procesiunii laice, cât și al porțiunii de râu unde se desfășoară îmbăierea și, eventual, lupta ceremonială. E aptă multor comentarii situația dramatică a celui

sărbătorit, care, deși, promovat pentru o zi cap al comunității, e preocupat de paradoxala dorință de a evada; cel aflat în vârful piramidei locale, stăpânitorul ceremonialului, e stăpânit de ceremonial, e stăpân și servit totodată. În această situație dialectică, sfâșiat de antagonismul dintre decorativ și dramatic, el optează fie pentru integrarea în protocol, fie pentru evadarea care-i va lăsa doar mulțumirea datoriei împlinite față de muncă (prin inițiativa primei activități, munci agricole). Prin tentativa eliberatoare a alesului, prin urmărirea de către ceilalți actanți, pe traiectorii imprevizibile (sau chiar în inițiala căutare a lui sau a unui obiect dosit), ne aflăm, ca înțelegere a spațiului scenic creându-se printr-o acțiune cu itinerar nedeterminat, în apropierea formelor de teatru "open". Iar ca procedeu, același: împingerea extensivă a spațiului scenic perforându-se spațiul teatral destinat spectatorilor, spațiul oceanic omologându-se parcursiv prin acțiunea inopinată a actanților...

III. Structura teatrală cu front circular de contract . poate fi improvizată atât în spectacole de exterior - în piața satului, la o răspântie, pe un maidan, într-o ogradă - cât și în locuințe de dimensiuni variabile.

Este structura cea mai des întâlnită în teatrul folcloric, și, desigur, matricea lui arhaică la apariția oricărui stimul, publicul se va grupa, spontan , circular - așa că jocul pe o arie centrală, circumscris către un auditoriu dispune omogen, liber în jurul axei - e cel mai propriu și eficace artelor spectaculare.

Să notăm că , teatrul folcloric fiind un teatru ambulant, un teatru care se duce la spectatori sau duce la spectatori sau le iese la întâmplare, în itinerarul unei formații de la casă spre alta, deci înainte de a ajunge în dispozitivul de jos de tip III, actanții înfăptuiesc pe uliță un micro alai (menit să-i instaleze într-o zonă de interes a publicului virtual, spre a fi poftiți să dea cât mai multe spectacole, deci se înscriu într-o structură de tip II - pe care, din timp în timp, o părăsesc: se opresc în puncte cu afluență de oameni și înfățișează câte un moment din spectacol sau aluziv spectacolului)⁴. Cel mai adesea este vorba de improvizării, adesea licențioase, în orice caz burlești, comise de Moși, Draci, Mut, Bloj, ei între ei, sau abordând femeile sau copiii. Se constituie, mobile, vremelnice, alte structuri de tip III...

Structura aceasta implică o poziție a actanților receptabilă simultan din toate angulațiile oprice ale spectatorilor.

Jocul lui Adam, Cu pomul, Pomul raiului, Pomul oprit, Pomul de Crăciun, Cu humea, Adam și Eva, Cu raiul, Cu globul, Versul lui Adam.

Acest joc, un micro mister, de sorginte cărturească clericală, catolică, se practică de secole în medii neromânești, dar la români nu-știm decât din 1830.⁵

Secolul nostru l-a notat în județele Maramureș, Satu Mare, Bihor, Arad, Timiș, Caraș Severin, Hunedoara, Alba, printr-o temeinică lucrare a lui I. Mușlea (din păcate în limba germană).+ Jocul se execută, la 24 decembrie, în casele oamenilor, și, în multe localități, la 25 decembrie - în biserică. În biserică se desfășoară în structura I; prin locuințe în structura III. În acest al doilea, dar mai frecvent caz, privitorii stau jur împrejur, iar în centrul camerei se instalează, ax locului prioritar de joc, un brăduț festiv, cu talpă, fie pe o masă, fie pe dușumea. În majoritatea cazurilor consemnate de I. Mușlea, lângă pom stă Adam, în alte 40 stătea Dumnezeu, iar îngerul în stânga lui, cu Adam și Eva în dreapta, păstorii în față. Se spațiul scenic se dilată dincolo de pragul încăperii, iar

dincolo de prag (pe care, din punct de vedere teatral îl putem înțelege apropiat interpretării date de Mircea Eliade - "Le seuil et à la fois la borne", La frontiere qui distingue et oppose deux mondes, et le lieu paradoxal où ces mondes communiquent, où peut s'effectuer le passage)⁶ se află Dracul, el stă și așteaptă până îi vine rândul la replică. Atunci irupe în încăpere, adesea făcând tumbe în fața lui Dumnezeu. La un moment dat, Dumnezeu îl expediază dincolo de prag. În unele variante, primii pământeni, după ce au consumat fructul oprit și dulce, părăsesc odaia și se ascund, rușinați, după aceeași ușă. În varianta pe care am cules-o la Cavnic, în casa lui Dionisie Bovneruc (1973), 58 de ani, miner pensionar, erau doi Draci, care, spre final, exultau la păcatul lui Adam, și marcau evident spațiul scenic circular, alergând roată, invariabil doar în sensul invers "mărsului soarelui", deci deplasându-se invers acelor ceasornicului.

Irozii, Cu Irodu', Betleemul, Vicleimul, Vicleiul, Trei Crai de la Răsărit

Alt joc "de import" și de origine misterială, deci desfășurare inițial în structura I, în biserică, în fața credincioșilor, e jocul Irozilor, cu variantele Viflaiemului. În Maramureș sunt formele cele mai pitorești și cu cele mai multe rezonanțe arhaice, unele evident precrestine. La Strâmtura, în biserica părăsită, am asistat la un spectacol (1973) în beneficiul parohiei. El se desfășura pe o scenă înjghebată din scândură (deci în structura I), pe o masă, esențial loc de joc, un chivot și un miel de jucărie. Dracii, Moartea, Moșul, Jizii nu urcau pe scenă, ci, într-o ingenioasă viziune verticală, acționau, semnificativ, doar sub ea. Același spectacol (într-o altă versiune de actanți) l-am văzut, în structura III, la Oncești (în același județ Maramureș), la Șieu, la Strâmbu, la Băiuț, în anii cei mai diverși 1955 și 1973. Ca și la Jocul lui Adam, Dracii nu intră în încăpere decât atunci când le vine replica, asemeni Doamna Moarte. Tot în structura III am văzut Betleemul în curtea celebrului mascagiu și animator de teatru folcloric Neculai V. Popa, la Târpești (jud. Neamț). În Maramureș, Viflaimul se deplasează în alai, nucleul prin mijlocul uliței, iar personajele comice fac tot felul de incursiuni laterale (și lăturalnice sobrietății), cu tot soiul de performanțe (se suie de obicei pe stâlpii de telegraf sau de electrică) și de isprăvi, deci, în exterior, itinerând, formația alternează structura II cu intermediu în structura III.

Constantinu', Jocu' lui Constantin, Împărat și al turcilor verși, Cântare și verș la Constantinu'.

Ion Mușlea analizează cu temeinicie în "Cercetări etnografice și de folclor", "Cântare și verș la Constantinu'". Pe ambele maluri ale Prutului⁷ există spectacole moldovenești pornite de la același⁸ fapt istoric, dar de la texte foarte diferite de cel maramureșean. E staraniu că tocmai în Muntenia nu există un asemenea spectacol.

În nord, spectacolul subzistă până azi, cea mai veche mărturie scrisă fiind din 1880; există mărturii că ar fi înființat și în 1867. Acest spectacol e deosebit de semnificativ pentru simțul unității naționale la minierii dintr-un pământ românesc la o extremă depărtare de târâmurile unde se consumase tragedia brâncovenilor; vibrația muncitorilor din subteran se dovedise la unison cu cea a participanților la sângeroasele evenimente revolute cu mai mult de 15 decenii înainte. Spectacolul, pe care l-au cercetat la Cavnic în cinci variante, mi se pare valoros și pe plan estetic.

“Piesa se juca, după cum afirmă toți informatorii, din casă în casă. Actorii erau însoțiți de doi feciori mascați, numiți “bondroși”(…). Și sunau din clopote și făceau “comedii” pe ulițe⁹ (deci spectacolul în interior, structura III, și manifestări II-III în exterior. Un “laufăr” cerea voie gazdelor:

“Să sloboziți pe Constantin Împărat în casă
Cu a lor versuri frumoasă.”

Dacă li se permite, actanții se distribuie în ambele părți ale pragului - afară, în “târnaț” (tindă) rămân, spre pildă, Craiul Barșa (Bașa!) cu Turcii lui, pe care îi va aduce Candacoznic (Ștefan Cantacuzino) abia în sec. IV, “din ceia cameră”. În încăpere stau, față în față, Constantin Împărat cu oamenii lui”. - ne-a declarat Pop Simion, 56 de ani (1973, lăcătuș mecanic de mină. O versiune culeasă de Mușlea)¹⁰ spune că, inițial, “Împăratul Turcilor șede la masă și inășii¹¹ lângă el în sala lui, iar în sala lui Constantin Boierii șed și Văcărețul¹² să preumblă.” Deci un spațiu scenic cu un imaginar decor simultan. Locul de joc predilect e centrul camerei, deși sunt exploatate, circular, și extremele (“Craiul și inășii să preumblă prin casă și cântă cu toț”, sau “Vodă cu Boerul să preumblă”, iar lupta Voievodului cu Craiul e în dreptul ușii. Un moment de rafinată înțelegere a semnului teatral exprimă decapitarea: “Atunce mere Vodă cu Boierii săi în tindă. Și mărg Inășii și fac semne ca cum le-ar tăie capurile și pun în sabie mere, ce ca și cum ar fi capurile lor, și intră în casă.” Iar “Soldații, cu câte un măr mare, roșu, pe vârful săbiei”, zic:

“Prea închinăciune, înălțate împărate!
Noi poruncile le-am ascultat,
Pe Constantin legat în Țaligrad I-am băgat,
Capurile coconilor le-am tăiat...”

Atunci când, din pricina supraabundenței de privitori, spectacolul se desfășoară în curte (tot în structura III), împlântarea merelor se face într-un ungher.

Frumusețea metaforei spectaculare asociată ingenioasei organizări a spațiului scenic, întregește estetic valoarea acestui spectacol însemnat și ca implicații sociale și naționale.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12

NOTĂ: Din păcate autorul a decedat și nu a mai putut pregăti pentru tipar comunicarea – de aceea lipsesc notele, bibliografia...