

326

✓

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 14

BUCUREȘTI

Nr. 4

1969

8088/4

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil :
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunt :
ION GOLIAȚ

Membri :

[SABIN DRĂGOI] membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; DUMITRU POP; ROMULUS VULCĂNESCU; ION VLĂDUȚIU; OVIDIU BÎRLEA; GHEORGHE CIOBANU; NICOLAE RĂDULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; ANDREI BUCȘAN

Secretar de redacție :

AL. I. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135, sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al Revistei de etnografie și folclor”.

La Revue d'ethnographie et de folklore paraît 6 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de \$ 10, — F. F. 49, — DM 40.

Toute commande à l'étranger sera adressée à Cartimex, Boîte postale 134—135 Bucarest, Roumanie ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumaine, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

ADRESA REDACȚIEI:

APARE DE 6 ORI PE AN

Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 14

1969

Nr. 4

SUMAR

STUDII

	Pag.
AL. I. AMZULESCU, Elisabeta Ștefăniță — povestitoare și pictoriță „cu acul”	253
DUMITRU POP și OLGA NAGY, Arta povestitului și vîrsta povestitorilor	263
NICOLAE ROȘIANU, Formule finale în basm	271
VIORICA NIȘCOV, Variante germane din „Kinder- und Hausmärchen” și variante românești la tipurile ATh. 410, 130 și 120	295
STANCA FOTINO, Modelare în basmul fantastic	315

NOTE ȘI RECENZII

GEORGE SBÎRCEA, Tiberiu Brediceanu (1877 — 1968)	331
<i>Folclor literar</i> , vol. I, Universitatea din Timișoara, Timișoara, 1967 (Al. Dobre)	333
ION BÎRLEA, <i>Literatură populară din Maramureș</i> , 2 vol., București, Editura pentru literatură, 1968 (Ligia Birgu Georgescu) . .	335
TRAIAN MÎRZA, <i>101 cîntece și melodii de joc de pe Crișuri</i> , Oradea, 1968 (Gheorghe Petrescu)	337



REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 14

1969

n° 4

SOMMAIRE

ÉTUDES

	<u>Page</u>
AL. I. AMZULESCU, Elisabeta Ștefăniță — conteur et peintre « à l'aiguille »	253
DUMITRU POP et OLGA NAGY, L'art narratif et l'âge des conteurs	263
NICOLAE ROȘIANU, Formules finales dans les contes	271
VIORICA NIȘCOV, Variantes allemandes de la collection Grimm KHM et variantes roumaines des types ATh. 410, 130 et 210.	295
STANCA FOTINO, Modèles mathématiques dans le conte fantastique	315

NOTES ET COMPTES RENDUS

GEORGE SBÎRCEA, Tiberiu Brediceanu (1877—1968)	331
<i>Folclor literar</i> (Folklore littéraire), vol. I, Université de Timișoara, Timișoara, 1967 (Al. Dobre)	333
ION BÎRLEA, <i>Literatură populară din Maramureș</i> (Littérature populaire de Maramureș), 2 vol., Editura pentru literatură, Bucarest, 1968 (Ligia Birgu Georgescu)	335
TRAIAN MÎRZA, <i>101 cântece și melodii de joc de pe Crișuri</i> (101 chants et mélodies de danse de la région des Criș), Oradea, 1968 (Gheorghe Petrescu)	337

ELISABETA ȘTEFĂNIȚĂ — POVESTITOARE ȘI PICTORIȚĂ „CU ACUL”

AL. I. AMZULESCU

Cercetarea de teren prilejuiește uneori clipa fericită a descoperirii unor „cazuri” interesante de personalități creatoare, cu remarcabilă originalitate, care compensează banalitatea rutinei cenușii a purtătorului mediocru, mai curînd amator neînsemnat și palid re-producător cotidian, de folclor. În aceste mai rare prilejuri, cercetătorul se află nemijlocit în fața „izvorului pururea reîntineritor” al artei populare.

În cursul ultimelor investigații pentru alcătuirea monografiei zonale a folclorului muscelean, la capătul a peste zece ani în care deplasările pentru culegeri au alternat cu transcrierea, studiul și redactarea pentru tipar a materialelor culese, trecînd într-o zi din luna martie 1966 pe o stradă lă-turalnică din orașul Cîmpulung, atenția mi-a fost atrasă de un fel neobiș-nuit de covoare ce se aflau expuse la soare în curtea unei modeste gospo-dării. Coloritul viu și variat și mai cu seamă „desenul” și compoziția aces-tora m-au determinat să mă opresc pentru a le cerceta mai de aproape. O femeie mărunță, timidă, cu chipul palid, dar cu privire vioaie — stăpîna casei — , m-a întîmpinat cu bunăvoință, explicîndu-mi îndată că era vorba de opera ei. Era Elisabeta Ștefăniță, în vîrstă de 60 de ani, mîndră fără înconjur de cei zece copii ai săi (ca și de „brevetul” onorabil de „Mamă Eroină” pe care îl păstrează înrămat pe unul din pereții camerei de oas-peți ai casei sale).

La data aceea luam astfel cunoștință de covoarele : *Genoveva*, *Gruia lu' Novac* și „*Istoria românilor*”. La cercetarea din iulie 1966, colecția sporise între timp cu *Manole*.

Cele patru lucrări (și cele realizate ulterior sau încă în curs de ela-borare) reprezintă un specimen tipic, spontan, de „artă naivă” cu rădăcini adînc înfipte în lumea cărților populare de colportaj, a baladei și legendei tradiționale-orale, strîns împletite în „orizontul cultural” al creatoarei cu unele cunoștințe elementare de istorie și în totul amestecate și puse în operă de o vibrantă sensibilitate emotivă, care „trăiește” aievea amal-gamînd „narațiunea” cu realitatea înconjurătoare. Orizontul cultural redus, ca și cercul îngust al realității și al experienței nemijlocite sînt în asemenea cazuri mai grăitoare prin adîncimea și vigoarea trăirii artistice decît prin spațiul — cultural și fizic — atît de mărginit pe care îl cuprind.

Răsfoind, mai mult la întâmplare, spre pildă cartea-album *Das naive Bild der Welt*¹, care înfățișează un șir de creatori și de realizări din lumea artei naive, citim deocamdată următoarele: „Artistul naiv caută mai puțin o dispută cu formele obiectelor, el caută obiectele înseși: între reprezentare și realizare se ridică pentru el mai puțin probleme estetice și mai curînd unele tehnice. În artistul naiv trăiește unitatea dintre realitate și reprezentare imaginativă, o relație a identității, așa cum o concep copiii și primitivii, o inconștiență care nu face deosebire între închipuire și existență”².

Iar mai departe: „Copilul vede cu ochii săi, care au puterea razelor Röntgen, prin pereți și haine, prin tot ce separă în mod artificial, și dă formă la ceea ce se află întrețesut și trăiește ascuns... El schimbă proporțiile după propria sa măsură, corespunzător principiului ordonării arhaice între mare și mic, exterior și interior”³.

Sărăcia și simplitatea experienței fizice și culturale creează așadar — în cazul artei naive, ca și în cazul artei infantile — exploziv, dobîndind zugrăvirea neprihănită a lumii cu candoarea unor ochi îngerești, dar cu îndemnarea meșterului înăscut. Din imboldul celei mai desăvîrșite spontaneității și sub semnul pornirii lăuntrice care cere cu orice preț drept de exprimare, artistul naiv dă curs nestingherit jocului minunat al ficțiunii creatoare, răspunzînd necesității eliberării prin întruchiparea, relativ stîngace, a unor imagini conturate în linii, proporții și culori uneori ciudate, adesea surprinzătoare, dar mai totdeauna pline de un farmec inefabil.

„În felu picturii”, „o pictură cu acu” — se străduiește și izbuteste să explice concis Elisabeta Ștefăniță modalitatea artei sale. „O ambiție a mea”, „numai din ideie și din gîndu meu”. ...

Într-adevăr, covoarele sale sînt tot atîtea pînze zugrăvite *cu acul* „în felu picturii”, adevărate tablouri cu totul originale, ieșite de sub mîna inventivă a unui meșter neastîmpărat din popor, cu desăvîrșire naiv, autodidact.

Mezină între cinci frați și patru surori, Elisabeta Ștefăniță s-a născut la 15 august 1905, în comuna Stoienești-Argeș. Tatăl său, Ioniță Crețu, a fost — se pare — un om întreprinzător (decedat în 1953, la vîrsta de 92 de ani); mama, născută Ecaterina Briceag — casnică. A învățat primele trei clase elementare în școala sătească, la învățătorul Mihai Neguleț, căruia Elisabeta îi păstrează și acum neștearsă amintire, mai cu seamă pentru lecțiile în care acesta i-a sădit în suflet, sub aura legendei, dragostea de patrie și de eroii istoriei naționale. În cursul evenimentelor primului război mondial, aflîndu-se în preajma zonei luptelor înverșunate de la

¹ Cf. Oto Bihalji-Merin, *Das naive Bild der Welt*, Köln, ed. M. DuMont, Schauberg, 1959.

² *Ibidem*, p. 19 — 20: „Der naive Künstler... sucht weniger eine Auseinandersetzung mit den Formen der Dinge, er sucht die Dinge selbst: Zwischen Vorstellung und Verwirklichung bestehen für ihn weniger ästhetische, als vielmehr technische Probleme. Im naiven Künstler lebt die Einheit von Wirklichkeit und Bildvorstellung, eine Beziehung der Identität, wie sie auch bei Kindern und primitiven Völkern vorhanden ist, eine Unbewusstheit, die zwischen Abbild und Sein nicht unterscheidet”.

³ *Ibidem*, p. 24: „Mit seinen Röntgenaugen sieht das Kind durch Wände und Kleider, durch alle künstlich Trennende und formt, was dahinter webt und lebt... Es verschiebt dabei die Proportionen nach seinem eigenen Mass, dem Prinzip archaischer Ordnung von gross und klein, aussen und innen verwandt”.

Dragoslavele — Pravăț — Valea Mare, după ce a stat trei luni „între lupte”, Elisabeta (pe atunci în vîrstă de 11 ani) a părăsit satul, refugiindu-se împreună cu familia mai întîi în comuna Stîlpeni, spre a se stabili în cele din urmă pentru totdeauna în orașul Cîmpulung, unde părinții și-au înjghebat casă nouă, între neamuri. S-a măritat la 22 de ani cu Ion Ștefăniță, astăzi „muncitor betonier, la blocuri”. A născut 12 copii (zece în viață), de la care a dobîndit 12 nepoți. Avînd o familie atît de numeroasă, nu a plecat din Cîmpulung decît „ocazional”, pentru a-și vizita în ultima vreme copiii, la Făgăraș, Călărași, Buzău, Sinaia și București. Devotată familiei și veșnic înglodată de treburile gospodărești, Elisabeta și-a petrecut zilele mai ales între piață și bucătărie, mergînd rareori la cinematograful ori la biserică, numai la marile praznice. (De la cinematograful i-au rămas puternic întipărite în amintire mai ales filmele „Amlet” și „O femeie necunoscută” ...) În puținele ceasuri de liniște, mai cu seamă în tinerețe, „se distra” citind cărți populare de colportaj (între care *Genoveva*, *Gruia lui Novac*, *Corbea*) găsite „prin cunoștințe”, în vecini. „Am citi” — spune Elisabeta — du pă la vîrsta de la doozeci și cinci de ani, asta iera distrarea mea, nu mă duceam la cinematograful, nihi la nunți, nihi la mort, nicăieri. Citeam în casă, mai mul’ duminica, sîrbătoarea, pentru că zi de lucru aveam foarte mult ocupație cu creșterea copiilor, cu făcut în casă gospodăria ...”. Pe de altă parte și mediul lăutăresc, în preajma căruia a trăit, i-a cultivat și întreținut oarecum interesul pentru tematica narativă a baladei populare (din care își amintește „sigur” de *Corbea*, *Scorpiu*, *Radu lui Anghel* ...).

Între timp, acul i-a fost veșnic la îndemînă : „Obijnuiam foarte mult cusătura, io fără ac nu stiteam, ca să nu cos. To’deauna mi-a plăcut acu, dă cîn’ m-am pomenit ieu!...”

După ce în copilărie cosea „rochițe de păpuși”, a lucrat mai tîrziu „cămăși naționale” cu fluturi și mărgelile pentru frații ei.

A deprins meșteșugul lucrului în casă, firește, de la mama sa : „Mama mea cosea, mama mea țesea, alegea și la vîrsta de șapte ani am intrat în război și-am început să țăs și s-aleg. Știu lucru cum trebuie!”

Mergînd prin anul 1958 în vizită la fiica ei, în orașul Făgăraș, a avut prilejul să vadă cum femeile din partea locului își înfrumusețau interiorul casei prin cusături reprezentînd modele florale. Se pare că de acolo i-a încolțit în suflet dorința de a depăși modelele făgărășene „pictînd cu acul” o tematică mai bogată decît simpla împodobire a pinzei cu flori.

În cursul mărturisirilor sale, atît în cazul amintirilor din copilărie despre lecțiile de istorie ale învățătorului Neguleț, cît și cu privire la cărțile citite în tinerețe, revin stăruitor cuvintele „impresie”, „m-a impresionat”, „pasiunea mea” („... și ieu de multe ori rămîneau așa c-o impresie că iera foarte grozav de fap’!”).

Așa se face că, revenind la casa ei, și-a pus în gînd să încerce să coase pe pînză mai întîi povestea *Genovevei*. („Io rămăseseam cu gîndu de la *Genoveva*, de patima iei ... ”)

Primul „subiect” îi stătea obsesiv în față, iar motivarea lucrului urmează de la sine : „Ca amintire, și să rămîină la nepoți ; amintiri nepoților, din poveștile pă care le cunosc ieu!”

Astfel a început să lucreze, în iarna anului 1958 („numai din ideie și din gîndu meu”).

I. În cursul primelor luni ale anului 1959, „cam din iarna pînă-n primăvară”, lucrînd mai cu seamă în timpul nopții („noaptea, nu dorm dă multe ori pîn' la patru dimineața”) a zugrăvit mai întîi povestea romantică și duioasă a Genovevei⁴.

„Fără nici un desemn. Încep și cos ceia ce ie-n capu mieu” — explică Elisabeta. Lucrează într-o tehnică foarte simplă. Drept canava și-a ales o pînză obișnuită, industrială (preferabilă sacului, care scămășează și rupe firul colorat al cusăturii). „În urma acului; iau foarte puțin din material [împungînd cu acul] și viu cu firu mai mult pã dasupra”.

Pentru realizarea poveștii Genovevei a folosit fir de mătase, dar întîmpinînd greutăți în găsirea și cumpărarea mulinului a adoptat pentru celelalte lucrări, care au urmat, o soluție mai practică și mai economicoasă : fire de lînă recuperate din costumașele uzate ale bogatei sale pleiade de nepoți (în parte vopsite spre a obține nuanțele dorite).

„Întîi lucrez toate figurile; pã urmă viu cu umplutura, cîmpu, pã urmă-ncep să umplu restu, rezerva locului tot”.

Remarcabil e însuși procesul de creație a compoziției, care se desfășoară după legile celei mai desăvîrșite oralități. Întocmai ca în cazul realizării cîntecului și a povestirii populare tradiționale, cusătoreasa Elisabeta Ștefăniță creează în deplină spontanietate, fără însemnarea vreunui plan sau desen prealabil. Avînd „din capu locului”, „dă la-nceput *în minte*” tema sa, lucrează „ca să intre tot ce mi-a foz' mie-n gînd” — după cum creatoarea încearcă să explice simplu modul de elaborare a pînzelor sale.

„Din cititu cărții și din chinu iei [al Genovevei]” s-a inspirat înduioșîndu-se adînc de soarta tristei castelane prigonite, sălbăticită în întunecimi de codru împreună cu fiu-i iubit, „Măria Sa puiul pădurii”, a cărui soartă urgisită a mișcat cîndva și pana măiastră a lui Mihail Sadoveanu . . .

Pentru a încredința însă „picturii” sale povestea, transferînd legenda romanțată dintr-o artă de succesiune (narațiunea) într-o artă a simultaneității (tabloul), cu păstrarea evidentă a caracterului narativ al subiectului, Elisabeta încearcă un proces interesant de analiză și fărîmîtare a narațiunii, selecționînd unele momente esențiale (scene și figuri), din a căror distribuie în cîmpul pînzei ajunge să recompună sugestiv însăși desfășurarea narativă.

Lăsînd la o parte problemele de tehnică picturală, privitoare la proporții și culoare, și observînd mai ales — ceea ce e mai strîns legat de natura narațiunii populare — compoziția narațiunii picturale a Elisabetei, mulțimea de păsări, animale, și mai cu seamă florile și verdeța care au năpădit din belșug în „cîmpul” pînzei cusute, sugerează din plin poala deasă a codrului, care a coplesit cu abundența vegetației și faunei sale mirifice drama oropsitei Genoveve, schițată esențial între cei doi poli ai desfășurării acesteia; în stînga castelul, cu scena despărțirii emoționante a soților, în dreapta scena regisirii Genovevei în peșteră, adăpostindu-și odrasla cu părul bogat crescut în sălbăcie și avînd în preajmă căprioara salvatoare . . .

Cîmpul covorului e încadrat în rama unui „ghienar” de maci, reflex al impulsului de a lucra dobîndit din contactul cu florile pînzelor făgărașene.

⁴ Dimensiunile pînzei, 1,46/0,85 m.

„Genoveva” i-a deschis gustul și a constituit exercițiul care a asigură-o că putea da expresie plastică satisfăcătoare narațiunilor care i-au rămas de mult „în gînd”, din cursul vechilor lecturi.

II. „Pe Gruia”⁵ l-am făcut imediat după ce l-am terminat pe „Genoveva”. — explică Elisabeta. Cinci-șase luni i-au fost de ajuns. În depănarea sinceră a mobilului psihologic care a prezidat elaborarea acestei pinze, Elisabeta — ea însăși mamă prin excelență — afirmă: „Pă mine m-a impresiona’ mai mul’ mă-sa!...”

Povestea novăcească, mult prelucrată în cărțile de colportaj, de unde a cunoscut-o, a înglobat prin aglutinare și tema „Ilincuța Șandruului” — aceasta devenită sora viteazului Gruia.

Compoziția pinzei desparte oarecum printr-o diagonală aplecată de la stînga spre dreapta: în stînga casa însoțită a Șendrulesei, cu turcii chinuind amarnic, la văpaia focului aprins, pe nefericita mamă, care păstrează, în ciuda supliciului păgînesc, secretul ascunzîșului fiicei sale. „Turculețul mititel” și iscoditor, care a descoperit însă ascunzîșul fetei în simulacrul de mormînt

...în grădină,
Sub o tufă de sulfină,

se pregătește să sară gardul grădinii. În „cîmpul” de jos, închipuind de această dată apa Dunării, plutește șuie corabia în care turcul ciubucgiu duce în cele din urmă în captivitate pe Ilincuța legată. În dreapta diagonalei, Gruia, viteazul frate al Ilincuței, în costum alb țărănesc, iar mai sus bătrînul Novac, cu cojocel de culoare închisă, zboară copilărește și vitejește cu paloșul capetele turcilor, în livada cu arbori stilizați...

În elaborarea pinzei sale, creatoarea dă curs aceluiasi procedeu de analiză a narațiunii și de selecție a unor momente esențiale ordonate între polii narațiunii — începutul tragic și finalul luminos al poveștii novăcești.

„Cîmpul” pinzei apare încă înconjurat de „ghienarul” ghirlandei florale, care va lipsi din lucrările următoare.

III. „Istoria românilor”, a treia compoziție a Elisabetei⁶, s-a născut — după mărturisirea ei — „cînd a plecat băiatul militar”.

Cuprinsă de febră creatoare, momentul plecării sub arme a odraslei iubite îi împunea — se pare — Elisabetei o meditație gravă asupra ceasului de bărbăție a fiului, ajuns la vîrsta vredniciei oștene, demn de a purta pe umerii săi o părticică din tradiția legendară a vicisitudinilor și vitejiilor istoriei naționale. Arzînd de dorul fiului îndepărtat de privegherea părintească, Elisabeta simțea nevoia imperioasă de a-și pune pe pinză gîndurile trezite de frenezia momentului, în același timp eroic și intimist. „Dacă coseam — explică Elisabeta — știam că mă calmez. A dura’ vr-o șapte luni”.

Pinza concepută în această împrejurare este o veritabilă suită de momente narativ-meditative, care se desfășoară între întunericul legendei eroice a trecutului istoric de patimi și luptă națională și lumina senină a anilor contemporani ai ctitoriei de țară nouă.

⁵ Dimensiunile pinzei, 1,90/1,45 m.

⁶ Dimensiunile pinzei, 2,23/1,38 m.

Compoziția pânzei cuprinde mai întâi, în două treimi din stînga spațiului lucrat, oarecum pe două coloane următoarele scene și momente legendar-istorice (în ordinea înșiruirii lor de sus în jos) :

I-a Coloană (începînd din stînga-sus)

1. Legenda bătrînei tătăroaice care încearcă să azvîrle în cuptorul aprins o tînără captivă, îndemnînd-o ademenitor :

— Țup, fetițo, pe lopată !

Dar fata dibace o înșală ea pe bătrînă spunîndu-i :

— Țup, mătușe, și-mi arată !

În dreapta cuptorului încins, coboară în goană „ca pe coastele de la noi, pe muscele”, căruța mocanului, în care s-a ascuns fata isteată !

2. Martiriul lui Constantin Brîncoveanu și al feciorilor săi, sub mîna milostivă a călăului și sub privirea înverșunată a padișahului îndirjit.

3. Stejarul din Borzești, cu două „scene” suprapuse :

a) spînzurătoarea micului moldovean, prieten de joacă al voievodului copil și jurămîntul de răzbunare al junelui principe în fața cetii de copii ;

b) (dedesubt) voievodul matur, călare pe cal alb, calcă în picioare hoarda năvălitoare a lui Mengli-Gherei.

Coloana a II-a

1. Centru-sus : din vîrfurile priporît al coastei, Vrîncioaia și două fete ale sale sună amarnic din buciume chemarea la oaste a vrîncenilor, ce coboară în pile pe ponoare.

2. Dedesubt : martiriul lui Horia, Cloșca și Crișan. (Horia e tras pe roată ; Cloșca e despicat în două de toporul călăului ; Crișan s-a spînzurat în închisoare cu nojițele care-i flutură, stîngaci îngroșate, pînă la brîu.)

3. Jos : luptele de la Pravăț — Valea Mare, a căror epopee Elisabeta a trăit-o aievea, în copilărie. (Se văd soldații pornind cu baioneta la atac ; de jos, urcă șerpuiind drumul spre mauzoleul din coasta Mateiașului ; în dreapta drumului stau, copilărește întinși, ca spițele unei roți, dușmanii uciși de căderea unui proiectil ...)

Coloana a III-a

E rezervată apoteozei istorice a contemporaneității.

1. Sus e Bucureștiul, cu blocuri și ploi ; tricolorul filfîie festiv pe o fațadă.

2. Dedesubt-mijloc, într-o atmosferă însorită, s-a încins — văzută parcă din înălțime, cu personajele dispuse axial — Hora Unirii, avînd sim-bolic în mijloc stema țării.

3. Mai jos, cîțiva pionieri oferă flori iubiților conducători.

4. Colțul din dreapta-jos schițează, destul de sugestiv, arhitectonica nouă a Circului de Stat — considerată, probabil, tipică pentru noul gen de construcții bucureștene —, sub conturul vag al unei uzine cu ferestre largi.

Privită global, întreaga aglomerare de personaje, scene și momente apare ca o compoziție-instantaneu plină de mișcare, amintind de departe stilul tablourilor lui Breughel și Bosch ...

„Istoria românilor” oferă sensibilității înflăcărate a unei modeste mame de ostaș destule elemente sugestive pentru a alcătui o pânză de o foarte complicată — dar bine ordonată — compoziție.

De reținut aceeași modalitate a construcției motivice a narațiunii — de esență tradițional-orală —, chiar dacă povestea se înșiruie de această dată cu mijloacele imagistice ale „picturii cu acul”.

IV. Poate că cea mai valoroasă dintre pânzele Elisabetei e însă „Manole” (Legenda mănăstirii Argeș)⁷, pe care a realizat-o „numai într-o lună dă zile”, „începută din mai” 1966.

Elisabeta cunoștea desigur din copilărie povestea dramatică a vestitului Meșter și a Anei (Vilaiei), sacrificată de constructorul erou și de ceata perfidă a calfelor sale, spre a asigura, în cele din urmă, creșterea temeliilor mănăstirii. Drama soției Meșterului și mamă a pruncului „Ivanei din legănel” constituia negreșit un subiect bogat de meditație creatoare pentru Elisabeta, de zece ori mumă duioasă a pruncilor pe care i-a odrăslit ...

Elisabeta mărturisește că gândul de a porni la înjghebarea plastică a acestui subiect i-a venit, improspătat sub impresia puternică pe care i-a pricinuit-o remarcabila recitare a baladei la televizor de către un foarte talentat elev de liceu din Rîmnicu Vilcea, în cadrul seriei de emisiuni ale micului ecran „Dialog la distanță” între regiuni!

Creînd această pânză, Elisabeta a găsit modalitatea unui farmec inefabil spre a sugera atmosfera încordată a legendei despre sacrificarea unei vrednice soții și mame pentru înălțarea unui locaș atît de luminos.

Aceeași analiză și selectare spontană a momentelor narative tradiționale, expuse însă de această dată într-o manieră — am zice — foarte modernă (cu răsturnarea cronologiei narative)!

Cetinile numeroase, ale brazilor presărați în cîmpul legendei pictate, ca niște brațe întuncate clamînd durerea jertfei, sugerează puternic atmosfera funerară a sacrificiului legendar ...

Compoziția cuprinde (privește de la stînga spre dreapta) următoarele scene și momente narative:

1. Construcția vestitului locaș, cu turlele răsucite în spirala lor caracteristică; în preajma zidului trebăluiesc zoriți, cu uneltele lor, meșterii ceată; dintre cărămizile, de un roșu ostentativ, ale zidului, se zărește capul femeii sacrificate. Jos, în partea centrală a pânzei, susură izvorul fin-tînii ivite la căderea meșterului-Icar ...

Cum se vede, creatoarea a început cu sfîrșitul, cu partea esențială a narațiunii, în care vibrează puternic compătîmirea Elisabetei pentru soția și mama pecetluită în zid spre împlinirea măreței opere arhitecturale.

2. Sus, în mijloc, Vilaia cu coadele fluturînd în vînt, purtînd în mînă coșul cu merinde, se luptă cu piedicile ce i se ridică în cale, zorînd să ajungă la iubitul Manole ...

3. În continuare, spre dreapta, se află „micul ciobănaș, din fluier doinaș”, ținîndu-și în preajmă dulăii și oițele. Pe el îl întrebasese — la începutul baladei! — Negru vodă de știrea celui „zid părăsit și neisprăvit”, pe care voievodul și meșterii săi îl căutau „pe Argeș în jos” ...

⁷ Dimensiunile pânzei, 2,10/1,10 m.

4. În colțul din dreapta-sus, Elisabeta a zugrăvit casa lui Manole și a Vilaiei : casa mare în față (mai jos) ; în fund, casa de toată ziua, prin a cărei ușă întredeschisă se zărește leagănul pruncului Ivănel, pe care mama sa nu-l va mai revedea ... În curtea din stînga, Elisabeta a închipuit, ca în orice gospodărie țărănească, o vatră pentru foc în aer liber, ba chiar și pe ... Grivei al oricărei case, priponit cuminte lingă culcușul lui!...

5. Și pentru că, vizitînd cîndva, în trecere prin Curtea de Argeș, mănăstirea, Elisabeta a văzut improvizat în preajma mărețului locaș un mic colț zoologic (cu o căprioară, o vulpe, un urs), naivitatea naturalistă a cusătoresei a încadrat, la bifurcarea unor alei ce serpuiesc stîngace spre colțul din dreapta-jos al pînzei sale — *O, sancta simplicitas!* — , mica rezervație zoologică!

„Plăsmuirile lor ciudate și simple — citim iarăși în *Das naive Bild der Welt* — stau în afara disputelor spirituale ale artiștilor profesioniști. Adevărații pictori ai naivității creează nepăsător și spontan, din îndemnul inimii. Naturaletă nativă și poetica nemijlocire apar îmbucurătoare prin sinceritatea inspirației și fantasticul inconștient al visurilor lor ... În toate curențele și încercările mijeste însă viața. «Marele realism», adevărata naivitate, este înrădăcinat în baza originară a existenței. Nu numai simplitate decorativă, nu numai primitivitate narativă ci și infinita bucurie de a descoperi, și plasticizarea plină de fantezie, acestea sînt însușirile picturii naive”⁸.

Pictînd cu acul, Elisabeta Ștefăniță nu face cu nimic excepție de la atare considerații — atît de adecvate — ale criticii de artă.

Iar dacă astfel Elisabeta Ștefăniță se dovedește într-un tot un artist naiv ca atîția alții, este totuși de subliniat încă o dată puternicul filon folcloric narativ din lumea legendei și a baladei, din care izvorăsc cele mai multe și mai izbutite dintre reprezentările sale plastice.

Structura compozițională a fanteziilor sale coloristice, alcătuite în suită de motive, a păstrat adînc întipărite coordonatele specifice stilului narațiunilor orale de tot felul. Înlănțuirea motivelor e neîncetat variabilă, basmul, legenda sau balada păstrîndu-și însă de fiecare dată unitatea narativă fundamentală (valabilă cel puțin pentru o anumită epocă, sau un anumit mediu zonal și social). Am subliniat la loc potrivit tendința manifestă a Elisabetei Ștefăniță de a sparge narațiunea orală în motive, spre a o recompune selectînd ceea ce i se pare esențial pentru alcătuirea narațiunii sale „cu acul”. Răsturnarea firului narativ e de cele mai multe ori determinată de nevoia de a scoate pregnant în față și a sublinia vădit motivul (scena, momentul) care, avînd o tangentă preferențială cu condiția ei afectivă — înainte de toate de Mamă — , a făcut-o să vibreze „impresionînd-o” în chip deosebit.

⁸ Cf. Oto Bihalji-Merin, *op. cit.*, p. 34 : „Ihre wunderlich-einfältigen Gebilde stehen ausserhalb der geistigen Auseinandersetzungen der Berufskünstler. Unbekümmert und spontan schaffen die wahren Maler des Naiven aus dem Drang ihres Herzens. Ihre Urwüchsigkeit und poetische Unmittelbarkeit erfreuen durch die Aufrichtigkeit ihrer Eingebung und die unbewusste Phantastik ihrer Träume ... In allen Strömungen und Versuchen keimt jedoch Lebendiges. Das „Grosse Reale“, das wirklich Naive, wurzelt im Urgrund der Existenz. Nicht dekorative Einfachheit allein und nicht erzählerische Primitivität allein, sondern die unendliche Freude am Entdecken und die phantasievolle Bildhaftigkeit sind die Eigenschaften der naiven Malerei”.

Este de asemenea de menționat o anume curățenie etică, a înclinării vizibile către o tematică de înaltă noblete morală: vicisitudinile dramei romantice a unei soții și mame oropsite de impostură și perfidie — Geneveva; drama unei mame care se lasă schingiuită spre a-și salva fiica de poftele cotropitorilor, răzbunată de vitejia fiului și a soțului — Ilincuța și Novac; lecția de patriotism fierbinte pe care o zugrăvește confabulind pe teme ale istoriei naționale — din care nu lipsesc, iarăși la loc de frunte, dramele cu răsunet familial: peripeziile fetei din popor captive, oropsită de bătrina tătăroaică; Vrincioaia, fiicele și fiii săi; Brîncoveanu și feciorii săi; drama copiilor moldoveni în preajma stejarului din Borzești; pionierii și conducătorii; drama sacrificiului devotat al Vilaiei — vrednică soție a neînduplecatului Manole și mama lui Ivănel...

Un puternic patos epic (care nu e lipsit de o undă retorică) și o fină vibrație lirică constituie plămada psihologică în care tematica preferențială a Elisabetei evoluează între unele întunecimi dramatice și seninătate, înainte de toate etică și eroică...

Înscrind-se spontan pe linia bogatei tradiții a cusătoreselelor anonime medievale de odoare bisericești cu scene rituale și a meșterilor iconari ori zugravi de biserici, Elisabeta Ștefăniță păstrează profunde legături cu tradiția folclorică laică și încearcă de fapt, în limitele artei sale naive, o formulă nouă de promovare și de evoluție a tradiției folclorice cu alte mijloace decât cele obișnuite (povestire, cîntec bătrînesc etc.).

Ca toți marii artiști înnăscuți din popor, ingenuitatea și simplitatea artei sale urcă din tradiție, dezvoltîndu-se spontan, sub semnul celei mai incontestabile originalități.

Narațiunea picturală a unei femei simple, din popor, e însă doar o altă față, inovatoare, a narațiunii populare celei mai autentice⁹.

⁹ Deși am cunoscut și cercetat încă din anul 1966 creația Elisabetei Ștefăniță, am zăbovit de a face publicitate în jurul ei, din dorința de a o ține încă o vreme la adăpost de unele insistențe și amestecuri nedorite, care ar fi putut — eventual — schimba puritatea inițială și spontaneitatea peisajului sufletesc al artistei muscelene.

Între timp, am păstrat cu ea legătura prin corespondență, urmărind cu discreție evoluția sa firească.

Se pare că preocupările vieții cotidiene și unele necazuri ivite în familie au făcut-o să lucreze de atunci doar o pinză mai însemnată, pe care a gîndit-o drept „Istoria Cîmpulungului”.

Recent, am considerat că era timpul să încerc un *experiment*. Din dorința de a studia reacția Elisabetei la o tematică umoristică și satirică, într-o scrisoare din luna februarie a.c., i-am sugerat să mediteze asupra eventualității de a crea o pinză pe tema Năzdrăvăniilor lui Păcală. Citez, cu totală fidelitate, din răspunsul primit (datat 8 martie 1969): „... vă comunic că mi-am început povestea lui Păcală pe care coprinde un frumos colorit. Eu lucrez fără înțetare. Dar mai am în că o părere să mai fac cîteva mai mic[i] pe care să coprindă: ceva mai interesant judecata Boerului cu Ion. Altul cu Corbea la închisoare cînd ea spus lui Vodă să rămînă sănătos căci el luase pe maicăsa pe cal și sârșie zidurile, și dă că așa avea timp să fac pe Gruia la închisoare și tasău Călugăr ear turci[i] a dunând galbeni[i] de pe jos cei aruncase Novac și turci[i] se băteau între ei ear Novac și lăpădat vejmintele de Călugăr și am ceput lupta prin ei și grueia liber. Cred că nu are să ne pună nimeni pedică... Eu lucrez acum la păcală că să l termin...”

Față de entuziasmul ei cam pripit, i-am recomandat Elisabetei să încerce realizarea tuturor proiectelor sale, fără însă a se grăbi!

În așteptarea noilor lucrări, am socotit că era timpul ca publicul să ia cunoștință de prima etapă (spontană) din opera Elisabetei Ștefăniță.

Îmi propun să continuu cercetarea și să revin cu noi considerații asupra acestui caz, la timpul potrivit.

ELISABETA ȘTEFĂNIȚĂ — CONTEUR ET PEINTRE « À L'AIGUILLE »

Elisabeta Ștefăniță, une modeste femme de Cîmpulung, département de l'Argeș, née en 1905 au village de Stoienesti, mère de dix enfants, a commencé, en 1959, à broder sur la toile, divers sujets empruntés aux chants héroïques et aux légendes historiques qu'elle savait depuis son enfance, ou pour les avoir lues dans sa jeunesse dans les romans populaires qui se vendaient alors dans les foires. Ce sont en fait de véritables dessins « à l'aiguille », destinés, à titre de souvenir, à sa nombreuse descendance. Elle travaille surtout pendant les longues soirées d'hiver, sans aucune esquisse ou modèle préalables, en suivant simplement le libre cours de son imagination de conteur improvisé. Comme un détail piquant, précisons qu'elle utilise, pour la variété des couleurs nécessaire à ses toiles, des fils de laine tirés de vêtements usés de ses douze petits-enfants.

L'analyse descriptive de ces compositions picturales (notamment les toiles : *Le conte de Geneviève*, *Les prouesses de Novac*, « *L'histoire des Roumains* », *La légende du Monastère d'Argeș*) met en lumière la spontanéité de l'inspiration et la simplicité de « l'art naïf » de E. Ștefăniță, comme un phénomène, pour ainsi dire, tout à fait « oral » car en effet, d'après ses broderies, elle est un véritable conteur. Ces fantaisies plastiques ne sont que de nouvelle et originales « variantes » des genres traditionnels (ballades, légendes, contes et romans), de nouvelles suites de « motifs » narratifs, enchaînés et combinés d'une manière tout à fait personnelle, grâce au sens héroïco-lyrique remarquable et à la sensibilité artistiques toute particulière d'une âme simple, douée, cependant, d'une verve créatrice essentiellement folklorique. D'autre part, la candeur enfantine, et parfois même maladroite, de ses broderies confère un charme irrésistible aux scènes de ces contes qui sont si admirablement évoquées de cette manière.



Fig. 1. — Gruia lu' Novac.



Fig. 2. — Manole.

ARTA POVESTITULUI ȘI VÎRSTA POVESTITORILOR

DUMITRU POP și OLGA NAGY

Din cercetările întreprinse de Secția de etnografie și folclor din Cluj, în zona văii Gurghiului, se desprinde cu evidentă ponderea deosebită pe care o are aici, în contextul general folcloric, proza populară. Se poate afirma cu deplină siguranță că ne găsim într-una dintre cele mai vitale și mai interesante vetre ale povestitului românesc contemporan. Povestitul are în satele din Gurghiu un caracter oarecum de masă; îl întâlnim astfel în rîndurile bărbaților și femeilor, țăranilor, păstorilor și muncitorilor, bătrînilor și copiilor. Caracterul viu al fenomenului, precum și complexitatea lui, ne-a prilejuit unele concluzii de valabilitate mai largă, de natură să corecteze sau să nuanțeze numai unele opinii curențe în legătură cu problema povestitului.

Paralel cu culegerea prozei populare, cu care prilej am înregistrat pe bandă de magnetofon 715 piese, ceea ce reprezintă doar o parte din întregul repertoriu stabilit de noi în localitățile cercetate (Jăbenița, Cașva, Hodac, Toaca, Ibănești, Ibănești-Pădure, Glăjărie), ne-a reținut în mod special atenția personalitatea celor mai reprezentativi exponenți ai acestui domeniu al folclorului. Am insistat asupra faptului cu scopul de a înțelege mai bine atât materialul comunicat de ei, cît și importanța ce le revine în însăși existența și viața prozei populare. Referindu-ne la acest ultim aspect al lucrurilor, se impune să subliniem existența, în rîndurile informatorilor, cu care am lucrat, a unei adevărate tipologii de povestitori, foarte variată nu numai sub raportul talentului, ci și al temperamentului artistic, al ocupației, gradului de cultură, aderență la tradiție, mediu de ascultători etc.

Din studiul nostru de mai largă întindere, în care ne ocupăm cu povestitorii din zona văii Gurghiului, prezentăm în cele ce urmează un fragment privind o problemă puțin cercetată pînă acum și care depășește interesul pur teoretic: care este vîrsta cea mai propice povestitului, vîrstă la care interpreții poveștilor se realizează esteticeste și practică repertoriul cel mai întins?

Nu vom încerca să stabilim aici cum și grație căror împrejurări s-a acreditat opinia potrivit căreia poveștile populare sînt apanajul bătrînilor. Opinia aceasta își are în orice caz punctul de plecare în închipuirile

curentului folcloristic și s-a menținut pînă astăzi, chiar dacă nu a alcătuit obiectul unui studiu anume care să încerce să o argumenteze; este, s-ar putea spune, o părere curentă, deplin încetățenită și în afară de orice discuție. Ea s-a putut forma și menține datorită, între altele, faptului că povestitul este prezent în general în casele unde există copii, chiar dacă în cadrul satului fenomenul la care ne referim este în declin. Și, cum în aceste case povestitorii obișnuși sînt buncii, fenomenul a fost pus mai ales pe seama lor. Nu acesta reprezintă însă povestitul propriu-zis și nu la acesta se referă cei care au pus în circulație și au susținut teza. Dégh Linda, de exemplu, într-un studiu privitor la povestitori și ocaziile de povestit afirmă: „Cu foarte rare excepții [...] cei care povestesc basme sînt bărbați și femei în vîrstă. Au de obicei 60 — 80 de ani”¹. După părerea ei „prestigiul povestitorului [...] reclamă [...] însușiri care presupun o vîrstă mai înaintată (anume: mai multe cunoștințe decît publicul, mai multă experiență, o poziție impunătoare)”². Dar tot autoarea afirmă: „E într-adevăr posibil să fie eronată presupunerea noastră că povestitul ar necesita o oarecare vîrstă. Căci în cazărmi și sălașuri de tineri nu prea puteau fi bătrîni, iar povestitul se învață cel mai intensiv în tinerețe”³.

Cercetările făcute de noi în satele văii Gurghiului ne-au dus către o altă concluzie decît cea încetățenită, concluzie pe care încercăm să o formulăm succint în cele ce urmează.

Potrivit constatărilor noastre, principalii deținători și purtători ai patrimoniului prozei populare se recrutează în special din rîndurile generației de mijloc (40—55 ani). Materialul înregistrat de noi, precum și informațiile culese sînt concludente în acest sens. Pieseile adunate de la povestitorii amintitei generații reprezintă, din punct de vedere cantitativ, aproximativ două treimi din totalul de piese culese. Ceea ce este și mai important e faptul că producțiile comunicate de interpreții acestei categorii se încadrează în repertoriul activ al zonei, spre deosebire de celelalte, care au putut fi înregistrate de multe ori numai la insistențele noastre; unele dintre acestea nu au mai fost povestite de 10 — 20 de ani. Astfel Bozon Suceava (68 ani, Ibănești), deținătorul de odinioară al unui repertoriu foarte bogat, precizează că din anul 1950, de cînd a încetat să mai lucreze la pădure, nu mai povestește decît întîmplător, deoarece nu mai are la îndemînă mediul uman căruia îi plăcea să-i povestească și pentru care își specializase oarecum creațiile (e vorba de mediul exploatărilor forestiere, foarte bine reprezentat în zonă). Vasile Man (71 ani, Toaca) mărturisește, de asemenea, că de circa 25 de ani, de cînd nu mai este cioban, nu mai povestește, pentru motivul că nu-i place să povestească copiilor; singura ocazie ce i se mai oferă din cînd în cînd este desfăcatul porumbului. Vasile Petra (68 ani, Toaca), unul din cei mai buni povestitori ai satului său, spune că povestea la pădure, seară de seară. Din anul 1935, însă, de cînd, din cauza pierderii vederii, a părăsit lucrul la munte, nu mai povestește, pentru că „n-am cui, că nu mă mai duc la lucrări”⁴. În realitate, informatorul nostru mai poate fi auzit din cînd în cînd pe la șezători.

¹ Dégh Linda, *Märchen, Erzähler und Erzählgemeinschaft*. Dargestellt an der ungarischen Volksüberlieferung, Berlin, 1962, p. 167. Ceea ce se impune să precizăm este că afirmația aceasta i-a prilejuit-o autoarei investigarea unor medii folclorice în care povestitul viu dispăruse, bătrîni fiind singuri deținători — pasivi și ei — ai vechiului repertoriu de proză.

² *Ibidem*, p. 168.

³ *Ibidem*, p. 167.

Rezultă din cele câteva exemple date aici, la care s-ar putea adăuga numeroase altele, că povestitori de prestigiu odinioară, de la o anumită vîrstă, au încetat să-și mai exercite cu aceeași asiduitate și forță funcția lor, o dată cu retragerea din activitatea și din mediul în care s-au format și s-au afirmat ca povestitori. Lumea satului își amintește de ei ca de niște povestitori buni, dar intrînd în legătură cu ei se constată fără dificultate că și-au împruținat repertoriul și și-au pierdut facilitatea de a-l mai comunica pe cel păstrat. Mediul în care au revenit, uneori după mulți ani, nu-i mai mulțumește, după cum ei înșiși nu mai pot mulțumi întotdeauna acest mediu, producțiile lor nemafiînd gustate aici.

În legătură cu constatările făcute, câteva exemple ni se par utile pentru cunoașterea proceselor ce au loc. Culegînd proză de la talentații povestitori Vasile Gliga a Rîșchi (43 ani, Ibănești-Pădure) și Petrea Pușcaș (54 ani, Ibănești) și interesîndu-ne de sursele pieselor ce alcătuiesc repertoriul lor, am aflat că unele din piese au fost preluate de la Ion Dan (67 ani, Hodac) pe cînd lucrau împreună la exploatarea forestiere de la Lăpușna. Mergînd pe urmele acestei indicații, am reîntîlnit, într-adevăr, câteva dintre povești, dar nu în repertoriul povestitorului hodăcean, ci numai în amintirea lui. Repertoriul acestuia, foarte bogat cîndva, s-a restrîns la câteva piese (cinci titluri, din care numai două anunțau producții ce au putut fi repovestite, restul fiind dispărute din memoria lui). Alte povești, auzite de Vasile Gliga de la Dumitru Iordace, mort de curînd în vîrstă de 76 ani, nu mai existau în repertoriul acestuia din urmă. Ca dovadă că le-a știut cîndva e și mărturia Rafilei Todoran (40 ani, Ibănești-Pădure), care l-a auzit povestindu-le la șezătoare. Repertoriul din ultima perioadă a vieții lui Dumitru Iordace era alcătuit din 12 piese, ceea ce nu reprezenta decît o parte din ceea ce știa cu ani în urmă. Ion Todoran (45 ani, Ibănești), muncitor la pădure, a învățat povestea *Mîndra lumii* de la consăteanul său Bozon Suceava, pe cînd lucrau împreună. Mergînd pe urmele indicației lui am încercat să aflăm povestea din gură acestuia din urmă, dar, spre surprinderea noastră, Bozon Suceava nu și-o mai amintea, așa cum nu-și mai amintea de altfel nici alte povești despre care același informator și alții spuneau că le-au auzit de la el.

Concluzia pe care o putem desprinde din exemplele citate este, pe de o parte că povestitorii remarcabili, cu un vast repertoriu, ajung la o anumită vîrstă — ce coincide în general cu ieșirea lor din mediul în care s-au format și manifestat — să regreseze pînă la nerecunoaștere. O sărăcie și epuizare artistică dureroasă, descurajantă, se așterne parcă peste existența lor. Pe de altă parte, însă, ei continuă să trăiască spiritual prin prestigiul cîștigat anterior și totodată prin exponenții generațiilor mai tinere, cărora le-au transmis nu numai bagajul poveștilor, ci și farmecul artei lor narative. Ei continuă să se impună asemenea unor creatori de „școală”. Vestitul povestitor din Cașva, Vasile Husar, a încetat cu ani în urmă să-și mai transmită plămuirile sale în proză; acestea trăiesc însă prin cei ce s-au adăpat la izvoarele bogate ale talentului său și care alcătuiesc astăzi o adevărată „școală” de povestit în sat. E vorba de Florea Pop (40 ani), Ion Dan (43 ani), Alexandru Buț (41 ani), care locuiesc în același capăt de sat în care se puteau auzi mai adesea narațiunile sale; în aceeași postură se află și fiica lui, Maria Husar (44 ani), a cărei apariție ca povestitoare se explică în ultimă analiză prin tradiția din însăși casa în care s-a născut și a cres-

cut. Poveștile lui Florea Moldovan, mort și el în urmă cu 4 ani, se pot auzi în graiul lui Ion Tătar (44 ani), Tinea Crăciun (37 ani) și alți hođăceni care l-au ascultat pe cînd era în viață și în plină activitate de povestitor.

Concluzia noastră găsește puncte de sprijin și în alte cercetări întreprinse anterior. Astfel Gabriela Vöö a întreprins o investigație în comuna Vaidacămăraș (jud. Cluj), unde trăia un povestitor remarcabil (Gh. Farkas), care își crease o adevărată faimă în satul său. Cercetătoarea a constatat însă că faima aceasta și-o cîștigase povestitorul în tinerețe, iar la data culegerii repertoriului lui Farkas sărăcise, cuprinzînd doar 7 — 8 piese, din cele 30 — 40 cîte număra înainte ⁴. Interesante sugestii se găsesc, de asemenea, în antologia de proză populară alcătuită de O. Bîrlea ⁵. Observăm mai întîi că 21 din cei 48 de informatori de la care a cules piesele aveau la data aceea sub 50 de ani. Dacă numeric informatorii vîrstnici dețin superioritatea, în ceea ce privește întinderea repertoriului primatul revine povestitorilor mai tineri. O. Bîrlea a întîlnit, e adevărat, în culegerile sale un mare număr de povestitori vîrstnici talentați; nu știm însă nimic precis despre evoluția lor ca povestitori. Nu cunoaștem astfel amploarea pe care a avut-o repertoriul lor în tinerețe și cu atît mai mult nu cunoaștem calitatea estetică a pieselor narate atunci. Nu este exclus ca, din punct de vedere valoric, stadiul la care au fost descoperiți să reprezinte o fază din declinul lor artistic. Cazul comunicat de I. Faragó ni se pare demn de toată atenția. În toamna anului 1967 a efectuat, împreună cu Kovács Ágnes, un sondaj folcloric într-un sat (Tetiși, jud. Cluj) cercetat la începutul anului 1940 ⁶. Atenția cercetătorilor s-a îndreptat către Gh. Máté (Balint), în vîrstă de 76 de ani, cel care cu un sfert de veac în urmă se dovedise a fi cel mai de seamă povestitor al satului. Spre surprinderea lor, au aflat că bătrînul Máté nu mai e în stare să povestească decît lacunar și cu dificultate lungile sale basme de odinioară, ceea ce îl făcea să-și ceară mereu scuze, să încerce să repare greșelile săvîrșite prin intercalarea unor episoade omise etc. Explicația acestei decăderi artistice a dat-o informatorul însuși: n-a mai povestit din epoca primei culegeri ⁷. Cauzele întreruperii povestitului, ce coincide în general, așa cum spuneam, cu ieșirea interpreților dintr-o activitate colectivă, sînt, firește, mai numeroase, meritînd ele însele o cercetare aparte; tocmai de aceea nu vom insista aici asupra lor.

Se impune să arătăm totuși că povestitorii obișnuiți ai satelor noastre, aceia ce s-au format ca povestitori în mediul familiei și al satului, își mențin uneori prospețimea pînă la bătrînețe. Faptul depinde de condiția fizică și intelectuală a povestitorilor și de împrejurările în care viețuiesc: dacă există un povestit viu în mediul înconjurător, al familiei sau vecinilor, dacă există copii disponibili ascultării etc. Prin aceste elemente putem explica, de pildă, calitatea de povestitor a Mariei Lupu (77 ani, Hodac) și Ștefan Secelean (64 ani, Hodac). Povestitorii vîrstnici care reușesc să-și antreneze

⁴ Vöö Gabriela, *Egy vajdakamarási mesemondó pályája* [Cariera unui povestitor din Vaidacămăraș], în „Nyelv és Irodalomtudományi Közlemények”, XI (1967), nr. 2, p. 258 — 276.

⁵ Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, București, Edit. pentru literatură, 1966, vol. III, p. 333 — 360.

⁶ Cf. Kovács Ágnes, *Kalotaszegi népmesék*, [Povești din Călata], vol. II, Budapesta, 1944, p. 181 — 185.

⁷ Informația ne-a fost dată de I. Faragó, care a participat, în 1967, împreună cu Kovács Ágnes și cîțiva cercetători de la Secția de etnografie și folclor din Cluj, la o cercetare în satul amintit.

ascultătorii reprezintă totuși cazuri mai rare, deoarece procesul biologic al îmbătrînirii, care aduce de obicei după sine și pierderea memoriei, slăbirea auzului etc., nu poate fi evitat. În creațiile lor lacunele reprezintă astfel fenomene comune și inevitabile. Nu o dată ni s-a întâmplat ca în cursul povestirii să se facă necesară intervenția membrilor familiei unor asemenea inși, atrăgându-le atenția supra omiterii unor episoade. De exemplu Ioan Dirloman (77 ani, Cașva) era mereu întrerupt de fiul și nepoatele sale, care îi aduceau aminte că a „sărit” peste cutare sau cutare crimă de poveste. Jenat puțin de situație, bătrînul revenea mereu cu aceeași motivare : n-a mai povestit de mult, de cînd nepoatele sale, ajungînd la școală, nu mai au timp să asculte povești, trebuind să-și facă lecțiile.

De regulă, repertoriul bătrînilor se restrînge, fie la piesele lor preferate, fie la acele pe care le-au povestit mai frecvent la cererea celor din jurul lor. Ni se par semnificative în acest sens informațiile cuprinse în lucrarea amintită a lui O. Birlea. Din cei 27 de povestitori vîrstnici pe care îi citează, numai 9 au un repertoriu ce depășește 15 piese ; față de aceștia, 14 din cei 21 de povestitori din generația de mijloc au un repertoriu mai bogat ⁸. Majoritatea informatorilor bătrîni mărturisesc că în tinerețe au știut mai multe povești, dar că le-au uitat, după cum este foarte frecventă uitarea modului de înlănțuire a episoadelor și chiar a anumitor episoade.

Ceea ce am putut constata în cercetările noastre pe teren, în zona Gurghiului, este că nu e vorba numai de un fenomen de amnezie, ci și de o epuizare afectivă, explicabilă și ea prin vîrstă. Povestitul presupune un efort intelectual, putere de concentrare etc. E un fenomen de creație. Poveștile multora din reprezentanții acestei categorii de vîrstă ajung să se reducă la înșiruirea obiectivă a faptelor și isprăvilor eroilor, care, în drumul lor, nu mai sînt însoțiți de căldura cu care îi învăluia înainte același povestitor ; acesta a ajuns să se detașeze de ei, să-i devină oarecum străini. În acest stadiu în povești nu mai pulsează viața de odinioară, rămînînd deseori simple scheme, interesante mai ales pentru cuprinsul lor de motive. Firește, lucrările trebuie văzute diferențiat de la povestitor la povestitor. Sînt unii, și nu puțini la număr, al căror stil mai aduce încă ceva din strălucirea dinainte ; ceea ce le lipsește narațiunilor comunicate de ei este mai ales intensitatea trăirii de către povestitor a destinului eroilor săi.

Făcînd o analiză a povestitorilor generației de mijloc, observăm mai întîi că repertoriul lor se caracterizează prin întindere, ridicîndu-se în unele cazuri la un număr impresionant de piese. Dintre informatorii cu care am lucrat în valea Gurghiului putem cita nume ca Vasile Gliga a Rîșchi (43 ani, Ibănești-Pădure), Ion Porav (47 ani, Ibănești), Florea Pop (40 ani, Cașva), Ștefan Jakab (46 ani, Glăjărie) ș.a. Datele pe care le-am desprins din antologia lui O. Birlea atestă același fenomen, după cum literatura de specialitate oferă numeroase alte exemple. Povestitorul Albert András, de exemplu, avea la 36 de ani un repertoriu ce cuprindea 70 de piese ⁹. Spre deosebire de povestitorii vîrstnici, al căror repertoriu se restrînge treptat, cei tineri și-l împropătează, lărgindu-l continuu.

⁸ Ovidiu Birlea, *lucr. cit.*, p. 333—360.

⁹ Dégh Linda, *lucr. cit.*, p. 168 ; autoarea face referire și la Merkelbach-Pinck, ale căror povești din Lorena fuseseră culese de la oameni tineri.

Avem de-a face apoi, la aceeași categorie de povestitori, cu un repertoriu activ, mai ales în cazul celor ce lucrează la munte, ca muncitori forestieri. Ion Porav, Florea Pop, Ion Tătar, Petrea Pușcaș, Vasile Gliga a Rișchi, Maria Husar, Dumitru Farcaș zis Crețescu ș.a. își exercită intens funcția de povestitori, fiind solicitați cu fiecare prilej ce se oferă. Una și aceeași piesă revine astfel frecvent pe buzele lor.

Creațiile povestitorilor cu care ne ocupăm sînt de regulă de mare întindere, merg așadar în direcția inversă schematizărilor celor vîrstnici. În rîndurile lor am surprins mai ales bogate contaminări și combinații de tipuri și chiar de piese întregi. Larga desfășurare a narațiunii face posibilă apariția elementelor stilistice proprii ce-l individualizează pe interpret chiar în cadrul „școlii” pe care o reprezintă. Aceștia sînt principalii povestitori prin care schemele tradiționale capătă viață, fiind îmbogățite cu propria mentalitate și experiență de viață; aici se petrece îndeosebi procesul de adaptare, localizare și înnoire, atît de intim legate de permanența folclorului. Basmul clasic, tradițional, valabil într-un spațiu mai larg și în epoci diferite, datorită caracterului său oarecum atemporal și lipsit de concretizări în spațiu, trece în graiul generației de mijloc mai ales printr-un proces de contemporaneizare cu mult mai vizibil decît în trecut.

Tendința de nuvelizare a basmului din satele văii Gurghiului se leagă cu evidență de povestitorii din generația de mijloc. Fenomenul poate fi observat și în alte regiuni ale țării, așa cum rezultă între altele, din notele lui O. Bîrlea privitoare la informatori¹⁰. Problema ce se ridică este dacă nu cumva tendința aceasta, de nuvelizare, constituie un atribut al epocii noastre; nu cumva trebuie pusă pe seama mentalității și gustului artistic al acestei generații? Nu încapă nici o îndoială că astăzi tendința la care ne referim este cu mult mai accentuată decît în trecut, datorită condițiilor de viață specifice epocii noastre. Dar, așa cum spuneam, unul și același povestitor care în tinerețe era posesorul unui repertoriu vast, care își nara produțiile în proză fără să le afecteze integritatea, complăcîndu-se să zăbovească asupra diferitelor episoade, ajunge cu timpul nu numai la împușinarea numărului de piese, ci și la sărăcirea celor ce s-au păstrat în repertoriul său. Procesul amintit se leagă astfel nemijlocit de vîrsta povestitorului.

Un ultim aspect care ne-a reținut atenția în cercetările de teren se leagă de prezența scenică a povestitorului și de puterea lui de dramatizare a narațiunii. Nu vom insista aici asupra problemei, urmînd ca ea să fie dezvoltată, ca de altfel și cele schițate mai sus, în studiul nostru mai întins privitor la povestitorii din satele din Gurghiu. Menționăm totuși că și ele sînt atribute valabile prin excelență aceleiași categorii de interpreți.

Spuneam la început că problema raportului ce există între arta povestitului și vîrsta povestitorilor depășește interesul pur teoretic. Într-adevăr, dacă concluzia noastră se va verifica și prin alte observații și contribuții, va fi necesară și o orientare corespunzătoare în culegerea prozei populare, oferind atenția cuvenită acelei categorii de vîrstă care se dovedește a fi mai favorabilă realizării artistice a narațiunilor populare.

¹⁰ Ovidiu Bîrlea, *lucr. cit.* (vezi de ex. repertoriul lui Noie Săracu, 52 ani, Teodor Stan, 42 ani, Emilian Fieraru 42 ani).

Odată lămurită, eventual, această problemă, socotim oportună abordarea ei pe un plan mai vast, într-o formulare care să depășească sfera povestitului. Firește, fiecare categorie de vîrstă și-a adus și își aduce contribuția ei la viața folclorică a unei colectivități sociale și a unui popor. Fiecare grupă de vîrstă își are speciile ei preferate, adecvate condiției de vîrstă. Care este însă vîrsta la care creativitatea se manifestă mai intens, mai pozitiv sub raportul calității? Nu cumva realizarea artistică mai limitată a unor specii constituie rezultatul vîrstei de care se leagă ele cu preferință? Folclorul copiilor, de exemplu, pare să fie concludent în amintitul sens. Legenda se leagă în special de generația mai vîrstnică; în afară de faptul că e născută, în genere, din alte cerințe decît cele estetice (ea răspunde unor cerințe, unor întrebări de ordin științific), poate că își justifică limitele artistice și prin vîrsta povestitorilor ce o cultivă cu predilecție. Dar acestea sînt întrebări ale căror răspunsuri nu le-am căutat și care ar putea beneficia de o cercetare specială.

L'ART NARRATIF ET L'ÂGE DES CONTEURS

Cet article représente le fragment d'une étude plus étendue consacrée aux conteurs des environs de la vallée de Gurghiu (département de Mureș). On essaie de donner une solution à un problème moins étudiée dans la littérature de spécialité, problème qui dépasse l'intérêt purement théorique : à quel âge, les conteurs de contes populaires se réalisent-ils du point de vue esthétique et acquièrent le répertoire actif le plus vaste? En d'autres mots, quel est l'âge le plus favorable au récit oral?

En se basant sur les recherches faites sur les lieux, dans la région mentionnée, les auteurs considèrent comme une erreur l'idée d'après laquelle les contes populaires constitueraient l'apanage des vieux qui seraient les possesseurs du plus riche répertoire et les conteurs les plus doués. Selon les auteurs, qui s'appuient aussi sur les recherches effectuées par d'autres folkloristes roumains et étrangers, les principaux possesseurs et colporteurs du patrimoine de la prose populaire se trouvent dans la génération moyenne (40 — 50 ans). Après cet âge, nous assistons, dans la plupart des cas, à la réduction quantitative du répertoire actif surtout, ainsi qu'à sa dégradation du point de vue esthétique (simplification du schéma des productions, réduction de la force épique, séparation accentuée entre les conteurs et les héros des contes, diminution de la force de dramatisation, etc.).

Conformément à l'opinion des auteurs, le problème du rapport qui existe entre l'âge du conteur populaire et la réalisation de la création pourrait être abordé sur un plan plus vaste, qui dépasse la sphère du récit oral.

Probablement, les limites artistiques de certaines espèces folkloriques s'expliquent aussi par l'âge des conteurs qui les cultivent de préférence.

FORMULE FINALE ÎN BASM

NICOLAE ROȘIANU

Cercetarea structurii și funcțiilor formulelor inițiale, pe baza materialului oferit de basmul românesc și de basmele altor popoare (slave, romanice, orientale etc.), ne-a permis descoperirea unor reguli generale, cărora li se supun elementele structurale ale oricărei formule inițiale¹. Au fost identificate două tipuri de elemente — „afirmative” și „negative”, — care sînt determinate de cele două intenții ale povestitorului: afirmarea (V) sau negarea (\bar{V}) verosimilității basmului (intenții determinate, la rîndul lor, de atitudinea diferențiată față de natura faptelor relatate în basm).

Elementele afirmative: E — existența eroului (eroilor) sau a faptului ce urmează a fi relatat („a fost”, „a trăit”, „s-a întîmplat”); T — plasarea în timp a acțiunii (a eroilor): „odată”, „în vremurile de demult”; S — plasarea în spațiu („într-o țară dinspre răsărit”, „într-o împărăție”). Fiecare element afirmativ își are, de regulă, perechea sa — elementul negativ ($E^{\bar{v}}$, $T^{\bar{v}}$, $S^{\bar{v}}$): $E^{\bar{v}}$ (negare directă) — „n-a fost”; $T^{\bar{v}}$ (negare indirectă, metaforică) — „cînd se potcovea puricele”, „cînd se coceau ouăle în gheață”, „cînd eram mama lui tata”, „cînd eram tata lui tata”, „cînd pe deasupra cîmpiilor zburau potîrnicichi fripte” („formula imposibilului”); $S^{\bar{v}}$ — „într-un sat fără case”, „după soba noastră”.

Am alcătuit o schemă universală care fixează structura formulelor inițiale, indicînd totodată caracterul elementelor constitutive (afirmativ sau negativ). În această schemă poate fi încadrată orice formulă inițială:

E	T	S	V
$E^{\bar{v}}$	$T^{\bar{v}}$	$S^{\bar{v}}$	\bar{V}

Formulele afirmative sînt universale, ele pot începe orice basm, în timp ce formulele negative se întîlnesc, de regulă, numai în basmul fantastic.

Formulele negative au apărut mult mai tîrziu, comparativ cu cele afirmative, și anume atunci cînd basmul începe să fie considerat produs al ficțiunii poetice (numai în aceste condiții putea să apară tonul de glumă,

¹ Vezi N. Roșianu, *Formule tradiționale în basm (formule inițiale)*, în „Romanoslavica”, XVII (sub tipar).

ironic, parodistic, specific „formulei imposibilului”). Se schimbă și funcțiile formelor inițiale; plasarea acțiunii în timp și în spațiu rămâne o funcție secundară. În formula negativă, timpul și spațiul constituie un pretext, un mijloc pentru crearea unei anumite atmosfere, propice comunicării și receptării basmului. Funcția principală a formulelor inițiale constă în introducerea ascultătorilor în lumea miraculoasă a basmului (fantastic).

Variatatea, originalitatea formulelor inițiale se datorează nu atât structurii lor, care se reduce la câteva scheme stabile, cu reguli destul de stricte, cât, mai ales, modului cum sînt concretizate și combinate elementele respective în cadrul schemei universal-valabile. În basmul românesc, de pildă, elementul $T^{\bar{v}}$ are concretizări diferite; am identificat treizeci de variante ale acestui element ($T_1^{\bar{v}} \dots T_{30}^{\bar{v}}$), care, combinîndu-se, alcătuiesc o multitudine de formule inițiale complexe, conferind basmului nostru, chiar de la început, un înalt grad de expresivitate.

Concluziile la care am ajuns în urma cercetării formulelor inițiale și, în special, unele ipoteze referitoare la istoria acestor formule ușurează într-o măsură considerabilă studierea formulelor finale, unde vom identifica numeroase aspecte similare²; și aici trebuie să avem în vedere atitudinea diferențiată a povestitorului față de basmul său, care se concretizează în forme foarte variate. Prin urmare, și în formulele finale se manifestă la povestitor fie tendința de a sublinia, într-un fel sau altul, direct sau indirect, verosimilitatea întîmplărilor relatate, prin folosirea unor formule afirmative, fie tendința de a califica basmul drept o ficțiune, apelînd la formule negative.

Formulele finale, în comparație cu cele inițiale, sînt mult mai bogate și mai variate atât în basmele românești, cât și în basmele altor popoare. Am identificat, de pildă, cazuri cînd formula finală este prezentă chiar și atunci cînd cea inițială lipsește, încercînd parcă să suplinească și funcțiile acesteia.

Frecvența superioară a formulei finale — fenomen caracteristic pentru basmele tuturor popoarelor — are cauze multiple, dintre care subliniem necesitatea exprimării, într-o formă sau alta, a unei „concluzii”, a unei atitudini, al căror sens depinde de natura subiectului, de povestitor, de auditoriu și, desigur, de gradul de intensitate a tradiției.

Basmul românesc ne oferă o gamă foarte variată de formule tradiționale finale, dintre care cea mai frecventă este formula prin care povestitorul își informează auditoriul asupra participării sale la ospățul împărațesc. Altfel, declară un povestitor, „de unde aș ști eu cum a fost acolo”. Acest tip de formulă conține patru elemente, fiecare îndeplinind o anumită funcție: 1) prezența povestitorului la ospățul împărațesc (P); 2) acțiunile povestitorului (A); 3) deplasarea povestitorului de la locul acțiunii la ascultători (D); 4) scopul deplasării — comunicarea basmului (B).

² Problemele pe care le vom trata aici fac parte dintr-o lucrare mai amplă, scrisă între anii 1964—1966, care cercetează, pe plan comparativ, formulele tradiționale din basm (lucrarea respectivă a constituit teza noastră de doctorat, susținută la Moscova în anul 1967). În articolul de față ne vom referi, în primul rînd, la basmul românesc, totodată însă vom aduce în discuție și unele aspecte similare din basmele altor popoare (vezi N. Roșianu, *Традиционные формулы сказки* — autoreferatul tezei de doctorat, Moscova, 1967).

Reproducem câteva variante ale acestor elemente : „Eram și eu acolo [P]. Ba încă am jucat și o horă de-ale mari $[A_1]$ ” $[PA_1]^3$; „Ș-am fost și eu acolo [P] ș-am băut $[A_2]$ ș-am mâncat $[A_3]$, ș-am jucat $[A_1]$ ” $[PA_2A_3A_1]^4$; „Ba m-am dus și eu la nuntă [P] . . . Am băut $[A_2]$ și am mâncat $[A_3]$ cît un sat” $[PA_2A_3]^5$; „Dar eu, care am fost martur la toate astea [P] . . . , am rupt-o la fugă de mi-am pierdut călcăile la ciubote și ajungînd aice : am intrat pe uși colea [D] de v-am spus poveste-așa [B]” $[PDB]^6$; „Da eu i-am lăsat pe dinșii acolo bind și petrecînd ș-am venit [D] și v-am spus povestea [B]” $[(P) DB]^7$; „Eu i-am lăsat drăgostindu-se și pupîndu-se și-am venit la dumneavoastră [D] și v-am spus povestea [B]” $[(P)DB]^8$.

Așadar, povestitorul — ca „martur la toate acestea” — vrea să convingă pe ascultător de adevărul întîmplărilor relatate. Pentru sublinierea caracterului afirmativ al acestor formule — ca și în cazul formulelor inițiale — trebuie să adăugăm semnul V. Rezultă, astfel, scheme mult mai fidele sensului formulelor respective, mai exact, intenției pe care povestitorul o exprimă : $[PA_1]^V$, $[PA_2A_3A_1]^V$, $[PA_2A_3]^V$, $[PDB]^V$, $[(P) DB]^V$, $[(P) DB]^V$. Prin urmare, ne încredințează povestitorul, „am fost și eu acolo, și am văzut toate chefurile, că de n-aș fi fost, de unde aș fi știut eu să vă povestesc . . . ”¹⁰, deci, am adăuga noi, nu v-am mințit.

Un alt tip de formulă apare în urma schimbării sensului elementelor care definesc acțiunile povestitorului ca participant la ospățul din poveste ($A_1, A_2, A_3 \dots$). Ca și elementul \bar{V} din formula inițială, noile elemente vor nega veridicitatea participării la ospăț, prin descrierea unor acțiuni imposibile din punct de vedere practic. Și aici, prin urmare, apare aceeași „formulă a imposibilului” : „Eram și eu p-acolo [P] și căram mereu la vatră lemne cu frigarea $[A_4^{\bar{V}}]$, apă cu ciuru $[A_5^{\bar{V}}]$ și glume cu căldarea $[A_6^{\bar{V}}]$ ” ; $[(A_4A_5A_6)^{\bar{V}}]^11$; „Eu încă mă aflam pe acolo [P], tăiam lemne cu sapa $[A_7^{\bar{V}}]$ și căram apă cu ciuru $[A_8^{\bar{V}}]$ ” $[P(A_7A_8)^{\bar{V}}]^12$.

În formula finală afirmativă lipsește tonul de glumă, de parodie în atitudinea povestitorului față de basmul său. Desigur că prezența povestitorului (P), ca „martur” al întîmplărilor petrecute în poveste sau ca „invitat” la ospățul împăratesc, nu constituie un „argument” al veridicității basmului narat, mai ales dacă avem în vedere faptul că ospățul unde povestitorul mănîncă, bea și se veselește ($A_1A_2 \dots$ etc.) are loc într-o vreme — după cum o definesc formulele inițiale din basmul fantastic — „cînd mînceau șoarecii pe pisici”, „cînd peștii cei mici înghițeau pe cei mari” etc. Așadar, între formulele inițiale afirmative și cele finale de același tip există o deose-

³ I. C. Fundescu, *Basme, orații, păcălituri și ghicitori*, București, 1875, p. 26.

⁴ Al. Vasiliu, *Povești și legende*, București, 1927, p. 223.

⁵ C. Rădulescu-Codin, *Îngerul românului* . . . , București, 1913, p. 79.

⁶ I. G. Sbiera, *Povești populare românești*, 1886, p. 243.

⁷ Al. Vasiliu, *op. cit.*, p. 123; cf. p. 39.

⁸ *Ibidem*, p. 92.

⁹ Din ultimele două formule, elementul P lipsește, în sensul că povestitorul nu afirmă direct : „am fost și eu acolo”; prezența elementului D, însă, presupune întotdeauna existența elementului P. Pentru redarea cît mai exactă a formulei, am pus elementul respectiv în paranteză : $[(P) DB]$.

¹⁰ P. Ispirescu, *Legende sau basmele românilor*, vol. I — III, Edit. „Ancora”, București 1929, III, p. 17.

¹¹ I. C. Fundescu, *op. cit.*, p. 76; cf. P. Ispirescu, *op. cit.*, II, p. 69.

¹² Al. Vasiliu, *op. cit.*, p. 32.

bire evidentă. Dacă în formula inițială, de pildă, elementul V („dacă n-ar fi, nu s-ar povesti”) poate sluji, într-un fel, drept „argument” al verosimilității întâmplărilor ce urmează a fi relatate, în formula finală, P — indiferent dacă este urmat de A^V sau $A^{\bar{V}}$ — constituie, prin el însuși, o negare a veridicității. Formula finală $P(A_1A_2)^V$ numai aparent are un caracter afirmativ; în acest caz, elementul V — datorită raportului de incompatibilitate dintre P și V — este, în realitate, un \bar{V} „voalat”. În formulele finale însă în care elementul A își schimbă sensul, devenind element negativ ($A^V \rightarrow A^{\bar{V}}$), intenția ironică a povestitorului este evidentă.

Principala funcție a formulelor finale — avem în vedere, în primul rând, basmul fantastic, căruia îi sînt proprii formulele negative — o constituie transpunerea ascultătorilor din lumea fantastică a basmului în lumea reală. Dacă în formula inițială povestitorul urmărește să creeze o anumită atmosferă propice comunicării și, bineînțeles, ascultării basmului, în formula finală „destramă” această atmosferă, revenind, de regulă, la tonul de glumă, specific elementului \bar{V} din formula inițială, care îmbracă aici, după cum vom vedea, forme mult mai variate.

Formula finală cea mai frecventă în basmul românesc este „Iar eu încălecai pe-o șa și vă spusei povestea așa”. Avînd în vedere faptul că expresia „încălecai pe-o șa”, atît separat cît și în contextul folcloric, rămîne, la prima vedere, ininteligibilă — în privința sensului pe care povestitorul ar putea să-l dea încheierii basmului prin folosirea formulei respective —, B. P. Hasdeu încearcă s-o explice apelînd la limba veche italiană. Astfel, identificînd în *Decameronul* lui Boccaccio expresia „novella a cavallo”, Hasdeu presupune că în vechea italiană basmul se numea „novella a cavallo”, prin urmare expresia „încălecai pe-o șa” trebuie considerată a fi o moștenire latină. În ceea ce privește sensul expresiei respective, autorul încearcă să-l explice etimologic: în latină, „inequito” (încălec), construit cu dativul, înseamnă „a rîde de cineva”, „a-l lua peste picior”, așadar, expresia noastră „încălecai pe-o șa” este sinonimă cu „am glumit sau am mințit”¹³.

Desigur, sensul poate fi și acela de care vorbește Hasdeu dar explicațiile privind apariția formulei respective nu credem că trebuie căutate atît de departe, ci în însuși basmul românesc. Formula capătă sens numai dacă o încadrăm în sistemul celorlalte formule românești. Am identificat în formulele finale analizate cele patru elemente compoziționale (P, A, D, B); dar, după cum am arătat, nu toate elementele sînt obligatorii în una și aceeași formulă, întrucît prezența unora presupune existența altora (D, spre exemplu, presupune existența elementului P și, uneori, chiar a lui B). În formula analizată de Hasdeu sînt prezente numai două elemente: D și B. Avînd în vedere însă faptul că elementul D presupune existența elementului P, formula capătă dintr-o dată sens; schematic ea poate fi redată astfel: (P) D B. Încercăm „reconstituirea” formulei probabile după modelul căreia a luat naștere formula noastră:

*Am fost și eu acolo (P), apoi am încălecat pe un cal (pe-o șa, pe-un cal cu șaua ...) de-am venit (D) și v-am spus povestea (B) [P D B].

În unele basme aromâne, elementul P este menținut, iar D are sensul din formula probabilă: „... fui și eu acolo [P] și încălecai pri un cal cu

¹³ B. P. Hasdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae*, vol. III, București, 1893, col. 2645.

șauă și vinii [D] z-v-aspun un părămio [B]” [B D B]¹⁴; „Eram și eu acolo cînd se făcea nunta și haraua [P] și vțineam pe un cal cu șaua ... [D]” [PD (B)]¹⁵.

Nu trebuie ignorat și un alt aspect : avem de-a face cu o formulă în versuri, mult simplificată, căreia ritmul și rima i-au asigurat o frecvență deosebită. Desigur că, un timp, versiunile în proză și în versuri au circulat paralel, apoi, treptat, formula în proză a încetat să mai fie folosită. În privința sensului acestei formule, considerăm că nu e nevoie să apelăm la limba latină pentru a demonstra că expresia „încălecai pe-o șa” este sinonimă cu „v-am mințit”; sinonimia nu se datorește însă latinescului „inequito”. Sensul respectiv (am glumit, am spus o minciună) nu este dat de expresia ca atare, ci de elementul P (prezența povestitorului la ospățul din poveste). Alăturarea acestor două elemente — logic imposibilă — care se exclud (povestitor, persoană reală contemporană cu ascultătorii — timpul din basm) imprimă formulei sensul pe care Hasdeu îl deslușește ca provenind din limba latină.

Credem, totodată, că atît povestitorii cît și ascultătorii presupun, în general, existența calului cînd folosesc expresia „încălecai pe-o șa”, și nu gîdesc la șa ca atare, deci la un fel de „șă zburătoare”, gen „covor zburător” (cu toate că această posibilitate nu este exclusă). Ipoteza noastră poate fi susținută și de existența, în limba vorbită, a unor expresii în care cuvîntul „șă” are sensul arătat mai sus : „urcă-te-n șă”, „dă-te jos din șă”, „saltă-l în șă”, „a căzut din șă” etc. Prin urmare, trebuie subliniat caracterul verosimil al elementului D (D^V), pentru că, în alte variante, D își va schimba sensul, devenind el însuși purtător al negației (D^{V̄}).

Așadar, formula finală „iar eu încălecai pe-o șă și vă spusei povestea așa” [(P) D₁B]¹⁶ a apărut, fără îndoială, pe baza unor modele, al căror sens l-a păstrat, redîndu-l într-o formă mult simplificată, concentrată.

Am insistat mai mult asupra acestei formule, întrucît înțelegerea sensului pe care ea îl reprezintă și, mai ales, identificarea elementelor structurale — care de fapt sînt purtătoare ale sensului respectiv — ne ajută la înțelegerea altor formule finale construite pe aceleași principii.

După modelul formulei finale analizate au apărut numeroase formule care prezintă o foarte mare varietate. Noile formule iau naștere printr-un procedeu ingenios : șaua (D₁) este înlocuită printr-o ființă sau printr-un lucru ; rezultatul va fi însă același, întrucît ființa introdusă este o insectă, o pasăre sau o altă vietate care, bineînțeles, nu poate fi folosită ca mijloc de transport : „Iar eu încălecai pe-o viespe/ Și vă spusei astă poveste” [(P) D₂^{V̄}B]¹⁷; „M-am suit (încălicat) pe-un pai de secară/ Și v-am spus o poveste în ia (stă) sară” [(P) D₃^{V̄}B]¹⁸; „Și m-am suit pe-o roată/ Și v-am spus-o toată” [(P) D₄^{V̄}B]¹⁹; „Iar eu venii călare p-un cocoș,/ Ca să nu viu pe jos/ Și vă spusei astă poveste,/Care a fost și nu mai este” [(P) D₅^{V̄}B]²⁰;

¹⁴ P. Papahagi, *Basme aromâne*, București, 1905, nr. 46.

¹⁵ B. P. Hasdeu, *op. cit.*, III, col. 2644.

¹⁶ În continuare, elementul D va fi numerotat. Primul element este, prin urmare, „încălecai pe-o șă” (D₁).

¹⁷ D. Stăncescu, *Basme culese din gura poporului*, București, 1892, p. 108.

¹⁸ Al. Vasiliu, *op. cit.*, p. 60, 231; cf. I. G. Sbiera, *op. cit.*, p. 48, 168.

¹⁹ Al. Vasiliu, *op. cit.*, p. 147, 178; cf. P. Ispirescu, *op. cit.*, II, p. 100.

²⁰ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 243.

„Și mă suii p-un cocoș,/ Să nu viu pe jos/ Și p-un arici,/ De-ajunsei pin-aici” [(P) $D_5^{\bar{V}} D_6^{\bar{V}}(B)$] ²¹; „Încălecai p-un mărăcine,/ Să m-asculte orișicine” [(P) $D_7^{\bar{V}} B^{\bar{V}}$] ²²; „Încălecai pe-o mia pirlită,/ Să fie povestea răspindită” [(P) $D_8^{\bar{V}} B$] ²³; „Și-am încălecat pe-o găină,/ Ca să nu vin pin tină” [(P) $D_9^{\bar{V}}(B)$] ²⁴.

Formulele finale citate nu sînt altceva decît concretizări diferite ale elementului D, care, de data aceasta, depășește limita verosimilului. Dacă formula (P) $D_1 B$ ($D = \text{ș a}$) își mai păstrează caracterul afirmativ, întrucît D rămîne verosimil ($D^{\bar{V}}$), iar P lipsește, acum ($\text{ș a} \rightarrow \text{viespe, cocoș, arici, roată etc.}$) formula devine negativă, însuși D transformîndu-se într-un purtător al negației ($D^{\bar{V}}$), el fiind o variantă a „formulei imposibilului”.

Variatatea elementului D se datorește și faptului că „mijloacele de deplasare” ($D^{\bar{V}}$) sînt practic nelimitate, utilizarea lor depinzînd în exclusivitate de imaginația și talentul povestitorului.

Treptat, legătura noilor formule cu vechile modele pe baza cărora au apărut începe să fie mai puțin sesizabilă; așa se poate explica dispariția elementelor P și A, iar, uneori, chiar a elementului B. Încinăm să credem că, inițial, formulele finale care se referă la prezența povestitorului cuprindeau majoritatea elementelor (P, A, D, B). Astfel de formule se foloseau numai în cazul cînd basmul se încheia cu nunta eroului, participarea la ospățul împărateesc fiind un „vis” atît al povestitorilor, cît și al ascultătorilor, care mincau „numai mămăliguța cu zama ei” ²⁵ și „înghițeau în sec, și-și lingeau buzele, numai gîndindu-se la vinurile și mîncările lor împăratești” ²⁶. Treptat, pe măsură ce formulele respective au început să fie folosite și în acele basme unde nu avea loc nici un fel de nuntă, unele elemente — în primul rînd A (acțiunile povestitorului la nuntă) și P (prezența povestitorului la nuntă) — erau de prisos, ceea ce a și dus la excluderea lor din formulă. Fără elementele respective, formulele pot să încheie orice basm, indiferent dacă nunta are sau nu loc.

Pînă acum, în formulele analizate, negația era exprimată indirect, prin folosirea elementului $D^{\bar{V}}$; paralel însă, apar și formule în care negația este directă. De data aceasta, purtătorul negației va fi B, care se transformă în $B^{\bar{V}}$; „M-am suit pe-o prăjină/ Și v-am spus o minciună” [(P) $D_{10}^{\bar{V}} B^{\bar{V}}$] ²⁷; „Și-am încălecat pe-o căpsună/ Și v-am spus și eu o minciună” [(P) $D_{11}^{\bar{V}} B^{\bar{V}}$] ²⁸; „M-am încălecat pe-un pai de secară/ Și v-am spus o minciună în astă sară” [(P) $D_3^{\bar{V}} B^{\bar{V}}$] ²⁹; „Mă suii pe-o rădăcină/ Și vă spusei astă minciună”

²¹ G. Catana, *Povești populare din Banat*, vol. I — II, 1908, II, p. 109.

²² P. Ispirescu, *op. cit.*, II, p. 199.

²³ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 296.

²⁴ T. Frîncu și G. Candrea, *Românii din Munții Apuseni*, București, 1888, p. 243.

²⁵ C. Rădulescu-Codin, *op. cit.*, p. 32.

²⁶ D. Stăncescu, *Basme culese din popor*, București, 1885, p. 42.

²⁷ I. G. Sbiera, *op. cit.*, p. 261; cf. M. Eminescu, *Călin Nebunul*, în *Antologie de literatură populară*, vol. II, *Basmul*, 1956, p. 254.

²⁸ M. Lupescu, în „Șezătoreea”, VI (1901), p. 17 (cf. *Antologie ...*, p. 412); cf., de asemenea, I. Creangă, *Amintiri, povești, povestiri*, București, E.S.P.L.A., B.P.T., nr. 6, p. 143.

²⁹ I. G. Sbiera, *op. cit.*, p. 169, 177.

$[(P)D_{12}^{\bar{V}}B^{\bar{V}}]$ ³⁰; „Mă suii pe-o custură ruginoasă/Și povestea fu cam mincinoasă” $[(P)D_{13}^{\bar{V}}B^{\bar{V}}]$ ³¹.

În aceste formule, elementul D se păstrează, dar nu se mai alătură elementului B (poveste), ci elementului $B^{\bar{V}}$ (minciună). Trebuie, de asemenea, să subliniem prezența rimei (asonanței) în formulele de mai sus; prin urmare, alegerea lui D nu se face la întâmplare: în primul caz $[(P)D_2^{\bar{V}}B]$, D rimează cu B (viespe-poveste), iar în al doilea $[(P)D_{9,10}^{\bar{V}}B^{\bar{V}}]$ D rimează cu $B^{\bar{V}}$ (prăjină — minciună, căpșună — minciună, rădăcină — minciună etc.).

Alteori, elementul D este exclus din formulă: „Și eu mîncai o alună/Și vă spusei o minciună” ³². Acest lucru vorbește despre faptul că D, treptat, și-a pierdut sensul inițial (deplasarea povestitorului), prin urmare întreaga formulă nu mai este legată ca sens de modelele pe baza cărora a apărut. Schimbarea sensului elementului D atrage după sine și eliminarea lui B ($B^{\bar{V}}$), formula căpătînd sensuri cu totul noi: „Și încălecai pe-o lingură scurtă $[D_{14}^{\bar{V}}]$ Să lovesc peste nas pe-ăl de n-ascultă” ³³; „Și încălecai pe-un iepure șchiop $[D_{15}^{\bar{V}}]$ Să vă fie cu noroc” ³⁴; „Încălecai pe-un lemn $[D_{16}^{\bar{V}}]$ La bine să vă îndemn” ³⁵; „Iar eu mă suii pe-un cui $[D_{17}^{\bar{V}}]$ Să nu vi-o mai spun” ³⁶; „Iar eu încălecai pe-un fus $[D_{18}^{\bar{V}}]$ Să trăiască cine a spus” ³⁷; „Iar eu încălecai pe-o viespe $[D_2^{\bar{V}}]$ Și o lăsați la-mneavoastă-n iese/, Să te duci, cucoane, că ești stăpîn,/ Să pui să-i dea și ei nițel fin” ³⁸; „Mă suii pe o carbune și n-am ce mai spune” ³⁹ $[D_{19}^{\bar{V}}]$ ⁴⁰.

Elementul D are în basmul românesc și alte formulări; într-un basm cules de M. Eminescu, de pildă, întîlnim următoarea formulă:

„Și el a făcut o nuntă strașnică ... Dar el nu era așa tare la inimă ca să ție pe acelea rău, ca aceia pe asta a lui; el tot ținea ca la cumnatele lui, ș-o făcut un bal strașnic, și eram și eu acolo ... și ei a făcut o ulciuță de papară și m-o dat pe uș-afară, de mie mi-a fost ciudă și m-am dus în grajd și mi-am ales un cal cu șaua de aur, cu trupul de criță, *cu picioarele de ceară*, cu coada de fuior, cu capul de curechi, cu ochii de neghină, ș-am pornit p-un deal de cremene: picioarele se topeau, coada-i pîrîia, ochii pocneau; ș-am încălicat pe-o prăjină și ți-am spus o minciună, *ș-am încălicat pe o poartă* și ți-am spus-o toată” ⁴¹.

M. Eminescu ne oferă o formulă combinată, în care aflăm două concretizări noi ale elementului D: calul cu picioarele de ceară ($D_{20}^{\bar{V}}$) și poarta ($D_{21}^{\bar{V}}$) $[P D_{20}^{\bar{V}}D_{21}^{\bar{V}}B]$.

³⁰ P. Savin, *Mîndrul Florilor*, [f. a.], p. 131.

³¹ I. Pop-Reteganul, *Povești ardelenesti*, vol. I — V, Brașov, 1888, III, p. 26.

³² D. Stăncescu, *Alte basme culese din gura poporului*, București, 1893, p. 172.

³³ D. Stăncescu, *Basme culese din gura poporului*, p. 210; C. Rădulescu-Codin, *op. cit.*, p. 257; I. C. Fundescu, *op. cit.*, p. 116.

³⁴ D. Stăncescu, *Glume și povești*, Craiova, 1895, p. 185.

³⁵ D. Spirescu, *op. cit.*, III, p. 95.

³⁶ I. Pop-Reteganul, *op. cit.*, III, p. 55.

³⁷ C. Rădulescu-Codin, *op. cit.*, p. 113; P. Spirescu, *op. cit.*, II, p. 285.

³⁸ D. Stăncescu, *Alte basme culese din gura poporului*, p. 117.

³⁹ T. Frîncu și G. Candrea, *op. cit.*, p. 258.

⁴⁰ În aceste formule, elementul D și-a pierdut sensul inițial (deplasarea povestitorului), îndeplinind acum funcții noi. Vom continua totuși să-i păstrăm simbolul (D), notînd însă printr-un punct schimbarea survenită (D).

⁴¹ M. Eminescu, *Călin Nebunul*, în *Antologie* ..., p. 254.

Elementul $D_{20}^{\bar{v}}$ (calul de ceară) nu este tipic pentru formula finală românească, în schimb are o frecvență deosebită în basmele ruse, ucrainene și bielorusse, unde întâlnim calul de ceară, de gheață sau de smoală, șaua de ridichi, friul de mazăre etc. ; soarele topește calul, porcii mănincă șaua, iar găinile friul. Asupra acestui aspect — pierderea darului primit de povestitor — vom reveni ; aici ne limităm la reproducerea unui singur exemplu din culegerea lui A. N. Afanasiev, notînd totodată sursele unor formule similare din basmele ucrainene și bielorusse : „... и пошел пир на весь мир ! И я там был, мѣд-вино пил, по усам текло, в рот не попало. Дали мне лошадку восковую, плетку гороховую, уздечку репяную ; увидел я — мужик овин сушит, привязал тут лошадку — она растаяла, плетку куры склевали, а уздечку свиньи съели !”⁴²

Elementul D este foarte original într-un basm publicat de I. A. Candrea și Ov. Densusianu : „El a făcut o nuntă frumoasă și am fost și eu la nuntă, m-au încărcat într-un tun și m-au svîrlit de-am picat tocmai pe scaun aice, de vă spun povestea” [P $D_{22}^{\bar{v}}$ B]⁴³.

Motivul deplasării povestitorului, încărcat într-o armă de foc ($D_{22}^{\bar{v}}$), îl întâlnim și în Moravia : „Și de multă veselie nuntașii dădeau din pistoale ; unul din greșeală, în loc de glonț, m-a băgat în pistol pe mine, a tras și m-a aruncat drept aice” [(P) $D_{22}^{\bar{v}}$ (B)]⁴⁴. Același motiv este prezent și într-un basm din Silezia : „Și atunci veni vînătorul și mă încărcă în pușcă, trase și ajunsei aici ...” [(P) $D_{22}^{\bar{v}}$ (B)]⁴⁵.

Într-un basm norvegian, povestitorul încalecă pe un obuz cînd se trăgeau salve de salut și zboară către ascultători [(P) $D_{22}^{\bar{v}}$ (B)]⁴⁶.

Elementul $D_{22}^{\bar{v}}$ nu este caracteristic basmului românesc ; are însă o frecvență deosebită în basmul ucrainean și în cel bielorus :

„На тІм весІлыІ я сам був, так менІ дали Істи и пити, що по бородІ тІкло, а в горлі сухо було, а я як ся впив, той ляг спати в солому. ТІІ всІ гостІІ так же, як ся попили, та й взяли стрІляти. Але еден з них взяв набивати гармату, та й и мене замІшав в солому, на мисцІ флейтуха, то як вистрІлив, то я аж тут залетІв и сказав вам сюю прахтику” [РААД $D_{22}^{\bar{v}}$ B] ;⁴⁷ „Да я там быў : мед, вино пІў, по усам и по бородзе целоко, а ў рот не попало, я ўзяўся за вухо и в роццІ сухо ; оглянууся назад, Іздець войско солдат, яны мене падхвацІлі, зарадІлі

⁴² A. N. Afanasiev, *Народные русские сказки*, vol. I — III, Moscova, 1958, III, p. 242 ; cf. E. R. Romanov, *Белорусский сборник*, vol. I — VI, Vitebsk-Moghilliov, 1887—1901, III, p. 205, IV, p. 149.

⁴³ I. Candrea și Ov. Densusianu, *Povești din diferitele ținuturi locuite de români*, București 1909, p. 93.

⁴⁴ B. M. Kulda, *Moravské národní pohádky, pověsti, obyčeje a pověry*, vol. I — II, Praga, 1874 — 1875, I, p. 148 ; cf. B. P. Hasdeu, *op. cit.*, III, col. 2641.

⁴⁵ J. Bolte — G. Polivka, *Anmerkungen zu den Kinder und Hausmärchen der Brüder Grimm*, vol. IV, Leipzig, 1930, p. 28.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ P. Ciubinski, *Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно русский край*, vol. I — II, Petersburg, 1872—1878, II, p. 635 ; cf. p. 35, 63. Notăm aici o formulă asemănătoare din repertoriul unui povestitor român contemporan, citată de O. Birlea : „Veniră niște ȕigani și loară n'est'e cîlt. Io m-am fost ascuns aco după sporu-ăla, după soba-mpăratului. Si bagară în tun și dederă d'e veselie — tăiară mese, tăiară scaun'e, tăt'e pișoarele le băgară-n oale. Și făcură petreșere mare. Și cin dederă să pușt'e, pă min'e m-or băgat cu cîlt eia aco și, vup ! cu min'e-ai naint'ea dumn'eaovastă !” Vezi O. Birlea, *Prefață la Antologie de proză populară epică*, vol. I, București, 1966, p. 79.

пушку, выстрал!Л, ў тую старону, откуль я прышоў. Я остаўся неўреда!м, сеў на мосту I ету казку кажу” [PAA D₂₂^V B]⁴⁸.

Elementul D₂₂^V este atestat și în basmele slavilor de apus, și chiar în unele basme sirbești (aici însă are o frecvență mai scăzută)⁴⁹. În continuare, dăm câteva exemple în care elementul D prezintă forme variate în basmele altor popoare (în basmele italiene, franceze, ruse): „Me dettero cunfetti / Uno la dava al gallo / Che mi portava a cavallo”; „J'étais là moi-même comme tornebroche; mais comme je trempais mon doigt dans toutes les sauces, un grand diable de cuisinier vint, qui me donna un coup de pied dans le c... et me lança jusqu'ici pour vous conter ce joli conte” [P A D^V B]⁵⁰.

Aceeași formulă, într-o altă variantă, accentuează caracterul neverosimil al elementului D (D^V): „J'étais par-là aussi... un grand diable de cuisinier qui était là, avec ses sabots... me donna un coup de pied... et me lança sur le haut de la montagne de Bré, et je suis venu de là jusqu'ici, pour vous raconter cette histoire” [P A D^V B]⁵¹.

„Я тут на свадьбе был... взяли меня за нос и бросили на мост; я катился, да катился, да здесь и очутился” [P D^V (B)]⁵².

Așadar, după cum ușor se poate observa din exemplele citate, elementele formulei finale românești (P A D B) se pot întâlni în basmele celor mai diferite popoare, confirmând universalitatea schemei noastre. În același timp, ele confirmă — după cum vom vedea și din exemplele ce vor urma — poziția dublă pe care o au unele din aceste elemente (A^V — A^{V̄}, D^V — D^{V̄}).

Am văzut că în formula finală românească elementul P este urmat foarte rar de elemente afirmative (A^V, D^V, B^V); de cele mai multe ori el este negat fie de A^{V̄} sau de D^{V̄}, fie de B^{V̄}. Același fenomen are loc și în formula finală din basmele altor popoare. În basmele slavilor de răsărit, de pildă, mai ales în basmul rus, un loc deosebit îl ocupă următoarea formulă: „Я там был, мед-вино пил по усам (бороде, губам) текло, а в рот не попало”⁵³. Basmele bieloruse și ucrainene folosesc aceeași formulă, care se reduce din punct de vedere structural la următoarea schemă: P A^{V̄} A^{V̄}. Prin urmare, ne comunică povestitorul, „am fost și eu la ospățul împărătesc” (P), am băut (A^V) și totuși n-am băut nimic (A^{V̄}).

Aceeași structură o au și celelalte variante rusești, indiferent de concretizările elementului A: „... в городе я была, мед я пила, чашка с дырой, рот кривый, по губам всё вытекало, в рот не попало”⁵⁴; „На тех пирхах и я бывал, мёд-вино пивал — сколько ни пил — только усы обмо-

⁴⁸ P. V. Šein, *Материалы для изучения языка и быта русского населения северо-западного края*, vol. II — III, Petersburg, 1893—1905, II, p. 55.

⁴⁹ Vezl J. Polivka, *Úvodní a závěrečné formule slovanských pohádek*, în „Národopisný Věstník” vol. XIX—XX, Praga, 1926—1927, XIX, p. 119—127.

⁵⁰ T. M. Luzel, *Contes populaires de Basse-Bretagne*, Paris, 1887, III, p. 261.

⁵¹ *Ibidem*, II, p. 79.

⁵² D. K. Zelenin, *Великорусские сказки Вятской губернии*, Petrograd, 1915, p. 26.

⁵³ A. N. Afanasiev, *op. cit.*, II, p. 71.

⁵⁴ N. E. Onciukov, *Северные сказки*, Petersburg, 1903, nr. 79.

чил!"⁵⁵; „Стали пить, гулять, веселиться... Прочие пили ковшом, а я — решетом; по бороде-то текло, да в рот не попало”⁵⁶.

Această formulă apare și în basmul polonez, într-o formă aproape identică: „Na tem wesetu byłam, jadłam, piłam, v gembie nie poltało, a po brodzie leciało”⁵⁷. În unele basme sîrbești formula se modifică, dar păstrează același sens: „Am fost și eu acolo, am mîncat, am băut cu ei; și astăzi mi-e limba udă, dar gura mi-e tot uscată”⁵⁸.

Formulele citate ar părea, la prima vedere, foarte depărtate de formulele finale românești în care povestitorul ne aducea la cunoștință „muncile” pe care le-a executat la ospățul împărațesc („am cărat apă cu ciurul”, „am cărat lemne cu frigarea” etc.); în realitate, însă, toate formulele analizate se reduc la schema amintită (PA^v A^v), îndeplinind aceeași funcție. Totodată trebuie să subliniem și faptul că prezența elementului A^v, alături de P, realizează o formulă finală deosebit de expresivă.

Uneori, formulele finale, în a căror structură intră elementul P, conțin un motiv nou, care se referă la primirea unor daruri, unor cadouri (C), pe care povestitorii le pierd pe drum (C̄), ajungînd la ascultători cu miinile goale.

Elementul C nu este frecvent în basmul românesc, în schimb prezintă în basmul aromân o foarte mare varietate. Aici, povestitorul primește daruri nenumărate (flori, haine, mîncare, băutură), pe care le pierde: lîngă un lac, orăcăitul broaștelor îl înspăimîntă și, crezînd că au năvălit turcii, aruncă darurile; „cățelele turbate” îi iau obiectele primite de la niște zîne etc.⁵⁹. Notînd cu C primirea cadourilor, iar cu C̄ pierderea lor, formulele respective capătă din punct de vedere morfologic următoarea schemă: PC̄C̄.

Cîinii care „fură” darurile primite de povestitori — fenomen destul de frecvent în basmul aromân — îi vom întîlni și în formulele finale din basmul altor popoare balcanice. În basmul grec: „Am fost și eu acolo; mi-au dat 300 de galbeni; pe drum a sărit un cîine și mi i-a luat, iar eu am fugit” (P C C̄)⁶⁰. În basmul turec: „Am aflat și eu de nuntă și m-am dus acolo; mi-au dat niște pilaf cu mere. Pe drum, un cîine — ham, ham — m-a apucat de picior, am aruncat pilaful și am luat-o la fugă” (P C C̄)⁶¹. În basmul bulgar: „, И аз бях на свабата-ядох пих и ме дарихо гърне мед — Тъкмо се облизвах, преди да хапна още от меда, рипна вашето куче, та ми прекратури и ступи гърнето и аз не можах да лизна от меда — затова дойнох да ви кажа да си пазите кучето!” [P C C̄]⁶².

Prezența acestor formule în basmul mai multor popoare balcanice este, credem, rezultatul condițiilor care au permis circulația folclorică în această zonă. Am văzut, de pildă, că formulele inițiale din basmul aromân se apropie foarte mult de formulele inițiale din basmul românesc, unde identificăm o serie de elemente comune (E T V). Totodată însă am întîlnit și

⁵⁵ A. N. Afanasiev, *op. cit.*, II, p. 15.

⁵⁶ D. N. Sandomnikov, *Сказки и предания Самарского края*, Petersburg, 1884, p. 202.

⁵⁷ J. Polivka, *op. cit.*, p. 111.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 126.

⁵⁹ P. Papahagi, *op. cit.*, nr. 82, nr. 93; cf. nr. 128.

⁶⁰ J. Bolte — G. Polivka, *op. cit.*, p. 29—30.

⁶¹ *Турецкие народные сказки*, Leningrad, 1939, nr. 55.

⁶² *Българско народно творчество*, vol. I — XII, Sofia, 1963, IX, p. 241.

acel \bar{E}^v (îndoială — „o fi fost ori n-o fi fost”) absent din basmul român — rezultat posibil al unei influențe din partea basmului turc, unde acest element este destul de frecvent, el constituind, în același timp, o caracteristică a formulelor inițiale din basmul multor popoare orientale. Exemplele citate vin să ne convingă încă o dată că basmul aromân nu poate fi rupt de contextul folcloric sud-slav, unde condiții multiple au favorizat exercitarea unor influențe, basmul grec (și mai ales basmul turc) avînd ecou în întreaga Peninsula Balcanică.

În lucrarea de față ne limităm numai la formulele basmului, prin urmare problema rolului pe care l-a jucat circulația folclorică în această zonă, în apariția altor elemente comune, nu intră deocamdată în atenția noastră. Notăm însă că am identificat foarte multe aspecte asemănătoare, uneori identice, în basmele popoarelor balcanice, aspecte care ar putea constitui obiectul unor studii speciale, consacrate exclusiv acestei probleme.

Motivul pierderii darurilor (\bar{C}) datorat apariției cîinilor este atestat și în basmele altor popoare orientale. La turcmeni, de pildă, acest motiv atinge o frecvență deosebită: „Am fost și eu acolo, de unde am luat o bucată de carne; pe drum a sărit la mine cîinele bunicului, am băgat repede mîna în sîn, cu gîndul că am acolo o piatră: am azvîrlit cu ce-am găsit acolo în cîine — era tocmai carnea pe care o luasem de la ospaț! S-a dus, mi-a mîncat-o cîinele!”⁶³

Același motiv — *cîinii* lasă pe povestitor fără daruri — îl vom întîlni la unii povestitori bieloruși, fără să constituie însă un fenomen caracteristic pentru formulele finale din basmele bielorusse: „Я там быв, медок с перцом пив, мимо губ ишло, а ў рот нищо не уплыло. Порезали коровай, дали мне кусок, но я заглядзеўся на суседову хату, що с ёй дым иде, а собака с под полу цап за каровай да и и уклáв!”⁶⁴

Elementul C are o foarte mare răspîndire în formulele finale din basmele slavilor de răsărit, unde povestitorii primesc cele mai diferite „daruri” (caftane, cizme, cai etc.); indiferent însă de natura darurilor primite, întotdeauna ele „dispar” pe măsură ce povestitorul „se apropie” de ascultători: „... и задал пир на весь мир... Я нарочно за тысячу верст туда пришла, пиво-мёд пила, по усам текло, а в рот не попало! Там дали мне ледяную лошадку, репеное седельце, гороховую уздечку, на плечики — синь кафтан, на голову — шит колпак. Поехала я оттуда во всем наряде, остановилась отдохнуть; седельце, уздечку снимала, лошадку к деревцу привязала, сама легла на травке Откуда ни возьмись — набежали свиньи, съели репеное седельце; налетели куры, склевали гороховую уздечку; взошло солнышко, растопило ледяную лошадку. Пошла я с горем пешечком; иду — по дорожке прыгает сорока и кричит: «Синь кафтан! Синь кафтан!», а мне слышалось: «Скинь кафтан!» Я скинула да бросила. К чему же, подумала я, остался на мне шит колпак? Схватила его да оземь и, как видите {теперь, осталась ни с чем”⁶⁵.

⁶³ M. A. Sakali, *Туркменский эпос*, Aşhabad, 1956, p. 36; cf. p. 35.

⁶⁴ P. V. Şein, *op. cit.*, II, nr. 127.

⁶⁵ A. N. Afanasiev, *op. cit.*, I, p. 326; cf. E. R. Romanov, *op. cit.*, I, p. 326; cf. E. R. Romanov, *op. cit.*, III, p. 22, VI, p. 36.

Așadar, toate formulele citate confirmă universalitatea schemei noastre : $P \ C \ \bar{C}$. Totodată trebuie să remarcăm că elementul C are o funcție asemănătoare cu elementele $A^{\bar{V}}$, $D^{\bar{V}}$, $B^{\bar{V}}$ (negarea veridicității întâmplărilor relatate), povestitorul neputînd aduce, din motive destul de neverosimile, nici o „probă materială” a participării sale la ospățul împărătesc. Această funcție devine mult mai evidentă cînd analizăm natura cadourilor; vom constata, astfel, că, în majoritatea cazurilor, elementul C conține în el însuși negația ($C^{\bar{V}}$) : calul de ceară, de gheață sau de smoală, frîul de mazăre, șaua de ridichi etc.

Elementul $C^{\bar{V}}$ este prezent și în formulele finale din basmele altor popoare. Într-un basm norvegian, povestitorul primește plîne într-o sticlă, bere într-o batistă, o haină de hirtie, o pălărie din unt și ghetete de sticlă, pe care, cum era și firesc ($C \rightarrow \bar{C}$), le va pierde pe drum⁶⁶. Un povestitor spaniol asigură pe ascultători că a fost la nunta eroilor din basmul pe care l-a relatat, a primit în dar „pantofi din untură”, care s-au topit însă pe drum⁶⁷.

Toate formulele finale în a căror structură intră elementul C ($C^{\bar{V}}$) se reduc, în ultimă instanță, la o schemă universal-valabilă : $[(P) C^{\bar{V}}_{1.2.3...} \bar{C}^{\bar{V}}_{1.2.3...}]$.

În privința basmului românesc, trebuie să facem unele precizări. Aici — după cum am remarcat deja — elementul C apare mai rar. Semnalăm însă prezența unei nuanțe noi pe care povestitorii o dau elementului respectiv. În formulele finale analizate am văzut că elementul C — cu atît mai mult $C^{\bar{V}}$ — are drept scop încredințarea ascultătorilor (de cele mai multe ori printr-o glumă) că povestea a fost o născocire. Iată însă că am identificat în basmul românesc trei formule finale complexe în care elementul respectiv (C) îndeplinește o altă funcție : povestitorul vrea să „convingă” pe ascultători că faptele relatate în basm s-au întîmplat aievea, aducînd în sprijinul afirmațiilor sale „probe materiale”. Iată cîteva din aceste probe : o plăcintă, luată de povestitor de la ospățul împărătesc, ajunge în capul unui consătean care va rămîne chel : „De nu mă credeți, ian să vă uitați numai la capul lui cînd vă veți întîlni cu el, și vă veți încredința că vă spun adevărul”⁶⁸; țarca are coada ca o lingură pentru că a fost lovită de povestitor cu lingura pe care a luat-o de la nunta împărătească⁶⁹, iar Gheorghe Ciubotariu, un moșneag șchiop din satul culegătorului Al. Vasiliu, a fost plesnit cu-n ciolan peste picior — luat tot de la ospățul eroilor din poveste — și a „rămas știop și știop îi și-n ziua de azi”⁷⁰.

Sensul nou introdus în formula finală românească este o invenție personală, de altfel destul de reușită; aici, C constituie un pretext pentru introducerea lui V („vă veți întîlni cu el și vă veți încredința că vă spun adevărul”, „de nu mă credeți, vă uitați”). Desigur că noul element introdus în formula finală (V) nu constituie un argument pe care cineva să-l poată lua în serios. Formula continuă să-și păstreze nota de glumă, de ironie,

⁶⁶ J. Bolte—G. Polivka, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 29.

⁶⁸ I. G. Sbiera, *op. cit.*, p. 154.

⁶⁹ I. Pop-Reteganul, *op. cit.*, III, p. 26.

⁷⁰ Al. Vasiliu, *op. cit.*, p. 231.

iar elementul C, în ciuda nuanței noi pe care o capătă, rămîne în esență același ca și în basmele celorlalte popoare.

Prin urmare, în ciuda diversității cadourilor, indiferent de natura lor (C sau $C^{\bar{v}}$), povestitorul se va prezenta în fața ascultătorilor „deposedat” de darurile primite ($C \rightarrow \bar{C}$, $C^{\bar{v}} \rightarrow \bar{C}^{\bar{v}}$). Acest fenomen devine astfel o regulă, o lege obligatorie a formulei finale, cerută de însăși specificitatea basmului ca ficțiune artistică. Așadar C (mai ales $C^{\bar{v}}$), alături de $A^{\bar{v}}$, $D^{\bar{v}}$ și $B^{\bar{v}}$, constituie un procedeu poetic, rod al imaginației creatorului popular, imaginație ce se supune însă legilor genului folcloric respectiv, în cazul nostru legilor basmului (avem în vedere, în primul rînd, basmul fantastic).

Un loc deosebit în basmul universal îl ocupă formula finală prin care — într-o formă sau alta, direct sau indirect — povestitorul cere să fie răsplătit (R) pentru basmul său. În basmul românesc, „formula—cerere” (R), cu toate că nu e răspîdită, este prezentă, îmbrăcînd diferite forme. Uneori, cererea este directă, nu încap echivoci: „Apoi i-am lăsat pe dinșii bînd și petrecînd și-am venit la dumneavoastră, călare pe-o roată și v-am spus-o toată. *Plătiți-mi-o*”⁷¹; „Iar eu, descălecînd de după șa, *aștept un bacșiș de la cine mi-o da*”⁷².

Elementul R este prezent în basmul multor popoare; într-un basm arab, de pildă, povestitorul își încheie astfel narațiunea: „Dacă basmul v-a plăcut, dați-mi un cozonac rotund”⁷³; la Novopolțev, renumitul povestitor rus, elementul R face parte dintr-o formulă deosebit de expresivă: „Тут и сказке конец, сказал её молодец и нам молодцам по стаканчику пивца, за окончание сказки по рюмочки винца”⁷⁴. Există și alte variante: „Тем сказке конец, а мне водочки корец”⁷⁵; „Вот вам сказка, а мне бубликов связка”⁷⁶. „Вот тебе сказка, а мне кринка масла”⁷⁷.

Nu este exclus ca și formula „Я там был, мед, вино пил, по усам текло, а в рот не попало”, cu variantele ei multiple, atît în basmul rus cît și în basmul ucrainean sau bielorus, să fie un ecou îndepărtat al unei „formule—cerere”, în care elementul R era mult mai direct exprimat. Această presupunere ne-a fost sugerată și de faptul că, uneori, formula respectivă este însoțită de elementul R: „Тут моя сказка, тут моя повесть, дайте хлеба поисть; в городе я была, мёд пила, а рот кривый, а чашка с дырой, а в рот не попало”⁷⁸. Dacă admitem acest lucru, atunci și elementul C, în anumite situații, poate avea sensul amintit. În acest caz, următoarea formulă finală dintr-un basm turcmen poate fi interpretată ca o aluzie la adresa ascultătorilor, cu scopul ca povestitorul să fie răsplătit: „La ospăț am fost și eu. Mi-au dat un blid de pilaf și o pulpă de berbec. Pe drum m-am împiedicat și pilaful s-a vărsat; berbecul mi l-au luat cîinii — am rămas cu burta goală!”⁷⁹

⁷¹ Al. Vasiliu, *op. cit.*, p. 32; cf. I. G. Sbiera, *op. cit.*, p. 164, 161, 177.

⁷² D. Stăncescu, *Basme culese din popor*, p. 61.

⁷³ J. Bolte — G. Polivka, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁴ D. N. Sadovnikov, *op. cit.*, p. 41; cf. p. 50.

⁷⁵ A. N. Afanasiev, *op. cit.*, II, p. 287.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 29.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 24.

⁷⁸ N. E. Onciukov, *op. cit.*, nr. 120.

⁷⁹ M. A. Sakali, *op. cit.*, p. 36.

Aceeași remarcă se poate face și în legătură cu unele formule finale românești, unde elementul R lipsește, în schimb nu este greu de sesizat aluzia pe care o face povestitorul: „... iar eu încălecai p-un gătlej uscat”⁸⁰; „ce să va mai fi întâmplat după ospăț, asta n-o știu, căci am băut prea multă apă la acea petrecere ...”⁸¹.

După unii folcloriști, aceste formule, în care elementul R este prezent, sînt ecouri îndepărtate ale unor „formule-cerere”, prin care ascultătorii erau rugați să recompenseze pe povestitor pentru basmul comunicat. Așadar, elementul R ar proveni de la acei povestitori pentru care povestitul era și o sursă de câștig. Se știe, de pildă, că la unele popoare au existat și povestitori „profesioniști”, care, alături de cîntăreții populari, trăiau exclusiv din arta lor. La români, dacă existența unor „zicători” de cîntece bătrînești, mai mult sau mai puțin „profesioniști”, nu poate fi contestată, în schimb nu avem date care să ne confirme același fenomen și în privința basmului. La ruși însă, povestitorii profesioniști au constituit un fenomen tipic, atestat de vechi documente istorice.

Despre faptul că elementul R este numai un ecou îndepărtat al unor „formule-cerere”, pierzîndu-și funcția inițială, vorbește și următorul fenomen identificat în basmul românesc: de cele mai multe ori, după folosirea elementului R („Plățiți-mi-o”), urmează replica ascultătorilor („Să ți-o răsplătească Dumnezeu, cu bine, cu pace și cu sănătate”⁸²; „Bogdaproste, Dumnezeu să ți-o plătească”) ⁸³.

În basmele românești se întâlnește, mai rar însă, și formula „Au trăit fericiți și trăiesc și astăzi”⁸⁴, asigurînd pe ascultători de adevărul celor povestite, prin aceea că eroii mai sînt în viață, adică sînt contemporani cu povestitorii și ascultătorii. Alături de elementul V din formula inițială și de P sau A^v din formula finală, afirmația „trăiesc și astăzi” constituie un „argument” pe care povestitorul îl aduce în sprijinul veridicității basmului său.

Ideea conform căreia expresia „trăiesc și azi” trebuie să arate „că eroul n-are moarte în timp, ca toți pămîntenii, ci este nemuritor asemenea ființelor mitologice”⁸⁵ este valabilă numai în sensul în care acceptăm și celelalte „argumente” (V), mai ales dacă luăm în considerație faptul că formula citată capătă, de cele mai multe ori, încă un element. Astfel, rezultă o formulă compusă din două elemente care se condiționează reciproc, existența în timp a eroilor fiind redusă la dimensiunile reale ale pămîntenilor: „și trăiră pînă cînd muriră”⁸⁶; „și trăiește (domnește) și astăzi, de n-a murit”⁸⁷. Primul element („trăiesc și astăzi”) are o frecvență slabă în basmul românesc, în schimb, împreună cu elementul care-i condiționează valabilitatea afirmației, constituie formula finală cu o răspîndire destul de mare.

⁸⁰ D. Stăncescu, *Basme culese din gura poporului*, p. 164.

⁸¹ I. Pop-Reteganul, *op. cit.*, III, p. 81.

⁸² I. G. Sbiera, *op. cit.*, p. 66.

⁸³ Al. Vasiliu, *op. cit.*, p. 32, 131.

⁸⁴ I. C. Fundescu, *op. cit.*, p. 104.

⁸⁵ E. Todoran, *Timput în basmul popular românesc*, în „Limba și literatură”, 1962, nr. 6, p. 412.

⁸⁶ D. Stăncescu, *Basme culese din gura poporului*, p. 82.

⁸⁷ G. Catană, *op. cit.*, I, p. 42, II, p. 90.

Acest tip de formulă se încadrează perfect în sistemul celorlalte formule, atât inițiale cât și finale, unde, după cum am văzut, orice afirmație este urmată, de regulă, de o negație, directă sau indirectă (metaforică). În acest caz, prima parte a formulei folosește un element afirmativ, care are drept scop asigurarea ascultătorilor că cele relatate s-au întâmplat aievea (V); a doua parte a formulei însă condiționează această afirmație, o reduce, în ultimă instanță, la absurd (V). Așadar, nu credem că este vorba de intenția povestitorului de a sublinia faptul că „eroul este nemuritor, asemeni ființelor mitologice”. Desigur că nu excludem posibilitatea ca, inițial, afirmația „trăiesc și astăzi” să fi reflectat atitudinea pe care oamenii (povestitorii) o aveau față de eroii unor întâmplări, cu atât mai mult cu cât, după cum am arătat, la unele popoare, aflate într-un anumit stadiu de dezvoltare, povestitorii nu numai că erau convinși de veridicitatea faptelor relatate, dar, de multe ori, ei „se înțelneau” cu personajele basmelor, oricât de neverosimilă ar fi fost natura acestora⁸⁸. În acest caz însă, credem că partea a doua a formulei lipsea, ea fiind purtătoarea unei atitudini mai mult decît sceptice față de posibilitatea ca eroii să fie nemuritori. Formula completă nu putea să apară decît ca expresie a unei poziții superioare pe care povestitorii o ocupă față de faptele relatate; ei privesc de sus, uneori ironic, nota de glumă fiind evidentă, mai ales în acele formule în care, declarînd că eroii mai sînt în viață — dacă n-au murit cumva —, invită pe ascultători să meargă să se convingă: „Și de n-au murit, și astăzi trăiesc. Cine nu crede să se ducă să vază”⁸⁹. Alteori, se reamintește ascultătorilor timpul în care au trăit eroii întâmplărilor relatate (V): „Și de n-o fi murit pînă acum, și astăzi poate să trăiască. Și această poveste e de cînd se încălțau purecii cu găoci de nucă și mergeau la rugă și de grumaji își legau 99 măzi de fier și tăt săreau cu capu-n cer. Așa să știți, boieri dumneavoastră”⁹⁰.

Faptul că primul element al formulei are și o existență independentă nu înseamnă că povestitorul contemporan crede în viața veșnică a eroilor săi. Dacă această posibilitate, cîndva, nu era exclusă, acum formula și-a pierdut acest sens, îndeplinind aceeași funcție ca și celelalte elemente afirmative din formula finală unde „argumentele” sînt valabile numai ca procedee poetice și nicidecum ca „probe materiale”, care se aduc pentru a ne convinge că întâmplările sînt adevărate.

Robert Petsch, referindu-se la acest tip de formulă, remarcă frecvența lui deosebită în basmele diferitelor popoare⁹¹. În privința basmelor românești, el afirmă că la români formula respectivă „nu este îndrăgită”⁹². Eroarea se datorește, desigur, faptului că autorul generalizează un fenomen pe baza unui material insuficient, basmele românești apărute în traducere germană neputînd să-i ofere bogăția și varietatea formulelor noastre. Aceeași afirmație autorul o face și în privința basmelor slave, unde consideră că tipul respectiv de formulă este slab reprezentat, fără însă să specifice despre ce popoare slave este vorba, întrucît fenomenul nu este general.

⁸⁸ Vezi N. Roșianu, *Formule tradiționale în basm (formule inițiale)*, în „Romanoslavica” XVII (sub tipar).

⁸⁹ I. Pop-Reteganul, *op. cit.*, IV, p. 60.

⁹⁰ G. Catană, *op. cit.*, p. 62.

⁹¹ R. Petsch, *Formelhafte Schlüsse im Volksmärchen*, Berlin, 1900, p. 42—43.

⁹² *Ibidem*, p. 43.

În basmele cehe și slovace, de pildă, formula are o deosebită frecvență : „a ziju doteraz, ak nepomreli”⁹³.

În basmele catalane, această formulă se dezvoltă uneori prin repetarea raționamentului sofistic : „.i, de seguida, es van casar i van viure molt feligos i contents i, de segur que, si no són morts, encara són vius i, si no són vius, és perquè ja són morts”⁹⁴.

În basmele slavilor de răsărit, formula finală respectivă poate fi întâlnită și în forma ei „clasică” : „Если не помер так и теперь живет”⁹⁵; „И жив соби, доки не вмер”⁹⁶. Frecvența cea mai mare însă o are primul element („И теперь живут”); cu toate acestea, în ciuda caracterului afirmativ al formulei, tonul de glumă este păstrat și aici, datorită „precizărilor” pe care povestitorul ține uneori să le facă : „Стали они жить благополучно — в радости и спокойствии, и теперь живут да хлеб жуют”⁹⁷; „От вони собі живуть і багатіють — оберенком воду носять, коромеслом дрова воять”⁹⁸.

Materialul vast pe care îl avem la dispoziție ne-a permis să constatăm frecvența deosebită a acestui tip de formulă în basmele celor mai diferite popoare. Astfel — în afara basmelor românești, ucrainene, bielorusse, ruse, cehe, slovace — formula respectivă poate fi întâlnită în basmele germane, maghiare, olandeze, franceze, lituaniene etc. Nu vom inventaria formulele respective, întrucât ele, în majoritatea cazurilor, se repetă identic, păstrând același mod sofistic de a „argumenta” veridicitatea basmului. Exemplele citate credem că sînt suficiente pentru a demonstra că acest tip de formulă constituie un procedeu poetic și nicidecum o reflectare a credinței povestitorului în nemurirea eroilor de basm.

Într-o formulă finală românească, în care povestitorul afirma că eroii „trăiesc și astăzi dacă n-au murit”, am remarcat prezența unui alt element : „Cine nu crede să se ducă să vază”. Nu este un caz unic, această „invitație” se poate întâlni destul de frecvent în basmul românesc, în basmele altor popoare însă ea apare mai rar. Am identificat-o, de pildă, într-un basm italian : „Se poi voi non ci credete, andante a vedere”⁹⁹. O invitație asemănătoare întâlnim la un povestitor grec¹⁰⁰, de asemenea la un povestitor maghiar¹⁰¹ etc.

Basmul românesc ne oferă și alte formule finale, foarte originale, unde aportul individual este evident. Dar oricît de personale ar fi aceste formule, ele păstrează totuși sensul formulelor tradiționale, după modelul cărora de fapt au și apărut. Iată ce „a văzut” un povestitor la o nuntă împăratească : „Eșia zama pe virful curții și carnea pe ferești. Cîinii umblau

⁹³ P. Dobšinský, *Protonárodné slovenské povesti*, vol. I — II, Bratislava, 1958, I, p. 121; cf. II, p. 156, 282.

⁹⁴ J. Amades, *Folklore de Catalunya*, Barcelona, 1950, p. 255; cf. p. 297.

⁹⁵ D. K. Zelenin, *op. cit.*, p. 10.

⁹⁶ P. Ciubinski, *op. cit.*, II, p. 632; cf. p. 636.

⁹⁷ A. N. Afanasiev, *op. cit.*, II, p. 60.

⁹⁸ I. Rudcenko, *Народные южнорусские сказки*, vol. I — II, Kiev, 1869 — 1870, I, nr. 66.

⁹⁹ D. Camparetti, *Novelline popolari italiane*, vol. VI, Roma, 1875, p. 63.

¹⁰⁰ E. Legrand, *Recueil de contes populaires grecs*, Paris, 1882, p. 185.

¹⁰¹ R. Basset, *Les formules dans les contes*, în „Revue des traditions populaires”, vol. XVII — XVIII, Paris, 1902—1903, XVII, p. 541.

cu colaci-n coadă și lătrau că mor de foame”¹⁰². Prin folosirea „metaforei imposibilului” (V̄) povestitorii dau formulelor lor un înalt grad de expresivitate; un povestitor își „argumentează” în felul următor, „veridicitatea” basmului său: „Iar eu sfîrșii astă poveste care adevărată este, tocmai ca rimătura de oaie și ca cornul de porc, pe care le-a văzut un orb, după care a alergat un olog, le-a luat un ciung și un despuiat în sîn le-a băgat”¹⁰³.

Variantele formulelor finale din basmele românești nu se opresc, bineînțeles, aici. Unii povestitori, deosebit de talentați, merg mult mai departe cu imaginația, transformînd uneori formula finală într-un amuzant joc al minciunilor. Un povestitor, de pildă, nu poate lua parte la ospaț din cauza unui zmeu, cu care se ciocnește¹⁰⁴; un alt povestitor declară sus și tare că este nașul ginerelui împăratului, pe care-l așteaptă zilele astea să-i vină „cu colacii, după cum ni-i obiceiul”¹⁰⁵.

Înainte de a fixa concluziile generale care se conturează în urma cercetării formulelor finale, considerăm necesar să prezentăm încă un tip de formulă, foarte răspîdit, în basmul celor mai diferite popoare: „сказка вся”, „сказке конец”, „rozprávke koniec”, „el conte estă acabat”, „moun counte es finit”, „el conte je estă dit”, „moun counte es acabat” etc. Este vorba, deci, de o formulă prin care se comunică sfîrșitul basmului.

Este interesant de remarcat că, în majoritatea cazurilor, aceste simple constatări fac parte dintr-o formulă în versuri, compusă, de regulă, din două părți; între aceste două componente însă — mai exact, între aceste două versuri — nu există nici o legătură de conținut, prima parte a formulei avînd ca funcție exclusivă realizarea rimei (asonanței). Exemplele care urmează vin să ilustreze acest fenomen:

Basmul rus: „На дворе у них была лужа, а в ней шука, а в шуке-то огонец — этой сказочке конец”¹⁰⁶.

Basmul slovac: „Potom robili svotbu bohátu, zabili na ňi kravu rohatu a na těj krave bou zvoňec, uže tějto pripovedki kon'ek”¹⁰⁷.

Basmul gascon: „E tric tric,/Moun conte este finit./ E tric trac,/ Moun counte es acabat”¹⁰⁸.

Basmul italian: „Fetta, fetta, fetta, fetta,/ E funita la favietta”¹⁰⁹.

Basmul catalan: „Í el gall va fer quiquiriquic,/ Í el conte ja està dit/ Í el gall va fer cacaracac,/ Í el conte està acabat”; Í van viure felíços sempre més,/ Í van tenir tres fills, / El gran es va dir Joan/ El mitjà es va dir Pere,/ El petit es va dir Bernat/ Í vet aci el conte acabat”¹¹⁰.

Basmul cubanez: „Y colorin colorao, / Mi cuento se ha acabao”¹¹¹.

În basmul românesc, un fenomen similar ni-l oferă acele formule, analizate deja, în care elementul D, pierzîndu-și sensul inițial, este folosit exclusiv pentru realizarea rimei (asonanței). Exemplul cel mai elocvent îl constituie formula finală „Am încălecat pe-o șa/Și v-am spus povestea așa”.

¹⁰² I. Pop-Reteganul, *op. cit.*, III, p. 26.

¹⁰³ D. Stănescu, *Alte basme culesse din gura poporului*, p. 206.

¹⁰⁴ T. Frîncu și G. Candrea, *op. cit.*, p. 285.

¹⁰⁵ T. Pamfile, *Un tăciune și-un cărbune*, București, 1915, p. 17.

¹⁰⁶ A. N. Afanasiev, *op. cit.*, II, p. 278.

¹⁰⁷ Jiří Polívka, *Súpis slovenských rozprávok*, vol. I — IV, Praga, 1924 — 1930, II, p. 358.

¹⁰⁸ M. J. François Bladé, *Contes et proverbes populaires*, Paris, 1867, p. 4; cf. p. 6, 24.

¹⁰⁹ G. Pitré, *Curiosita popolari tradizionali*, Torino-Palermo, MDCCCXCI, p. 29.

¹¹⁰ J. Amades, *op. cit.*, p. 329, 28; cf. p. 31, 109.

¹¹¹ S. Feijoo, *Cuentos populares cubanos*, vol. I — II, 1960, II, p. 38.

CONCLUZII

Formula finală cu cea mai mare frecvență atît în basmul românesc, cît și în basmele celorlalte popoare se referă la participarea povestitorului la nunta împărătească (final tipic pentru majoritatea basmelor). Această formulă poate avea următoarele elemente: P — prezența povestitorului la nuntă; A — acțiunile povestitorului; C — primirea unor daruri (cadouri); \bar{C} — pierderea darurilor primite; D — deplasarea povestitorului; B — scopul deplasării (comunicarea basmului); R — povestitorul cere să fie răsplătit.

Notăm variantele identificate în basmul românesc:

P: „am fost (m-am dus, eram) și eu acolo”.

A: A_1 („am jucat”); A_2 („am băut”); A_3 („am mîncat”); A_4 („căram lemne cu frigarea”); $A_5^{\bar{V}}$ (căram apă cu ciurul”); $A_6^{\bar{V}}$ („căram glume cu căldarea”); $A_7^{\bar{V}}$ („tăiam lemne cu sapa”).

D: D (nu este indicat „mijlocul de transport”); D_1 (șă); $D_2^{\bar{V}}$ (viespe); $D_3^{\bar{V}}$ (pai de secară); $D_4^{\bar{V}}$ (roată); $D_5^{\bar{V}}$ (cocoș); $D_6^{\bar{V}}$ (arici); $D_7^{\bar{V}}$ (mărăcine); $D_8^{\bar{V}}$ (mia pîrlită); $D_9^{\bar{V}}$ (găină); $D_{10}^{\bar{V}}$ (prăjină); $D_{11}^{\bar{V}}$ (căpșună); $D_{12}^{\bar{V}}$ (rădăcină); $D_{13}^{\bar{V}}$ (custură ruginoasă); $D_{14}^{\bar{V}}$ (lingură scurtă); $D_{15}^{\bar{V}}$ (iepure șchiop); $D_{16}^{\bar{V}}$ (lemn); $D_{17}^{\bar{V}}$ (cui); $D_{18}^{\bar{V}}$ (fus); $D_{19}^{\bar{V}}$ (cărbune); $D_{20}^{\bar{V}}$ (cal cu picioare de ceară, cu capul de curechi etc.); $D_{21}^{\bar{V}}$ (poartă); $D_{22}^{\bar{V}}$ (glonț, obuz).

C: C^V (plăcintă, carne etc.); $C^{\bar{V}}$ (neidentificat în basmul românesc, exemple din alte basme: pălărie de untură, bere în batistă, piine într-o sticlă etc.).

R: („plătiți-mi-o”, „aștept un bacșiș” etc.).

Ca și în cazul formulelor inițiale, vom distribui aceste elemente în raport cu poziția pe care o ocupă față de limita verosimilului. Identificarea acestei poziții este necesară, întrucît ea determină, în ultimă instanță, gradul de expresivitate a formulei: cu cît combinarea elementelor afirmative și negative este mai variată, cu cît asocierile din cadrul „formulei imposibilului” (\bar{V}) sînt mai neverosimile, mai absurde, cu atît formula din basm devine mai expresivă. Structura constituie astfel un indiciu al gradului de expresivitate. Totodată, determinarea caracterului formulelor (afirmativ sau negativ) motivează și folosirea lor diferențiată în anumite tipuri de basm. Aici trebuie să facem însă o precizare: folosirea diferențiată a formulei finale în basmul fantastic, nuvelistic etc. este mai puțin strictă decît în cazul formulei inițiale. Cu toate acestea, caracterul afirmativ sau negativ al formulei finale rămîne mai departe unul dintre factorii determinanți (basmul nuvelistic, de pildă, evită formulele finale negative complexe — avem în vedere, în primul rînd, acele formule în care \bar{V} ($D^{\bar{V}}$, $A^{\bar{V}}$, $B^{\bar{V}}$) ocupă un loc important).

Varietatea formulelor finale în basmul românesc — varietate ce se va reflecta și în numărul schemelor — este determinată, în primul rînd, de poziția dublă ($V - \bar{V}$) pe care o au majoritatea elementelor ($A - A^{\bar{V}}$, $D - D^{\bar{V}}$, $B - B^{\bar{V}}$, $C - C^{\bar{V}}$). Elementul P va ocupa locul „superior”,

în ciuda caracterului său negativ „voalat”, întrucît el exprimă intenția povestitorului de a sublinia veridicitatea întîmplărilor relatate; elementul R, fiind neutru, va lipsi din scheme.

Iată pozițiile ocupate de elementele structurii formulei finale din basmul românesc :

P	$A_1 \dots_3$	V
		\bar{V}
P		V
	$A_4^{\bar{V}} \dots_7$	\bar{V}
P	D	B
		V
		\bar{V}

P		B	V
	$D_2^{\bar{V}} \dots_{22}$		\bar{V}
P			V
	$D_2^{\bar{V}} \dots_{22}$	$B^{\bar{V}}$	\bar{V}
P	C	\bar{C}	D
			V
			\bar{V}

Elementul $C^{\bar{V}}$, în forma în care se găsește în basmele anumitor poezii, nu l-am întîlnit în formulele românești; dacă luăm însă în considerație faptul că $D^{\bar{V}}$ (la noi — $D_{20}^{\bar{V}}$ — calul de ceară) este, de cele mai multe ori, și un $C^{\bar{V}}$, atunci putem să introducem în schemă și elementul respectiv :

P	(D)	V
$C^{\bar{V}}$	$\bar{C}^{\bar{V}}$ (D \bar{V})	\bar{V}

P, D și B sînt elementele cu cea mai mare frecvență în basmul românesc. Considerăm că formula finală în a' cărei structură erau prezente elementele P, A, D și B, inițial, încheia numai acele basme al căror ultim episod era nunta eroului. Cînd formulele de acest tip au început să fie folosite și în alte basme, unele elemente au încetat să mai corespundă conținutului basmului; treptat, aceste formule au început să treacă din basm în basm, pierzîndu-și sensul inițial (prezența povestitorului la nuntă).

Majoritatea formulelor finale din basmele românești conțin, într-o formă sau alta, direct sau indirect, negarea veridicității întîmplărilor care se petrec în basmul fantastic. Prin urmare, ca și formulele inițiale (\bar{V}), ele reflectă acel stadiu al istoriei basmului, cînd în general, poporul nu mai crede în caracterul veridic al basmului, socotindu-l ficțiune. Aceasta însă — după cum s-a arătat și în cazul formulelor inițiale — nu exclude existența unor povestitori (ascultători) izolați, care să creadă în adevărul basmelor, oricît de neverosimile ar fi ele, mai ales dacă luăm în considerație și faptul că nu toate basmele fantastice se încheie cu „formule-glumă”, „formule-parodie”, deci cu formule „negative”, iar basmele nuvelistice nu cunosc, de regulă, astfel de formule.

Majoritatea formulelor finale românești folosesc „categoria imposibilului”, concretizată în alăturarea a două fenomene care se exclud reciproc, rezultînd formule al căror grad de expresivitate depinde, ca și în cazul formulelor inițiale, de caracterul neobișnuit (absurd) al asocierii făcute.

Materialul comparativ folosit în cercetarea formulelor finale ne-a permis să identificăm foarte multe fenomene asemănătoare, uneori identice, în basmele celor mai diferite poezii. Elementul P, de pildă, consti-

tuie „argumentul” principal pe care majoritatea povestitorilor îl aduc în sprijinul sublinierii „veridicității” întâmplărilor din basm. L-am identificat în basmele slave (mai ales în basmele slavilor de răsărit), în basmele popoarelor romanice, orientale și, în general, în mai toate basmele pe care le-am avut la dispoziție, confirmând caracterul său universal. Prezența în formulă a elementului P atrage după sine, de obicei, și celelalte elemente (A, D, C, B), prin urmare, în basmele popoarelor amintite vom întâlni și aceste elemente.

În majoritatea basmelor pe care le-am cercetat am evidențiat poziția dublă a elementelor compoziționale din formula finală ($A - A^{\bar{v}}$, $D - D^{\bar{v}}$, $C - C^{\bar{v}}$); așadar, schemele identificate în basmul românesc sînt aplicabile și la basmele altor popoare, distribuirea acestor elemente (afirmative și negative) față de limita verosimilului urmînd aceeași linie. Astfel, pe baza tuturor formulelor finale cercetate, putem întocmi o schemă generală care reflectă caracterul universal al structurii formulei finale:

P	A	C	\bar{C}	D	B	V
	$A^{\bar{v}}$	$C^{\bar{v}}$	$\bar{C}^{\bar{v}}$	$D^{\bar{v}}$	$B^{\bar{v}}$	\bar{V}

O formulă atît de complexă, în care să fie concretizate toate elementele, în ambele poziții ($V - \bar{V}$), este greu de găsit în repertoriul vreunui povestitor; o astfel de performanță credem că poate fi realizată numai la masa de scris. Orice formulă finală însă în care elementul P este prezent — direct sau indirect, subînțeles — poate fi inclusă în această schemă, care reflectă anumite reguli ce decurg din însăși natura basmului (fantastic) ca rod al ficțiunii poetice.

Așadar, morfologia formulei finale este comună tuturor basmelor. Ca și în cazul formulelor inițiale, elementele ei urmează aceleași reguli. Pe noi ne interesează însă, în primul rînd, formele pe care elementele respective le îmbracă în basmele diferitelor popoare, ceea ce duce de fapt la evidențierea particularităților unor formule, în ultimă instanță, la sublinierea specificului național.

Elementul D, de pildă, l-am întâlnit în basmul multor popoare, concretizările lui însă diferă de la popor la popor. Spre exemplu, dintre cele 22 de variante, identificate în basmul românesc, numai cîteva sînt atestate în basmele altor popoare ($D_{20}^{\bar{v}}$, $D_{22}^{\bar{v}}$), celelalte fiind folosite în exclusivitate de către povestitorii români.

Un fenomen similar ni-l oferă elementul C, care are o răspîndire foarte mare în basmul universal. Acest element, în toate basmele, urmează aceeași linie ($C \rightarrow \bar{C}$, $C^{\bar{v}} \rightarrow \bar{C}^{\bar{v}}$), în schimb concretizările lui sînt extrem de diferite.

Funcția principală a formelor finale constă în transpunerea ascultătorilor în lumea reală. Printr-o ușoară ironie, prin tonul ei de glumă, de parodie, formula finală destramă atmosfera miraculoasă a basmului (fantastic). Dacă formula inițială are rolul de a introduce pe ascultător în această atmosferă, formula finală îl readuce în lumea reală.

Atît în formula inițială, cît și în cea finală predomină tonul de glumă, de ironie, tonul parodistic. Nu exagerăm dacă afirmăm că basmul (fan-

tastic) este încadrat între două glume, narațiunea propriu-zisă avînd cu totul alt ton.

Elementul neverosimil, caracteristic „formulei imposibilului” (\bar{V}), ne însoțește la tot pasul: eroul moare și este înviat, animalele vorbesc, caii aleargă cu viteze cosmice etc. Toate acestea sînt neverosimile, dar neverosimilitatea este un aspect, iar gluma cu totul altul. Neverosimili sînt și caii de ceară sau de smoală cu care povestitorii „se întorc” de la ospățul împăratesc. Eroii însă nu se deplasează cu ajutorul unor astfel de cai, cum nici povestitorii nu vor folosi ca „mijloc de transport” un cal care mănîncă jeratic și zboară ca vîntul și ca gîndul. Deosebirea constă deci în funcțiile diferite pe care le îndeplinesc elementele respective în cadrul basmului. Iată de ce eroul, în peregrinările sale, va întîlni zmei sau alte ființe supranaturale, dar nu potîrnichi fripte, zburînd pe deasupra cîmpilor; el se va deplasa pe tărîmul celălalt, dar nu în împărăția în care purecii se potcovesc, iar șoarecii mănîncă pisici.

Formulele inițiale și finale, în a căror structură elementul \bar{V} are diferite concretizări, neagă verosimilitatea întîmplărilor din basm, dar nu desființează basmul. Basmul fantastic este ficțiune, dar asta nu-l împiedică să exprime într-o formă metaforică anumite idealuri de viață, să servească anumite învățăminte. Numai așa se poate explica existența, chiar în zilele noastre, a unor povestitori (ascultători) care „cred în basme”. Și nu considerăm că nivelul scăzut de cultură al unora dintre ei ar constitui cauza principală a unei astfel de atitudini. Povestitorii de fapt nu cred atît în posibilitatea existenței reale a întîmplărilor fantastice care se petrec în basm, cît, mai ales, în adevărul pe care ele îl exprimă; tonul de glumă al formulelor inițiale și finale din basmul fantastic și tonul serios al narațiunii propriu-zise reflectă tocmai această atitudine¹¹².

FORMULES FINALES DANS LES CONTES

L'auteur étudie dans cet article la structure et les fonctions des formules finales des contes. Les principaux matériaux de sa recherche sont tirés du conte roumain, mais il s'occupe en même temps des phénomènes analogues, rencontrés dans les contes d'autres peuples (slaves, latins, orientaux, etc.).

Dans l'introduction sont rappelées les principales conclusions de l'étude consacrée par l'auteur aux formules initiales des contes, procédé qui s'imposait, vu que les formules finales se soumettent aux mêmes règles. On y présente la structure de la formule initiale, dans laquelle on peut retrouver deux types d'éléments (« affirmatifs » et « négatifs »), déterminés par les deux intentions du conteur: l'affirmation (V) ou la négation (\bar{V}) de la vraisemblance du conte (intentions engendrées à leur tour par une attitude différente à l'égard de la nature des faits qui se passent dans le conte).

Les éléments affirmatifs: E — existence du héros (des héros) ou du fait qui doit être relaté (« Il était »; « Il est arrivé »); T — situation dans

¹¹² În legătură cu acest aspect, vezi și N. Roșianu, *Formule mediane în basm*, în „Analele Universității, București, ” seria filologie, XVIII (sub tipar).

le temps (« une fois »; « dans les temps anciens »); S — situation dans l'espace (« dans un pays du Levant », « dans un empire »).

Les éléments négatifs: $E^{\bar{v}}$ — négation directe (« il n'était pas »); $T^{\bar{v}}$ — négation indirecte, métaphorique (« quand on ferait les puces »; « quand on faisait cuire les oeufs sur la glace »; « quand les poules avaient des dents »; « quand des perdreaux rôtis survolaient les champs ») $S^{\bar{v}}$ — négation indirecte (« dans un village sans maisons »); $T^{\bar{v}}$ et $S^{\bar{v}}$ représentent « des formules de l'impossible ».

Positions possibles des éléments structuraux de la formule initiale, par rapport à la limite de la vraisemblance :

E	T	S	V
$E^{\bar{v}}$	$T^{\bar{v}}$	$S^{\bar{v}}$	\bar{V}

La formule finale conserve les deux types d'éléments, engendrés par les mêmes causes. La formule finale la plus fréquente est celle de la participation du conteur aux noces des héros du conte. Éléments structuraux de ce type de formule: P — présence du conteur à la noce — « j'y ai été (j'y suis allé, j'y étais) aussi »; A — actions du conteur (« j'ai bu », « j'ai dansé »); C — réception de cadeaux (gâteaux, rôtis); \bar{C} — perte des cadeaux (principal voleur — les chiens); D — déplacement du conteur (moyen de transport vraisemblable); B — but du déplacement: communication du conte (« je vous ai raconté une histoire »). Chaque élément affirmatif a, d'habitude, pour correspondant, l'élément négatif (\bar{V}) concrétisé dans « la formule de l'impossible »; $A^{\bar{v}}$ — (« j'ai transporté de l'eau dans un tamis »); $C^{\bar{v}}$ — (« de la bière dans un mouchoir »; « des bottes en verre »); $D^{\bar{v}}$ — moyen de transport invraisemblable (des chevaux de cire, de poix, de glace, des insectes, des oiseaux); $B^{\bar{v}}$ — négation directe (« je vous ai dit un mensonge »).

Positions possibles des éléments structuraux de la formule finale par rapport à la limite de la vraisemblance :

P	A	C	\bar{C}	D	B	V
	$A^{\bar{v}}$	$C^{\bar{v}}$	$\bar{C}^{\bar{v}}$	$D^{\bar{v}}$	$B^{\bar{v}}$	\bar{V}

Il est nécessaire d'identifier la position des éléments structuraux par rapport à la limite du vraisemblable, vu que c'est de cette position que dépend également la force d'expression de la formule. Plus la combinaison des éléments V et \bar{V} est variée, plus les associations faites dans le cadre de la « formule de l'impossible » sont invraisemblables et absurdes et plus la formule devient expressive, sa structure étant ainsi un indice du degré de la force expressive.

Les éléments morphologiques sont, pour la plupart, communs aux contes des peuples les plus différents; par conséquent, la variété, l'originalité des formules sont dues moins à leur structure, limitée à quelques schémas stables soumis à des règles assez strictes, qu'à la manière dont ces éléments sont concrétisés dans le cadre des respectifs schémas, ce qui représente en réalité la manifestation de leur caractère particulier et, en dernier lieu, du spécifique national.

Les formules dans la structure desquelles entrent des éléments négatifs sont apparues dans une étape relativement récente, si on les compare aux formules affirmatives, car elles représentent un degré supérieur en ce qui concerne l'acceptation du conte comme relation véridique ou comme fiction poétique. Ce n'est que dans les conditions d'une acceptation du conte en tant que fruit de la fiction poétique qu'a pu apparaître le ton de plaisanterie, d'ironie, de parodie, propre à la « formule de l'impossible » (V).

Les formules affirmatives sont universelles, elles peuvent se trouver au commencement et à la fin de n'importe quel type de conte, tandis que les formules négatives ne se rencontrent, d'habitude, que dans le conte fantastique.

La principale fonction des formules finales est celle de transporter les auditeurs dans le monde réel. Si la formule initiale a pour but de créer une atmosphère propice à la communication et à l'audition du conte (fantastique), la formule finale, par sa note spécifique de plaisanterie, d'ironie et de parodie, dissipe l'atmosphère merveilleuse du conte et ramène l'auditeur dans le monde réel.

VARIANTE GERMANE DIN „KINDER- UND HAUSMÄRCHEN“ ȘI VARIANTE ROMÂNEȘTI LA TIPURILE AT^h. 410, 130 ȘI 120

VIORICA NIȘCOV

Punctul de plecare al prezentului studiu îl constituie investigațiile autorului în cadrul unui proiect mai larg, în parte realizat, de identificare a raporturilor dintre activitatea fraților Grimm și folcloristica românească. Ne-au preocupat, în mod firesc, și posibilele ecouri ale colecției Grimm în folclorul românesc¹.

Se înțelege, demersul nostru are caracter de sondaj. În cele ce urmează am selecționat o serie de aspecte revelatorii atât prin *sensul propriu fiecărui caz*, cât și prin *diversitatea semnificativă a ansamblului*.

Din *KHM* am ales un eșantion de 4 piese ilustrând tipuri internaționale, spre a stabili, după împrejurări, atât eventuala difuzare la noi pe canale folclorice a elementelor colecției Grimm, cât și, pornind comparativ de la *repere concrete notorii*, unele caractere diferențiale ale versiunilor românești în măsura în care acestea din urmă *există* (sau au *existat*) efectiv în circuitul nostru folcloric. În parte materialul ne-a condus însă, cum se va vedea, și la concluzii suplimentare, de ordin mai general.

Ademenitor, experimentul nu e lipsit de riscuri, dată fiind atât îngustimea mijloacelor de informație (respectiv culegeri limitate în timp și spațiu, interesul redus al culegătorilor pentru tot ceea ce pare narațiune reprodusă după carte, împrejurarea că parte din textele publicate sînt fie de autenticitate discutabilă, fie vădit „prelucrate”, absența — de regulă — a datelor privitoare la informatori și la izvoare, faptul că fondul, substanțial, de înregistrări de teren din A.I.E.F. e încă în bună măsură netranscris și neclasificat tipologic — deci greu accesibil — etc.), cât și în genere

¹ Acest gen de cercetări se înscrie de altfel într-o orientare internațională consacrată a studiilor folcloristice, neglijată pînă acum la noi, dar a cărei legitimitate e evidentă. Vezi, spre pildă, Elisabeth Róna-Sklarek, *Einige Grimmische Märchen im ungarischen Volksmunde*. Sonderabdruck aus der Festschrift „Philologische Beiträge aus der Geschichte der ungarischen Beziehungen”, Budapest, 1912, p. 3—15, apud Gyula Ortutay, *Jacob Grimm und die ungarische Folkloristik*, în „Deutsches Jahrbuch für Volkskunde”, Bd. IX, 1963, p. 180; V. Propp, *Märchen der Brüder Grimm im russischen Norden*, ibidem, p. 104—112; F. Karlinger, „Schneeweissen und Rosenrot in Sardinien. Zur Übernahme eines Buchmärchens in die volkstümliche Erzähltradition”, în vol. *Brüder Grimm Gedenken*, 1963, Marburg, 1963, p. 585—593.

starea actuală, nesatisfăcătoare, a cunoașterii „biologiei” fenomenul folcloric. Prin urmare, ne vom mărgini, în principiu, la simpla comparare de texte. Studiul nostru va avea, precumpănitor, caracterul unui „protocol de experiență”.

Ne-am oprit asupra unor titluri reprezentative : *Dornröschen* pentru basmul propriu-zis, *Die Bremer Stadtmusikanten*, *Herr Korbes*, *Das Lumpengesindel* pentru basmul animalier ².

Natura însăși a materialului suscitând probleme diverse, și natura tratării va fi — în pofida reperelor comune — corespunzător diversă. *Dornröschen* va fi preponderent „caz de penetrație folclorică”, basmele cu animale vor fi, mai cu seamă, obiect de examen de ordinul criticii și al clasificării.



A . *Dornröschen* (ATh. 410). Textul german, reamintim, are următorul conținut : I. Un rege și-o regină își doresc copii. O broscuță vestește reginei că va naște o fetiță. Profetia se împlinește. II. Regele dă un ospăț la care pofteste ursitoarele din împărăție (die weisen Frauen), dar, neavând decît 12 tacîmuri de aur, una din cele 13 ursitoare trebuie să rămînă acasă. Ursitoarele sortesc fetei să fie frumoasă, bogată etc. Înainte ca ultima să se rostească, apare furioasă a 13-a ursitoare — neinvitata —, care măneste prințesei ca la 15 ani să se înțepe într-un fus și să moară. Ultima ursitoare, neputînd înlătura blestemul, îl îndulcește, înlocuind moartea cu un somn de 100 de ani. III. Regele poruncește arderea fuselor din împărăție. Pleacă însă de-acasă cu regina tocmai în ziua cea rea. Prințesa, singură, pornește să cerceteze palatul. Ajunge la un turn, urcă, deschide o ușă învîrtind o cheie ruginită și se pomeneste în față cu o bătrînă care toarce. Curioasă, atinge fusul, se înțeapă și cade adormită, o dată cu întreg palatul : regele și regina care tocmai se întorceau, curtenii, caii, porumbeii pe acoperiș, focul în vatră, chiar și bucătarul care tocmai voia să-și pedepsească ajutorul etc. În jurul palatului crește un enorm gard de spini. Povestea frumoasei *Dornröschen* atrage nenumărați prinți, care-și găsesec o moarte grozavă atîrnați în gardul viu. IV. Peste multă vreme un fiu de rege cutează să se apropie de palat. Tocmai se împliniseră cei 100 de ani. Spinii se prefac în flori, prințul trece nestîngerit. Urcă în turn și o sărută pe prințesă, care se deșteaptă. O dată cu ea se trezesc toți locuitorii palatului. Urmează nunta.

Din bibliografia versiunii românești a acestui tip am exclus de la bun început traduceri și adaptările mărturisite și ne-am oprit asupra restului — trei variante care ar fi putut, cel puțin la prima vedere, proba existența basmului în circulația noastră folclorică :

(1) *Floricea spinoasă și Făt-Frumos* (Muntenia ?) în *Calendarul poporului ilustrat*, București, 1904, p. 67—69.

(2) *Frumoasa adormită în pădure* (Banat) în vol. *Basme și istorioare bănățene* culese de Lucian Costin, [Biblioteca folclorică a Banatului nr. 10], Craiova, [f. a.], inf. P. Bălăcescu, Pecinișca, Turnu-Severin.

² Am folosit în acest scop bibliografia oferită de *Catalogul poveștilor populare românești și de Tipologia bibliografică a poveștilor românești cu animale*, lucrări manuscrise, elaborate în cadrul I.E.F. de Corneliu Bărbulescu și, respectiv, Tony Brîl.

(3) *Fetișoara de-mpărat* (Transilvania), A.I.E.F., i. 10926, culeg. Tony Brill, 1951, inf. Sînziana Ilona, Boșorod, Hunedoara.

(1) *Floricea spinoasă și Făt-Frumos* — fără indicații privind sursele etc. — reproduce conținutul motivic (în sens Thompson) al textului german, mai puțin trei detalii: motivul broscuței este omis; vagului care învăluie apariția bătrinei cu fusul în basmul german îi fac loc precizări notabile: aceasta „nu-i alta decît Peaza Rea, a 13-a ursitoare [subl. ns. — V. N.] care se pitulase în turn tocmai de a 15-a aniversare a nașterii Florichii, cum se numea fecioara etc.” în sfîrșit, ursitoarea care îmblinzește blestemul capătă numele de „zîna vieții”. În rest asemănarea versiunilor merge pînă la amănunte. De pildă, episodul letargiei generale nu trece peste detaliul pîcant al adormirii bucătarului pe cale de a aplica o corecție subalternului său etc. Stilul, cu prețiozități („A fost odată în vremurile de demult, pe cînd noi toți de azi nu eram decît în închipuirea celor de atunci” ...), întărește presupunerea că *Floricea spinoasă* este nu text „cules”, ci traducere-adaptare după *Dornröschen*. E foarte posibil ca la baza acesteia să stea traducerea — sub titlul *Rujulina* — publicată de Teodoru Hiristu în „Sezătoarea”, IV (1878), nr. 6, p. 51—53, deoarece pe de o parte aceasta din urmă era în momentul dat (după informațiile de care dispunem) prima tălmăcire a basmului, pe de altă parte — și mai ales — deoarece din ambele texte motivul broscuței-profet lipsește, iar coincidențele stilistice sînt numeroase.

(2) *Frumoasa adormită în pădure* marchează multiple deosebiri față de Grimm: motivul broscuței e și aici absent; în schimb se sugerează că împărăteasa ar fi luat leacuri pentru a cădea grea; ursitoarele — numite „zînițe” — sînt 7; cea de a opta este cea care ursește fetei să se înțepe în fus și să moară la 16 ani; bătrîna din turn toarge fiindcă nu aflase de porunca împăratului; zîna cea bună, înștiințată de „un pitic cu niște cizme cu care puteai pași opt poște deodată”, sosește într-o căruță trasă de „7 șerpi care aruncau foc pe ochi” și atinge cu bagheta palatul adormindu-l; împăratul și împărăteasa dau poruncă să nu se apropie nimeni de palat, iar „peste un minut toată împrejurimea palatului se făcu o pădure deasă”; după 100 de ani feciorul de împărat trezește fata și întreaga curte — toți se pun la masă „foarte infometați”.

Elementele diferențiale sînt pregnante. Dovedesc ele prelucrare folclorică? Nu. Sînt regăsibile, întocmai, în *La belle au bois dormant* din Perrault³. Titlul românesc apare chiar ca vizibilă parafrază a celui francez. Lipsește totuși, integral, amplul epilog al basmului Perrault. Filația nu poate fi însă contestată.

³ Textul francez insistă asupra străduințelor reginei de a avea copii: « ils allèrent à toutes les eaux du monde, vœux, pèlerinages, menues dévotions (...) »; zînele sînt 7; profeția implinită, zîna cea bună, « avertissement en un instant par un petit nain qui avait des bottes de sept lieues », sosește « dans un chariot tout de feu traîné par des dragons » și adoarme cu bagheta magică întreaga „casă” a prințesei: guvernante, doamne de onoare, cameriste, gentilomi, ofițeri, gărzi elvețiene, paji, valeți, bucătări etc.; perechea regală părăsește palatul, « et ils firent publier des défenses à qui que ce fust d'en approcher — ces défenses n'étaient pas nécessaires, car il poussa dans un quart d'heure tout autour du parc une (...) grande quantité de grands arbres ». Trezirea tuturor e subliniată de o foame cumplită: « cependant tout le palais s'était réveillé avec la Princesse: chacun songeait à faire sa charge; et comme ils n'étaient pas tous amoureux, ils mouraient de faim; la Dame-d'honneur, pressée comme les autres s'impacienta et dit tout haut à la Princesse que la viande était servie etc. ».

Lucian Costin afirmă, fără a comunica alte date, a fi cules basmul de la un P. Bălăcescu din Pecinișca-Severin. Este evident că — în cazul în care lucrurile vor fi stat într-adevăr așa — informatorul va fi cunoscut varianta franceză dacă nu în original — ceea ce e improbabil —, în orice caz direct sau indirect din vreo traducere adaptată care să fi transpus mai mult sau puțin exact cel puțin prima parte a originalului. Absența elementelor de localizare în varianta presupusului Bălăcescu — basmul Perrault desfășoară forme de civilizație evident proprii Versailles-ului etc. —, ca și caracterul vag schematic al narațiunii, ar putea, la rigoare, indica în acest text o formă „oralizantă”, marcînd consumarea unei faze de epurare” în cursul căreia — în pofida memoriei, e de presupus, excepționale a informatorului — atmosfera și caracterul istoric acuzat al originalului să se fi șters.

(3) *Fetișoara de împărat*. Fiind, cel puțin deocamdată, singura variantă românească la tipul ATh. 410 a cărui autenticitate textologică nu este de pus la îndoială, prezentînd totodată o fenomenologie interesantă, o reproducem în întregime, așa cum a fost înregistrată.

„Ierasă pă vremuri-eli de mult on-..., pă vremuri-eli de mult on-mpărat care iera și iel vestit și puternic și trăie cu soția lui în bună viață. Însă copii nu aveu. Așe rugîndu-să la Dumnezău să le dăruiască și lor un copil sau o copilă, după on tim de vreme le dăruie Dumnezău o fetiță atît de frumoasă, însă iei bucurîndu-să foarte de fetiță că le-o dăruie Dumnezău și kemînd la botez — la ospăț cum spunem noi —, kemînd tot domni și prinți di prin prejur de bucurie că le-o dăruie Dumnezău fetița, kemă și ursitoarele că pă vremea de mult ierasă ursitori care ura sorta omului cînd naște. Iele auzează ursînd, moșele sau nănașele care ierau acolo, le-auze ce ura ursitoarele. Ș-așe împăratu, fiind atît de vestit și de bogat, le kemă și pă ursitori. Ursitori ierasă douăsprăzece. Una mai bătrînă și unsprăzece tinere. Le kemară la botez și pă iele, la nuntă; iele ursiră fiecare pe rînd; una ursi că să fie fată frumoasă, fetița. A doilea ursi că să fie drăgălașe cu ficiorii. A treilea ursi că să fie norocoasă. A patrălea ursi că să fie în joc jucătoare. A cincelea ursi că să aibă bărbat de tînără să nu-m fie fată bătrînă. A șasălea ursi că să trăiască-n bună cinste cu soțul iei. A șeptelea ursi cu nțălegere bună și cu frumuseță să să petreacă în lume. A optălea ursi că să aibă copii frumoși și iesteț. A nouălea ursi că să fie cuminte, bună, văzută de toț prinții și domnii di prim prejur. A zecelea ursi că să trăiască mult împreună cu soțul său, să n-aibă supărare. A unsprezecelea ursi „noroc bun să ai în trau tău”. Ei însă ursită toate după știința lor bine; a doasprăzecelea să supără, ie-i nekemată la nuntă; pă ia or lăsta-o năpoi, n-or kemat-o pentru că spuneau că ie-i mai bătrînă, să rămînă la sârvicei une-ave iele locuință. Ie să supără ș-a venit singură.

Și spune :

— Voi aț ursit-o fiecare în socoteala voastră, ieu o ursăz altfel. Să fie frumoasă, să fie veselă, să fie norocosă, însă cîn o fie de doisprăzece ani, fetița să să-nțepe într-on fus și să moară.

E, atunci părinți-auziră, moșele-auziră, spusără părinților și nuntașilor că iaca ce ursi ursitoarea a douăsprezecele, cea mai bătrînă, că fetița cîn o fi de doasprăzece ani să moară.

Atunci părinți să-ntristară forte și toț nuntași să-ntristară. Și kemară pă ursitoare ursitorii cel tinere ș-o rugară stăruitori că să poftească la nun-

tă cu iele. Stete la nuntă cu iele ș-o rugară că să nu fie fetița așe să moară, că numai pă aia o-au odraslă în casă și să nu moră. Atunci ie îi spusă să nu moră însă să dormă o sută de ani. O sută de ani să dormă. Și nime să n-o poată pomeni fără un tinăr băiat dac-o pute să intre ca s-o sărute la sută de ani, atunci numa să să deștepte. Însă nime să nu potă intra aco, tote cele s-adormă care-or într-acolo la locuința un'e-o fi pusă fetița cu sicriu iei.

Fetița să dusă pin livadă, împăratu ave o livadă frumoasă cu flori, și-n livada-aia ierasă-o bătrână dăruit di la-mpăratu un colț de loc să-ș fac-on bordei, locuia aco. Acu fetița iera foarte strinsă pin-ân vremea aia, nu iera slobozită să să ducă nicăieri ca să nu ajungă să să-nțepe uneva după ursitoarea cum a ursit-o. Însă împăratu cîn s-apropie ani-aia doisprăzece a dat poruncă că în tătă împrejurimea să nu mai să găsească nici o femee să țină fus, să toarcă cu fus, să nu mai torcă nime cu fus de frică că fetița să înțapă-n fus, ș-are să moară. Însă de baba-aia care-o ave în livada lui, care locuia în bordei iș uita-mpăratu că să să ducă și pi la ie să ie fusăle. Baba ceea torce ș-antunea. Fetița atunci, cîn fu la anu doisprăzece, a plecat cu sârvitorile pim livadă. Să ducă din floare-n floare, mirosa pe-acolo, sârvitoarele să pusără la umbră de mocru care ave iel mocre frumoasă-așe. Să pusără la umbr-aco, fetița stă, să luo de lângă iele încoce, încolo, iele uitară de fetiță. Fetița să dusă să băgă la baba înlăuntru, cunoscînd pe baba că baba iera ș-aproape. Baba torce. Fetița luo fusu di la baba și-ncepu și ie să facă cu fusu și să înțapă într-on deșt și adormi pă loc. Adormi fetița pă loc. Atunci sârvitoarele aducîndu-și aminte că, „ie, fetița une-i !”, caotă încoci, caută încolo, nu-i fetița nicăieri. Să duc atunce la baba în bordei, fetița ieras-adurmită. Baba ține fetița pă brațe și plînjea acolo că n-o mai poate deștepta. O luară servitoarele ș-o dusără la împăratu, împăratu-i pregăti on săcriu ca la mort știind c-are să dormă o sută de ani și îi făcu o odăiță ș-o dusă cu săcriu în odăiță. O puse-aco și-ngrădi puțină curte înaintea-odăiți pentru că să nu intre nime-acolo, că cine-o intra împrejurii odăiți adurme pă loc. Însă o adurmit și-mpăratu și cu-mpărăteasa intrin în odăița-aia une iera fata. Or adormit pântru o sută de ani cu toți și cine într-acolo trăbuia s-adoarmă.

Așe în curte-aia a crescut măraciuni cite tăte pe-acolo atît de puter-nice de nu mai pute să încapă nici pasărea prin iei. O sută de ani, dacă n-o mai intrat nime-aco să lucreze. Cîn fu după on timp de vreme auziră fățilogofeți, crăişori, împărați că uită-te o fetiță la cutare-mpărat iest adurmită și de-atîta timp și frumoasă, trebuie cineva s-o pomeană la suta de ani.

Numai mersără prințșori-acolo, care cum untra ruminē acățat în spini ș-adurmit, care cum intra acolo, ruminē acățat în spini, ș-adurmit. Însă iei făr să băga măieștri d-eia într-aco că dă de pot pomeni fetița, că spuneu că-i forte grozav de frumoasă și-mpăratu iera foarte vestit împărat. La o sută de ani să nimerește on flăcău ca ce iera și iel iesteț, adică iera soldat. Ierasă la armată. Iel ierasă soldat cu skimbu lui de-acas, cu calu lui, cu skimbu lui. Cîn tărmină armata să dus-acasă și bunicu lu moși-so-i spusese povestea fetiți de la-nceput. Atunci iel spune :

— Uită moșule, mă voi duce ieu !

— Nu te duce, dragă, că ciți prinți și crăişori or mers aco, tot acol-or adormit și de-aco n-or mai ieșit. Cîn a ajuns iel aco s-o' plinise suta de ani, atunci or perit spini din locu -acela ș-atunci o intrat înlăuntru și cîn intră înlăuntru fetița durme. O sărută ș-atunci fetița s-o pomenit. Și s-o pomenit

și-mpăratu și-mpărăteasa și l-or luat ca de ginere și l-or cununat cu fetița. Au m-an suit p-on fus ș-am tărminat de spus”.

Substanța și succesiunea episoadelor sînt, așadar, în genere, aceleași cu ale basmului din *KHM*. Acest fapt și împrejurarea că, cel puțin deocamdată, nu se cunosc alte variante de teren, constituie un test al probabilei origini Grimm. Evident ceea ce are importanță e totuși nu atît filiația mai mult sau mai puțin nemijlocită, în sine, cît compararea a două variante, strîns înrudite motivic, ale aceluiași tip: una manifest „prelucrarea cultă” (Grimm), cealaltă manifest „prelucrare folclorică” (Sînziana Ilona).

Din rațiuni de spațiu trecem peste deosebirile stilistice generate de sintaxa enunțului oral (repetiții contextual nonfuncționale, paranteze explicative, elipse, reveniri, anacolute etc.)⁴. Să zăbovim puțin asupra diferențelor ce decurg din condiția compozițională a narațiunii tradiționale vorbite și din deosebirile de ambianță culturală. Astfel e de constatat în versiunea Sînziana Ilona reducerea, specifică, la rudiment a descrierii — negare a „basmului de carte” în genere —, respectiv anihilarea idilicului vizual, gen „Kleinmalerei” — negare a basmului Grimm, romantic și burghez, în speță⁵. De asemenea, foarte caracteristică este excluderea, pînă la limita anulării, a *dialogului*, prin transferarea funcțiilor acestuia vorbirii indirecte. Preponderența izbitoră a „narațiunii”, ca mod al epichului, în dauna nu numai a *descrierii* dar și a *dialogului*, pare să dovedească o dată mai mult statutul de *variantă orală de „basm de carte”* al versiunii în cauză; în alte basme — acestea de condiție pronunțat folclorică — din repertoriul informatoarei, proporția considerabilă a dialogului *corespunde* dimensiunilor medii obișnuite care îi caracterizează prezența în basmul folcloric curent⁶.

Chiar dacă firești, de așteptat, și, am adăuga, universale⁷, toate acestea ni se par demne de luat în seamă. După cum remarcabilă ni se pare și tendința generală către *explicit* și *raționalizare* a versiunii românești: înlocuirea magicei broșuțe-proroace cu explicații de fantastic „cotidian” - nuvelistic (rugăciuni împlinite), excluderea detaliului straniu al absenței de-acasă a părinților tocmai în ziua fatală, limpezirea vagului ursirilor *bune* — din Grimm — prin formulări amănunțite venind dintr-o experiență de viață concretă și rurală etc. Desigur, personalitatea, bine desenată, a informatoarei își are în această privință partea ei de contribuție⁸.

Profunde în semnificație, atît sub raport literar cît și sub raportul implicației culturale, sînt modificările introduse de varianta Ilona în tratarea a două episoade nodale.

a) *Ursirea*. Ursitoarea cea bătrînă rămîne așadar acasă. „... N-or chemat-o pentru că spuneau că ie-i mai bătrînă, să rămînă la sărvicei etc.”.

⁴ Cf. O. Birlea, *Introducere la Antologie de proză populară epică*, vol. I, București, 1966, p. 92 și urm.

⁵ Cf. G. Ginschel, *Der Märchenstil Jacob Grimms*, în „Deutsches Jahrbuch für Volkskunde”, Bd. IX, 1963, p. 131—168; F. Karlinger, *Les contes des frères Grimm. Contribution à l'étude de la langue et du style*, Paris, Fribourg, 1963.

⁶ Cf. O. Birlea, *op. cit.*, p. 87.

⁷ Vezi rezultatele similare la care ajunge F. Karlinger în „*Schneewisschen und Rosenrot*” în *Sardinien* ..., *passim*.

⁸ Cf. Tony Brail, *O povestitoare din Hașeg*, în vol. *Studii de folclor și literatură*, București, 1967, p. 191—246.

Formulare echivocă. Nu se înțelege dacă absența bătrinei s-ar datora unor uelțiri intestinale (cele tinere nedorindu-i prezența îi vor fi ascuns invitația) sau atitudinii ușuratece a curții. Ursirea-i neașteptată îi atrage luarea-aminte a tuturor. E poftită la masă, rugată să se decidă. *Consimte*, în cele din urmă.

Coruptibilitatea introdusă de context nu contrazice, în fond, caracterologia acestui personaj-categorie al basmului și credințelor populare românești. Astfel, pe de o parte, mentalitatea populară investește ursitoarele cu puteri inexorabile, profețiile lor, bune sau rele, fiind de neclintit; pe de altă parte însă le atribuie o fire capricioasă, mai mult, o anume versatilitate: sînt — prealabil — simțitoare la daruri, în special la alimente⁹. Criteriile după care povestitoarea din Hațeg își *remodelează* personajul se înscriu deci în limitele tradiției autohtone. Cu deosebirea că, în cazul de față, oamenii au puterea nu numai de a înrîuri *prealabil* ursita, dar și de a o *schimba* cînd le e potrivit¹⁰. Remanierea ar mai putea avea tocmai de aceea și o altă explicație, complementară: împrejurările în care apar aici ursitoarele fiind cu totul nefamiliare povestitoarei, *caracterul fatal al acestora nu a mai fost resimțit ca atare*. De obicei, în tradiția noastră ursitoarele — trei la număr — vin totdeauna noaptea, tainic¹¹. Nevăzute și neauzite, de regulă, de nimeni. Doar uneori le surprind moașele sau cineva din ai casei, care veghează la copil¹². Nu pot avea de aceea comerț direct cu oamenii. Ideea de a le pofti la ospăț — implicînd un anume mod minor-tranzacțional de gîndire, tinzînd către stabilirea de legături amicale, foarte terestre, cu universul metafizic — are toate șansele să pară ciudată. E posibil deci ca episodul invitației să fi produs la informații — sau, am putea spune, dat fiindcă aceasta deținea basmul de la tatăl ei¹³, în *circuitul folcloric* — o anume confuzie cu privire la atributele fundamentale ale ursitoarelor. Din moment ce sînt atît de accesibile nu e cu neputință a le determina să-și schimbe hotărîrile. Tîrguiala amabilă înlocuiește deci irevocabilul ursitei tradiționale, transformînd enigmaticele personaje inflexibile în ființe comune cu o mentalitate elastică, potrivită caracterului lor sociabil implicat în participarea la festin. Prima parte a expunerii reflectă limpede acest proces mental în care „montajul” celor două modalități de reprezentare nu e încă desăvîrșit. Propozițiile : „... moșele sau nănașele, care ierau acolo le-auze ce ura ursitoarele” și „... nașele auziră, spusă ră părinților că iaca ce ursi ursitoarea a douăsprezecelea...” nu mai au, funcționalmente, sens o dată ce ursitoarele sînt scutite de apariție misterioasă, iar ursirea le e publică.

b) *Împlinirea ursitei*. Aici, spre deosebire de textele precedente des-cinzînd foarte îndeaproape din Grimm sau Perrault, prințesa spre a găsi

⁹ S. Fl. Marian, *Nascerea la români*, București, 1892, p. 152—155.

¹⁰ Această credință pare să fie răspîndită și în Balcani. Cf. G. Megas, *Die Moiren als funktioneller Faktor in neugriechischen Märchen*, în *Märchen, Mythos, Dichtung. Festschrift zum 90. Geburtstag Fr. von. der Leyen am 19 August 1963*, Hg. von H. Kuhn und K. Schier, München, 1963, p. 47, 55.

¹¹ L. Șăineanu, *Basmele românilor*, București, 1895, p. 781 și urm.

¹² S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 150. Pentru răspîndirea acestor credințe, cf. R. W. Brednich, *Volkserzählungen in Volksglaube von den Schicksalsfrauen*, Helsinki, 1964, în „FFC”, nr. 193, p. 20—21, 24—25, precum și observațiile critice din recenzie la Brednich, în „Fabula”, Bd. VIII, 1966, Heft. 1/2, p. 123.

¹³ Vezi fișa A.I.E.F. i 10926.

pe baba torcătoare nu trebuie să hoinărească printr-un întreg palat. E de ajuns o preumblare în livadă. În locul castelului cu turnuri și chei ruginite în broaște, apare o ogradă cu flori, pomi și un bordei. În locul demnitarilor, bucătarilor și servitorilor — un peisaj rural socialmente unitar¹⁴. Împăratul își duce traiul — s-ar zice — într-o livadă și-și împlinește singur poruncile, de vreme ce „de baba aia care o avè în livada lui, care locuia în bordei, își uita împăratu ca să să ducă și pi la ea să-ie fusăle”. Fata, odată adormită, e așternută într-o „odăiță” anume făcută, pe care împăratul o îngrădește cu uluci. Îngrăditura care se umple cu mărăcini nu e decât o bătătură țărănească, salvatorul — simplu țăran întors de la oaste etc.

Reiese limpede că povestitoarea din Hațeg — sau posibilul, firav, circuit folcloric al cărui moment surprins de culegător ea îl constituie — a întreprins, spontan, anume operații de adaptare folclorică, fie modificând elemente ale fondului ei de cunoștințe apercceptive pentru a le potrivi noilor reprezentări (primul caz), fie adaptînd pe acestea din urmă la primele (cel de al doilea). Aceste alterări sugerează direcțiile principale pe care *Dorn-röschen* ar fi putut evolua sub raport motivic dacă ar fi intrat *realmente* în circuitul literaturii noastre populare. Posibilitate de fapt improbabilă, deoarece existența certă deocamdată a unei singure variante „autentice”, cu statut de „adaptare în mediul folcloric”, rămîne neconcludentă.

Absența tipului ATh. 410 din folclorul românesc, inaderența relativă a mediului nostru folcloric la acest „import” Grimm (sau Perrault) — în ciuda faptului că motive precum ursitoarele menind moartea, fusul fermecat, cetatea, țara sau palatul împietrit (adormit) etc. sînt frecvente în basmul nostru¹⁵ — s-ar putea explica, între altele, prin probabila sa origine eminamente cultă.

ATh. 410, ca atare, pare să fie produsul unei civilizații de curte, în care eticheta va fi jucat un rol esențial. Catastrofa — și deci întreaga desfășurare — e provocată de nerespectarea codului de politețe. Sociabilitatea, protocolul și, totodată, ierarhia socială nuanțată, ca reprezentări *determinante* în contextul basmului, sugerează ca punct de plecare plauzibil suprastructura feudală apuseană.

¹⁴ Cf. G. Călinescu, *Ion Creangă. Viața și opera*, București, 1964, p. 310–312.

¹⁵ Cf. L. Șăineanu, *op. cit.*, p. 22, 171–176, 401, 405, 982, 983. La prima vedere, la acestea s-ar putea adăuga și „cina”, „cinuța”, sau „masa” ursitoarelor, act ritual de naștere notoriu, pus la cale de moașe ca principalii agenți magici (ceea ce ar explica, alături de cele de mai sus, prezența lor insistentă în versiunea Ilona), atestat, în timp, în Transilvania, Banat, Oltenia (cf. S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 151–155; A. Gorovei, *Datinile noastre la naștere*, București, 1909, p. 39–41; Florica Lorint, *Obiceiuri la naștere din Oltenia de nord*, în „Revista de etnografie și folclor”, XIII (1968), nr. 6, p. 524–526 etc.), și care ar introduce, s-ar zice, o nuanță de sociabilitate.

În realitate apropierea ar fi artificială. Diferențe esențiale separă magia „mesei” ursitoarelor atît de motivele de basm amintite, cît și de mondenitatea banchetului regal din *KHM*, chiar dacă motivic acesta va fi derivat, inițial, prin desacralizare, din vechi practici rituale propitiatorii cu bază alimentară, practici de altfel destul de răspîndite în etnografia lumii (cf. R. W. Brednich, *op. cit.*, passim). Astfel, pe de o parte, „cina” se referă la „realități” magice curente, *imEDIATE*, în vreme ce motivele de basm rămîn cantonate net în cîmpul ficțiunii. Pe de altă parte, „cina”, „masa” au caracterul unei ofrande, nu al unui prilej de „convivare”, iar vizita ursitoarelor este *inevitabilă*, independentă de orice poftire. Incongruența *invitației* și în genere a tratativelor directe cu ursitoarele (chiar dacă Marian, *op. cit.*, p. 158, de altfel confuz și contradictoriu, pare să ateste, izolat, în Transilvania, această din urmă posibilitate) și rămîne, așadar izbitoare și de netăgăduit.

De altfel cercetări mai noi¹⁶ accentuează faptul că basmul *Dornröschen*, în ciuda răspunderii lui considerabile atât directe, pe cale livrescă, cât și prin prelucrări muzicale, coregrafice, ca joc de copii etc., nu a devenit niciodată bun folcloric propriu-zis nici măcar în Europa occidentală.

Între textul din *KHM* (de circulație restrinsă chiar și în Germania) și versiunea franceză din *Les Contes de ma mère Loye* s-au propus complicate relații de filiație. La originea redacției franceze — ca și a celei italiene din *Pentameronul* lui Basile — s-a așezat un episod din anonimul *Roman de Perceforest* (sec. al XIV-lea), derivînd din ciclul *Graalului*, unde se povestește cum, la nașterea Zelandinei, tatăl ei, regele, invită trei zeițe, Lucina, Themis, Venus; Themis, ofensată de faptul că tacîmului care îi e hărăzit îi lipsește cuțitul, urează fetei să se înfepe într-un fir de in și să cadă în somn adînc pînă cînd cineva îi va smulge firul din deget; Venus urează trezirea din letargie; urmează *împlinirea*, complicată cu alte motive. Se presupune că autorul nu va fi „inventat” integral, că se va fi bizuit măcar în parte pe motive circulante în epocă. Originea și statutul acestora nu e însă lesne de precizat, cu atât mai mult cu cît dihotomia literatură cultă — literatură populară, pentru Evul Mediu, rămîne problematică¹⁷.



B. *Die Bremer Stadtmusikanten* (ATH. 130). Versiunea Grimm are după cum se știe următorul conținut: I. Un măgar bătrîn, speriat că stăpînul vrea să-l taie, fuge de-acasă cu gînd să se facă muzicant la Bremen. II. Pe drum întîlnește un cîine, o pisică, un cocoș, toți bătrîni, în primejdie de a fi tăiați de stăpîni. Îi convinge să se însoțească și să se facă muzicanți. Înnoptează în pădure. Cocoșul suit în copac vede o lumină în depărtare. III. Pornesc într-acolo; ajung la coliba unor hoți; înăuntru, masă întinsă.

¹⁶ J. Bolte — G. Polivka, *Anmerkungen zu den «Kinder-und Hausmärchen» von Brüdern Grimm* ..., vol. I, Leipzig, 1913, p. 434 — 442; R. W. Brednich, *op. cit.*, p. 150 — 152; Jan de Vries, *Dornröschen*, în „*Fabula*”, Bd. II, 1958, Heft, 1, p. 110, *passim*.

¹⁷ Bolte-Polivka, *op. cit.*, p. 434 — 442. În ordinea circulației motive, merită citat un fragment din saga islandeză a lui Nornagest (datînd din jurul lui 1300): „Acestea s-au întîmplat pe vremea cînd eram crescut în casa tatălui meu, în locul numit Gråning. Tatăl meu era avut în bani și bogății, ședea într-o locuință impunătoare. Pe atunci umblau prin țară «völvele», numite «profetese», și le preziceau oamenilor vîrsta. De aceea mulți oameni le poșteau în casă, le ospătau și le dădeau daruri la plecare. Și tatăl meu făcu la fel. Ele au venit cu mare alai să-mi prezică soarta. Eu eram pe atunci în leagăn. Deasupra mea ardeau două luminări. Mi-au spus că voi avea parte de mult noroc, mult mai mult decît părinții și rudele mele și decît fiii celorlalți conducători din țară, și mi-au spus că-mi va merge bine în toate privințele. Cea mai tînră [subl. ns. — V. N.] dintre «norne» s-a simțit însă umilită deoarece celelalte nu-i ceruseră și ei sfatul într-o prezicere atât de însemnată; la asta s-a adăugat și faptul că oamenii îmbulzindu-se au împins-o și a căzut de pe scaun. Furioasă, a strigat celorlalte să înceteze cu prezicerile lor bune, «eu — a zis — îi voi acorda o viață lungă cît a luminării care arde la capul lui». Cea mai bătrînă dintre «völve» a stîns repede luminarea și i-a dat-o mamei spunîndu-i s-o păstreze și să n-o aprindă decît în ultimele zile ale vieții mele. «Profetesele» au plecat mai apoi, iar tatăl meu le-a dat daruri bogate la despărțire. Cînd am crescut mare, mama mi-a dat luminarea în păstrare și ea a fost întotdeauna asupra mea”. Apud. R. W. Brednich, *op. cit.*, p. 28 — 29.

Se cuvine de asemenea amintit și că B. A. Botkin, degajînd „pattern”-ul lui M. I. F 360.1 (răzbunarea zinei desconsiderate), motiv nuclear în ATH. 410 alături de M. I. D 960.3 (frumoasa adormită), îi subliniază antichitatea trimițînd între altele la mitul lui Eris — precum se știe, neinvitată la nunta lui Peleus cu Tetis, zeița zvrile între nuntași *mărul discordiei* — etc. (cf. *Little Briar Rose* în *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, vol. II, New York, 1950).

Evident, în ambele cazuri, instituirea unor linii de filiație certă rămîne discutabilă.

Fugarii, flămânzi, hotărâse să-i alunge pe hoți, să le ia locul. Măgarul se așează cu copitele pe fereastră, pe spatele lui suie cîinele, pe cîine pisica, pe capul pisicii cocoșul. Încep să țipe fiecare pe limba lui năpustindu-se prin fereastră. Hoții fug. Animalele ospătează și apoi se culcă : măgarul pe gunoi, cîinele după ușă, pisica pe vatră, cocoșul pe stînghie. IV. Hoții trimit o iscoadă : vrea să aprindă focul — pisica îl zgîrie și îl scîlpă ; fuge la ușă — cîinele îl mușcă ; măgarul îi dă o copită ; cocoșul strigă : „Kikeriki !”. V. Îngrozit, hoțul povestește alor săi că în colibă s-au instalat o vrăjitoare care zgîrie, un bărbat care dă cu cuțitul, un monstru care lovește cu un ciomag și un judecător care strigă : „Aduceți-mi pungașul”. Hoții nu se mai întorc la colibă, unde animalele rămîn stăpîne.

Variantele românești evidente ale tipului Ath. 130, de care dispunem, sînt în număr de 13. Opt formează o serie relativ unitară :

- (1) *Tovarășii șoarecelui* (Moldova?), în „Columna lui Traian”, II (1871), nr. 13, p. 12, culeg. S. Fl. Marian.
- (2) *Povestea oului*¹⁸ (Moldova), în „Șezătoarea”, I (1893), nr. 11 — 12, p. 279 — 281, culeg. M. Lupescu, Broșteni, Suceava.
- (3) *Frau Katze* (Transilvania), în P. Schullerus, *Rumänische Volksmärchen*, „Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde”, 1906, Bd. 33, II H 419, inf. Sive Bursan, Alțina, Sibiu.
- (4) *Șoricelul năzdrăvan* (Muntenia?), în „Cultura poporului”, VIII (1928), nr. 248, p. 2.
- (5) *Pățania unui ou* (Transilvania), în A.I.E.F., i. 11010, culeg. O. Bîrlea, 1951, inf. P. Bodișteanu, Cerbăl, Hunedoara.
- (6) *Animalele solidare* (Muntenia), în A.I.E.F., mg. 1241 c, culeg. O. Bîrlea și Al. Amzulescu, 1956, inf. N. Gh. Micudă, Albești, Argeș.
- (7) *Baba și oul* (Maramureș), în A.I.E.F., mg. 2261 b, culeg. O. Bîrlea, 1962, inf. Maria Dunca, Rozavlea, publicat de O. Bîrlea în *Antologii de proză populară epică*, București, 1966, p. 141 — 142.
- (8) *Cu un moș și o babă* (Maramureș), în A.I.E.F., mg. 2326 a, culeg. O. Bîrlea, 1962, inf. T. Pop, Săpînța, publicat de O. Bîrlea, *op. cit.*, p. 138 — 140.

Schema e următoarea¹⁹ :

I. Un „animal” : șoricel (1,4), pisică (3,8), ou (5), măgar (6).

Pleacă în lume (1, 3, 4, 5, 6, 8).

Din pricină diverse : înspăimîntat fiind de un mărunț accident — îi pică o alună în cap(1), i se înfige un ghimpe în gît (4) — , interpretat catastrofic — dau turcii (1), „vine ciuș-măciuş” (4) — , de frica stăpînilor

¹⁸ Textul este republicat *ne varietur* în „Calendarul gospodinei”, [1922], nr. 65 și în *Cartea de citire pentru clasa a III-a primară*, București, 1932, și, ușor modificat (lipsește nunta oului, formula de încheiere e alta, strigătele animalelor sînt alcătuite din alte complexe onomatopeice, cuvinte sînt ici-colo înlocuite prin sinonime), în A. Culea, *Povești cu animale*, Craiova, [1922], p. 30, și în „Calendarul revistei « Școlarul ieșean »”, Iași, 1934, p. 37.

¹⁹ Spre a nu încărcă expunerea și totodată pentru sugerarea dintru început a structurilor am recurs la simplificarea normei grafice obișnuite a tabloului analitic, precum și la unele evidente adaptări personale. În continuare, în restul textului, cu excepția variantei (2) care prezintă o situație specială, vom analiza toate textele prin „grila” celor 5 episoade-standard puse în evidență de acest prim grup de variante (pentru terminologie, cf. C. Bărbulescu, *Catalogul poveștilor populare românești*, în „Revista de folclor”, V (1960), nr. 1—2, p. 63, *passim*).

În altă ordine de idei, ținem să precizăm că, din cauze independente de voința noastră, nu am putut vedea monografia fundamentală a lui A. Arne. *Die Tiere auf der Wanderschaft*, Helsinki, 1913, în „FFC”, nr. 11.

păgubiți (3), fiindcă a fost părăsit (5), de „spleen” — măgarul e plictisit de toate — (6), din cauza răului tratament (8).

II. *I se alătură pe drum alte „animale”* : o pisică (1, 4, 8), o găscă (1, 3), un cocoș (3, 4, 5, 6, 8), o oaie (1), un cal (3), un bou (3), un câine (3, 4, 6), un măgar (4), un rac (1, 4, 5, 6), un iepure (5), un ou (4, 6, 8), un berbec (5), un ac (8).

III. *Ajung la un adăpost* : coliba unor lupi (1, 5), a unor hoți (4), care lipsește de-acasă (3, 6), la moara dracilor (8).

Acționează : fac „piramida” — „animalul monstruos” — (4), respectiv se ascunde fiecare în locul în care-i convine — oul în cenușă, racul în cofă etc. — (1, 3, 5, 6, 8).

IV. „*Lovitura legitimă*”, *ofensivă (defensivă), a animalelor* : victimele sînt hoții din colibă (4), mama lupilor care vine să facă focul (1), un hoț (4, 6) — anume schiop (3) — care vine acasă, lupul (5), un drac orb (8).

V. *Victimele fug* (1, 3, 4, 5, 6, 8).

Victima povestește : cineva a vrut să-i taie nasul, bunica dracului era să-l înghită etc., etc. (3, 5, 8).

Animalele rămîn stăpîne pe adăpost (1, 3, 4, 5, 6, 8).

Varianta (1) încheie cu comentariul, evident fortuit, de legendă explicativă : „de atunci nu mai trăiesc lupi în preajma omului” (!)

Varianta (5) epiloghează straniu, probabil efect de contaminare : lupul își spune pățania altui lup care răspunde : „mă, și eu [...] tăt așa am pațit az noapte”, ceea ce perspectivează — fără noimă — în infinit agresiunea animalelor.

Varianta (2) amintește de tipicul făbulosului „propriu-zis” : I. Un moș și o babă, sărmani, au o găină. Ouăle acesteia dispar tainic. II. Moșul stă la pîndă : oul, odată ouat, fuge spunînd moșului că pleacă să-i aducă avere. III. Pe drum face tovărășie cu un rac, un șoricel, o mîță, un cocoș, un țap. IV. Ajung la casa celor 12 tîlhari. Oul poruncește : șoarecele să se vîre în borta de sub pirostrie, mîța pe cuptor etc. V. Hoții vin : unul aprinde focul, e pocnit de ou în ochi, șoarecele chîțâie : „țîști, țîști” (hoții pricep „ține-l”), motanul mormăie : „curmei, curmei” (hoții înțeleg : să se aducă curmei să fie legați), cocoșul strigă „cot-codac” (sic) hoții pricep „cu parul în cap !”) etc. VI. Fug. VII. Oul împarte bogățiile hoților. VIII. Partea lui o dă moșului. IX. Se însoară cu o fată frumoasă, iar la nuntă „joacă toate găinile din lume”.

Contaminările lui (2), practicate evident de un povestitor cu imaginație, sînt vagi, totuși detectabile. I și II amintesc bine de ATH. 715 A, iar comportarea filială a oului evocă pe ATH. 551 (mai precis, ATH. 551 **). La rîndu-i, apoteoza nupțială (IX) e înrudită cu finalul normal al — cel puțin — întregii categorii basm fantastic ATH. 300 — 749²⁰.

Dimpotrivă, varianta (7), din care episodul I lipsește, estompează fantasticul : animalele, doar coincident laolaltă, nu fac decît să reacționeze în limitele comportării lor firești. IV. O babă sărmană își coace un ou. Un lup crezînd că se frige un berbec dă năvală, dar din cuptor oul îi zvîrle cenușă în ochi ; vrînd să se spele, racul din cofă — adus *întîmplător* de

²⁰ Mai precis, *prima* din cele două categorii de basm fantastic pe care O. Birlea le distinge, pe bună dreptate (*op. cit.*, p. 58—59), categorie caracterizată de finalul-nuntă. De menționat că Șăineanu (*Basmele poporului*, București, 1895, p. 948), care cunoaște varianta (2), o socotește greșit variantă a *Punguței cu doi bani* (ATH 215 A).

babă cu apa — îl prinde de nas ; niște găini, trezite, bat din aripi zgîriindu-l, un șoarece chițăie. V. Lupul fuge la „ceia lupi” ; povestește cum „o hoată de babă” i-a aruncat cu cenușă, un țap i-a băgat coarnele în nas etc., încheind moralizant : „asta iere pățania me și nu mă mai duc altu la căptor toru nimănu”.

Ceea ce caracterizează cele 8 variante analizate, opunându-le textului Grimm, e *coerența* — vădit intermitentă în *Die Bremer Stadtmusikanten* — a acțiunii : vagabondajul silit, fără proiecte *explicite* de viitor, al animalelor se încheie, *convergent*, prin reintegrarea unei stări echivalente celei inițiale (pierderea unui adăpost, regăsirea unui adăpost) ca scop *implicit* de subtextul tuturor variantelor.

Dar *divergența* caracteristică — sursă potențială de grotesc — dintre scopul anunțat al călătoriei (în Grimm, carieră muzicală la oraș) și scopul practic al conflictului declanșat își găsește și ea ilustrare în materialul românesc, în patru variante ²¹.

(9) *Ospățul animalelor* (Transilvania?), în „Vice Strigoii”, I (1862), p. 65.

(10) *La riul Iordanului* ²² (Muntenia), în M. Cedru, *Legende*, [f. a.], [f. loc.], p. 16, inf. Linia Coadă, Trestenic, Ilfov.

(11) *Cocoșul, măgarul, racul, șoarecele și oul* (Oltenia), în Șt. Tuțescu, *Taina ăluia*, Piatra-Neamț, 1906, p. 21, inf. D. St. Minea, Cătane, Dolj.

(12) *Cu ou* (Transilvania), în A.I.E.F., i 11019, culeg. O. Birlea, 1951, inf. I. Dragotă, Cerbăl, Hunedoara.

În aceste variante, la joncțiunea dintre episoadele II și III ale schemei standard un hiatus intervine în lanțul causal.

În varianta (9) : I — II, oul cheamă animalele (rac, găină, măgar, iepure, vulpe, urs, „hîrtiu” — hîrciog? —) la ospăț ; III, în loc să ospăteze merg la coliba lupului „să-l sperie” (!) ; IV, cînd acesta vine oul îi arde nasul, racul îi foarfecă buza etc. ; V, lupul fuge iar concluzia, deconcertantă dar perfect integrată divagației, e de fabulă : „fuga-i rușinoasă dar e rațională”. În (10) : I, pisica și cocoșul trimiși de stăpîni după bogății hotărâse să meargă la riul Iordanului : „acolo, cine ce dorește i se împlinește” ; II, li se alătură un bou, un măgar, un șoarece, un rac, un ou ; III, rămîn însă la vizuina a 3 lupi — IV, pe care îi alungă — , V, declarînd ținta călătoriei atinsă. În (12) : I, unui ou i s-a urît cu viața, pleacă să se înecă ; II, șoarecele, racul, cocoșul, iepurele, berbecul — toți sperați — i se alătură ; III, în loc să-și curme zilele se pitesc, „la casele unui lup”, IV, care întorcîndu-se se sperie de animalele mai speriate decît el, V, și fuge. Varianta (11) debutează cu o formulă non-sens, de basm cu minciuni : un cocoș pleacă la țîrg să-și ia iminei pentru cap și căciulă pentru picioare. Dezvoltarea deviază în făgașul comun : lupul (victimă) fuge, grupul (măgar, șoarece, ou) se instăpînește pe bordei, mai puțin racul, care cade în baltă.

Concluzii se impun. Pentru moment însă să ne ferim a le formula.

C.D. *Herr Korbes* și *Das Lumpengesindel* (ATH. 210).

În *Herr Korbes*, I, cocoșelul și găinușa decid o călătorie. Cocoșelul înjghebează o trăsuriță și înhamă patru șorice. II. Pe drum se întovărășesc cu o pisică, o piatră de moară, un ou, o rață, un ac cu gămălie, un ac de

²¹ În avantajul clarității expunerii — atragem atenția — dăm o numerotație unică pentru toate cele 15 variante ale ambelor tipuri.

²² Republicat în „Tărănismul”, V (1929), nr. 29.

cusut. Pornesc la casa unui anume domn Korbes. III. Nu-l găsesc acasă. Șoriceii trag trăsura în hambar, cocoșelul și găinușa se așază pe o stinghie, pisica pe cămin, rața la fîntînă, oul în prosop, acul cu gămălie în perna scaunului, cel de cusut în pat, piatra de moară deasupra ușii. IV. Domnul Korbes vine. Vrea să aprindă focul — pisica îi aruncă cenușă în ochi; vrea să se spele — rața îl stropește; ia prosopul — oul se sparge lipindu-i-se de ochi; se așază pe scaun — acul cu gămălie îl înțeapă; furios se aruncă în pat, dar e înțepat de celălalt ac; îngrozit vrea să fugă: la ușă piatra de moară îi cade în cap și-l omoară. Epilogul, cu fină maliție, subliniază, corectiv, lipsa de noimă a anecdotei: „Der Herr Korbes muss ein recht böser Mann gewesen sein”.

În *Lumpengesindel*, I, cocoșelul și găinușa, plecați la munte să mănînce nuci, se iau la harță cu o rață care se pretinde stăpîna muntelui. Cocoșelul o bate și o înhamă la o trăsură din coji de nucă în care suie cu găinușa. II. Pe drum sînt luați doi pietoni: acul de cusut și acul cu gămălie, cam băuți. Ajung la han. III. Hangiul nu vrea să-i primească. I se promite însă oul pe care-l va face găinușa dimineată și se învoiesc. Călătorii fac un chef mare. A doua zi, în zori, cocoșelul și găinușa mănîncă oul, iar cojile le aruncă în vatră. Iau acele, încă adormite, și le înfig unul în jîlt, celălalt în prosop. Fug apoi peste cîmp, urmați la scurtă vreme de rață. IV. Hangiul, cînd se scoală, vrea să se șteargă — e zgîriat de acul de gămălie; dă să-și aprindă pipa — cojile de ouă îi sar în ochi; se așază în jîlt, dar sare ca ars jurînd să nu mai primească „asemenea derbedei”.

Trei sînt variantele românești care aproximează tiparul implicat: (13) *Povestea șoarecelui* (Moldova), în Teodorescu-Chirileanu, *Povești populare de cuprins moral*, Brașov, 1899, p.18 — 26, inf. Elena P. Crătinariu, Broșteni, Suceava.

(14) *De ce are șoarecele ochii gogonați* (Muntenia), în „Albina”, IV, (1901), nr. 36, p. 990—991, culeg. Chr. N. Țapu, Ciorăști, Vlcea.

(15) *Cei șapte frați de cruce* (Banat), în „Doina”, I (1928), nr. 6, p. 136 — 137, culeg. L. Costin, inf. I. Peia, Zlagna, Caraș-Severin.

Respectiv:

I. Un cocoș bătut de stăpîni (15), un șoricel, de groaza „turcilor” (14), fuge.

II. Se leagă frate de cruce cu un urs, o vulpe, un rac, un șoarece, un ou (15); se întîlnește cu niște ouă, o miță, un rac, o gîscă (14).

III. Dau de un sălaș plin cu lemne (15); de un bordei pustiu (14).

Se instalează: ursul, lupul și vulpea cu cîte un mai lingă ușă, racul în găleată etc. (15); ouăle în foc, gîsca pe sobă etc. (14).

IV. Un călător rebegit de frig intră și e cîșăpit (15); șoricelul neștiind unde să se ascundă aleargă la găleata cu apă: racul îl apucă de nas, sub pat pisica îl zgîrie, la cuptor ouăle îi pleznesc în față etc.; concluzia e „legendară”: și de-atunci bietul șoarece e cu ochii gogonați” (14).

Varianta (13) constituie un caz mai gingaș. Victima e un urs. Teoretic, date fiindu-i conotațiile negative, reprimarea lui ar putea fi declarată motivată și justă. Dar, contextual, ursul se înfățișează ca întrupare însăși a nevinovăției. „Neutralizarea” îl face așadar analog „călătorului rebegit”, „hangiului” etc. Maltratarea-i apare scandalooasă. Respectiv: I, niște oameni îmblătind griu omoară mulțime de șoareci; scapă unul și fuge îngrozit crezînd că dau dușmanii; II, ia cu sine un cocoș, o miță, un rac, un țăp,

un berbec; III, se ascund într-o casă pustie; IV, vine ursul „să-și coacă niște ouă”; „stă pe gânduri” în vreme ce ouăle se coc; deodată unul îi sare în ochi; vrea să se spele — racul îl prinde de nas, țăpul și berbecul îl iau în coarne etc.; V, fuge; întâlnind o femeie i se tînguie (unu l-a ținut cu cleștele de nas, altu l-a împuns etc.).

Expunerea analitică a insistat explicit asupra substanței și, implicit, a structurii celor 15 variante românești²³ spre a pune în evidență *concret* fără exces de comentarii, asemănările și deosebirile față de reperele Grimm.

Care sînt deci, practic, raporturile dintre *Die Bremer Stadtmusikanten*, *Her Korbes*, *Das Lumpengesindel* și variantele românești ale respectivelor tipuri?

Spre a putea răspunde, să redefinim succint cadrul istoric al materialului.

După Aarne-Thompson, tipurile ATh. 130 și ATh. 210 circulă aproape în întreaga lume; maxima frecvență ar înregistra-o în părțile de nord-vest ale Europei²⁴. Cele mai vechi consemnări ale motivelor care le compun, datînd din secolul al XII-lea, ar fi regăsibile în eposul *Ysengrinus* al Magister-ului Nivardus și în *Le roman du Renard*, care — după cum se presupune — au la bază fabule de circulație orală²⁵. Prima variantă românească atestată a ambelor tipuri, *Ospățul animalelor*, e publicată cu 39 de ani înaintea primei traduceri a celor trei texte Grimm²⁶, iar basmele germane din *KHM* — subliniem — sînt printre primele, între basmele europene, traduse la noi.

Aceste date determină o situație specifică, în care asemănările structurale pierd capacitatea de a proba nemijlocit filiații, iar deosebirile nu mai pot fi raportate relevant la modele singulare (în cazul nostru, Grimm).

Or, variantele românești, deși atestate pe un teritoriu vast — acoperind, cu excepția Dobrogei, toate provinciile istorice —, dovadă de circulație folclorică, deși destul de numeroase, deși culese — 40 % absolut cert din circuitul folcloric — într-un interval de timp relativ întins (1862 — 1962), alcătuiesc serii foarte unitare, marcînd însă *nete deosebiri* față de *KHM*. Analogia cu variantele Grimm e doar de ordinul structurii, detaliile fabulației, de regulă, nu corespund. Desfășurarea variației în tratarea motivelor se înscrie în modurile firești folclorice. În variantele românești, măgarul, iepurele, șoarecele etc. pleacă eventual să caute avere — precum în *basmul propriu-zis* local —, ori se închipuie urmăriți de turci etc.; *nu* plănuiesc să se consacre muzicii ca breslași (precum în variante din Germania, Flandra etc., țări și provincii cu amplă și solidă tradiție corporativă), să devină papă (precum cocoșul din variante italiene), sau „să-și aurească coada” (precum cotoiul din variante, poate nu întîmplător, iberice, culese adică din locuri coplesite cîndva de aurul Americilor și cultivînd de veacuri o artă decorativă abundînd în aurării)²⁷ etc. Dacă ținem apoi seama și de

²³ Pentru contaminarea unor motive din ATh. 130 și ATh. 210 cu alte tipuri, cf. *Tipologia bibliografică a poveștilor românești cu animale*.

²⁴ A. Aarne, S. Thompson, *The Types of the Folktale*, Helsinki, 1964, în „FFC” nr. 184 p. 52—53, 69.

²⁵ Cf. Bolte—Polivka, *op. cit.*, vol. I, p. 237—259.

²⁶ *Basme adunate de frații Grimm*, București, Edit. Casa Școalelor, 1901.

²⁷ Bolte—Polivka, *op. cit.*, vol. I, p. 257—259.

faptul că variantele românești ilustrează în bună măsură [(1), (5), (7), (9), (10), (11), (12), formal și (13)] versiunea cea mai — probabil — arhaică (antagonismul animale domestice/fiare), dar și strate mai noi (dezvoltări către fabulos sau, dimpotrivă, către realistic, introducerea de personaje-oameni — toate vădit independent de *KHM*), ceea ce poate dovedi o anumite evoluție în timp, ipoteza pătrunderii recente la noi, în speță prin Grimm, a tipurilor ATh. 130 și ATh. 230 se exclude de la sine. Bineînțeles, răspindirea europeană, inclusiv sud-est europeană, a tipurilor în discuție exclude radical și ipoteza apariției spontane a acestora în folclorul românesc.

Evident, dacă prezența *tipurilor* ca atare în folclorul românesc este străină de pătrunderea colecției Grimm, posibilele legături ale *câte unui text* cu *KHM* pot fi luate în discuție. Singura variantă care pune în mod serios această problemă e (4). Izbesc aici o serie de coincidențe privind aspecte care, *laolaltă*, nu se mai regăsesc în nici una din celelalte variante românești: cocoșul se suie *în copac*; vede *o lumină în depărtare*; coliba este *a hoților*; aceștia sînt *surprinși acasă*; eroii fac „*piramida*”; în plus, animalele sînt *aceleași*: măgar, pisică, cocoș (cărora li se adaugă șoarece, raci, două ouă). Ipoteza unei intrusiuni Grimm apare în aceste condiții — dată fiind și data publicării: 1928 — foarte plauzibilă. Rămîne greu de decis dacă e vorba de o adaptare folclorică (textul e contaminat în bună măsură cu o versiune tradițională locală; episodul I debutează cu fuga șoricelului speriat de presupusul „ciuș-măciuș”), sau de o traducere-adaptare a *culegătorului*, care va fi combinat textul *KHM* cu reminiscențe locale. În ambele cazuri, *supraprelucrarea* culegătorului este de netăgăduit: dulceața stilizare a frazei stă mărturie.

Problematica comparării variantelor nu se poate reduce însă în acest caz la constatări de filiații, difuzare etc. Se impune în mod necesar și discutarea unor chestiuni de fond.

După cum s-a putut prea bine vedea, tipurile ATh. 130 și ATh. 210 sînt strîns înrudite.

Ambele se reduc, în fapt, la o aceeași schemă bazală. Ambele desfășoară un fantastic minor, carnavalesc, a cărui precaritate apare, cu atît mai limpede, la confruntarea cu variante în care suspendarea-i *parțială*, prin mărturisirea caracterului întîmplător și instinctual al cooperării personajelor — vezi varianta (7) —, nu modifică semnificația respectivelor contexte. În ambele, efectul comic e generat îndeobște de aceleași cauze și la modul „clasic”.²⁸ Pe de o parte, răsturnarea proporțiilor firești contrazice experiența creînd ambiguități ilare. Temeritate și violențe sînt atribuite unor animale domestice, eventual senile; hoții vădese în schimb o molcomă imbecilitate, lupii poltronerie etc. Pe de altă parte, sursă de haz e și specularea distanței dintre aparență și realitate în comentariul diverselor victime care-și fabulează halucinant aventura. În sfîrșit, comicul de situație e îmbogățit pretutindeni de inechivalența deliberată a dimensiunilor și „condiției” membrilor grupului.

²⁸ Cf. O. Bîrlea, *op. cit.*, p. 42, 44.

Reluînd modelul funcțional al lui Propp²⁹, am putea descrie tipurile ATh. 130 și ATh. 210 ca succesiune de *funcții*:

0. Situația inițială (facultativă).

1. Daună (posibila sacrificare etc.)/„Lipsă” (nuci poftite, averea rîvnită etc.). Plecarea eroului.

2. Însotirea lui cu tovarăși ce-i devin secunzi.

3. Adăpostirea eroilor.

4. Brutalizarea unui terț, instituit automat ca antagonist.

5. Triumful eroilor (care *domină situația*: fie *rămînînd*, în vreme ce antagonistul *fuge*; fie — prin „transformare” — *fugînd*, eschivîndu-se, în vreme ce antagonistul, mofluz, *rămîne*, incapabil de contrarepresalii).

De diferențe schema funcțională face abstracție. Există totuși o *deosebire* care nu poate fi ignorată. Ea decurge din însăși condiționarea diferită a resortului conflictual.

De altfel, fie și numai parcurgerea sumară a rezumatelor dă la iveală existența a două categorii de conflict. Unul *determinat*: animale slabe se unesc și terorizează preventiv, spre a-și asigura bunăstarea, adversari mult superiori (variantele analizate sub ATh. 130). Celălalt, să zicem, *indeterminat*: uciderea unui călător oarecare, persecuția hangiului, maltratarea soricelului etc., toate *gratuite* (variantele de sub ATh. 210).

Dar *gratuitate/non-gratuitate* e esențial chestiune de punct de vedere.

Fiindcă, în ultimă analiză, dacă e să adoptăm postulatul cauzalității universale, *gratuitatea* poate fi doar concluzia unei interpretări particulare — eventual corecte, întotdeauna mărginite — a unui act, privit dintr-o anume (sau dintr-un număr anume, *limitat*) de perspectivă (e), abstracție făcînd de *restul*, teoretic infinit, al interpretărilor posibile, din care, în mod necesar, cel puțin *una* trebuie să furnizeze o motivare valabilă. În același timp, riguros vorbind, opoziția motivat/nemotivat se suprapune înainte de toate, pînă la un punct se confundă chiar, cu opoziția *moral/amoral* (sau *imoral*).

În ce ne privește, am socotit gratuite actele ce nu pot fi în *imediat* justificate nici de reperele și optica contextului, nici de datele comune ale experienței apericeptive, aproximabile, a cititorului sau ascultătorului mediu.

Dacă plictisul măgarului, solidaritatea grupului baroc de „vietăți” etc. sînt vădit justificabile prin convenția fabuloasă acceptată ca atare, cum s-ar putea justifica uciderea, rece și sec, a pașnicului domn Korbes?

În *KHM* contextul renunță la motivări clare — comentariul fraților Grimm rămîne criptic. Totul e învăluit în veselă frivolitate. Nemijlocit. crima apare, prin „gratuitate”, absurdă.

Independent de context, aflăm însă, dintr-o scrisoare a fraților Grimm către autorul traducerii în engleză a colecției, că Herr Korbes ar fi un personaj sever — și deci antipatic — al mitologiei infantine germane³⁰. Incidentul are evident darul de a schimba perspectiva. Korbes și-ar vădi cu alte cuvinte anume echivalențe, prin conotație negativă, cu lupii, hoții. etc., iar atrocitățile comise asupra-i ar apărea, într-un fel, „îndreptățite”

²⁹ V. Propp, *Morphology of the Folktale*, în „International Journal of American Linguistics” Part. III, Vol. 24, Number 4, 1958.

³⁰ Bolte—Polivka, *op. cit.*, vol. I, p. 375.

Totuși echivalarea rămîne superficială. Hoții, lupii, dracii sînt obiect de oprobriu unanim și total. (Cu nuanța că înfruntarea *a priori animale slabe/lupi* e prin suportu-i natural, indiferent de punctul de vedere al omului, mult mai „tare” — și mai aproape de condiția inițială a basmului cu animale — decît cea care opune aceleași vietăți dracilor etc., opoziție factice căreia îi comunică energie doar consensul cu opinia societății.) Dimpotrivă, Korbes — chiar și în lumina corespondenței Grimm — rămîne cel mult obiectul ostilității unei minorități sociale, al unei „clase de vîrstă” (inutil să mai insistăm asupra „îndreptătirii” — vezi nota 31 — a unor atare sentimente). Dar nu numai atît. Hoffmann-Krayer și Bächtold-Stäubli nu înregistrează nici numele Korbes, nici tradiția care l-ar institui variantă a unui Knecht Ruprecht sau a unui Butzemann³¹. Deci, probabil, frații Grimm fie vor fi consemnat o tradiție cu bază de existență redusă, fie pur și simplu, vor fi brodat ipotetic, urmărind tocmai „motivări adnotative” pentru crima gratuită.

Termenii acestei discuții de caz particular sînt vădit valabili, *mutatis mutandis*, pentru întregul fond de variante examinat.

Este, în aceste condiții, necesară și întemeiată repartizarea variantelor discutate — *KHM* și românești — sub două tipuri distincte? Pentru a ne lămuri ar trebui să examinăm însăși pertinenta criteriilor clasificării Aarne-Thompson. Or, aceasta așază pe *Herr Korbes* sub *ATH*. 210, iar pe *Die Bremer Stadtmusikanten* sub *ATH*. 130 doar pentru că are în vedere clase tipologice caracterizate de calitatea protagoniștilor : (exclusiv) *animale domestice* în primul caz, *animale sălbatice* și *animale domestice* în cel de al doilea. Este deci limpede. Vechile obiecții ale lui Propp³² la catalogul Aarne își reconfirmă valabilitatea : introducerea de criterii extrinseci, chiar dacă eventual eficace pentru o citime a materialului, duce la separarea de texte esențial înrudite, consecința fiind desenarea unei imagini parțial deformate a esenței basmului în genere.

Fiindcă de fapt în toate variantele considerate personajele „agresate prin surprindere” ilustrează, indiferent de calitatea lor (demoni, animale sălbatice etc.), o aceeași poziție funcțională : *obiect de agresiune*. Nuanțarea intervine abia pe planul *intrinsec* al relațiilor acestor personaje cu universul semantic căruia îi aparțin și, în primul rînd, cu *agresorii* corespunzători. Astfel, atît *agresați* cît și *agresori* se împart simetric în cîte două subgrupuri distincte, caracterizate de relații interne biunivoce. Criteriul distingerii grupurilor și al opozițiilor lor îl dă, am văzut, tipul de motivare care le caracterizează. Aceasta este *deosebirea* care face din *funcția* „brutalizarea unui terț” o *funcție* „macaz”!

În variantele „non-gratuite” eroii — nominal pașnici și cu vocație de victime — lovesc niște redutabili dăunători *prin definiție* (rareori și *prin demonstrație*). În chip *motiv* (resorturile sînt atît de ordin vital, cît și de ordin tactic — singura șansă a unor plăpînzii față de adversari puternici e atacul-surpriză, eventual bluff-ul). Și implicit *justifi*car (în măsura în

³¹ Vezi Bolte — Polivka, *loc. cit.* Reamintim că cei doi constituie reprezentări de spaimă — cu funcție pedagogică, de regulă — din mitologia infanțină germană : Knecht Ruprecht însoțește pe Sf. Nicolae și aplică corecții cu nuiuaa celor neascultători ; Butzemann este un fel de „babau”, de „omu negru” etc. al copiilor germani Cf. E. Hoffmann-Krayer, H. Bächtold-Stäubli, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlin-Leipzig, 1927.

³² V. Propp, *op. cit.*, p. 9.

care se verifică principiul „un rău săvârșit asupra unui răufăcător este un act drept”). Intervine deci o caracteristică permutare în roluri : agresiunii tradiționali devin agresori și invers. Agresiunea actuală e doar o revanșă.

În variantele „gratuite” eroii — și aici nominal pașnici etc. — lovesc niște inocenți, *prin definiție* sau *prin demonstrație*. Unicul resort e doar plăcerea de a face rău. Cădoarea victimelor exclude „revanșa” și face din agresiune un act absolut, dincolo de orice „permutări” sau justificări posibile.

Temeiuri pentru a distinge două *modele* ale schemei date ar exista, așadar, la nevoie. Înseamnă oare aceasta, în condițiile cunoscute și dat fiind că hazardul (*criteriile* ATh. le-am văzut) face ca tipurile clasificării internaționale să coincidă cu nuanțele structurale *motivată* și respectiv *nemotivată*, că și instituirea a două tipuri de basm este neapărat admisibilă ? Nu credem. Aceasta nu numai în virtutea structurii fundamentale unitare a întregului grup de variante, dar și pentru că — cel puțin în materialul românesc — distincția între subgrupurile *motivată/nemotivată* e atenuată de circumstanțe specifice.

Pe de o parte, în grupul *motivată* justificarea morală a acțiunii e de ordinul convenției. Cu o singură excepție (7), textele *presupun*, nu *demonstrează*, soiul malign al victimelor. Legitimitatea morală a loviturii rămîne, și ea, axiomatică. Consecința e încetșarea relației cauză-efect, deci și reducerea distanței dintre acest grup, în bloc, și grupul „*gratuit*”.

Pe de altă parte, e de presupus că tocmai sentimentul insuficienței justificării morale, ca mod al gratuității, a determinat tendințe de *compensare* a acesteia. Astfel, în 50 % din variante se introduc incidente oarecum *raționalizante*. În trei [(1), (9), (14)] acestea sînt de ordinul alcătuirii funcționale : introducerea de concluzii etiologice. În alte patru, de ordinul schemei narrative. Într-o variantă (2) se înglobează importante elemente de basm propriu-zis, manieră perifrastică de a reduce prin logica fabulosului gratuitatea ; alte trei [(5), (7), (12)] anulează problematica morală substituindu-i un artificiu anecdotic : totul nu e decît jocul *involuntar* al aparențelor, în locul agresiunii — o bufă neînțelegere.

Procesul e interesant nu numai pentru cazul în speță. El pare să indice că *absurdul*, cu toate că admisibil în folclor ca *mechanism consecvent* (vezi basmele cu minciuni etc.), e greu tolerat ca *incident* în contexte ținute să evolueze „logic”. Totuși, *tolerat*.

Ne putem întreba care este factorul generator de absurd în contextele analizate.

El ar putea deriva în primul rînd — să zicem — din mărunte modificări întîmplătoare la articulațiile cardinale ale textului : *om oarecare* în loc de *lup* sau *hof*, și logica contextului e ruinată. În această primă ipoteză substratul psihologic al modificării ar rămîne însă mai mult sau mai puțin indeterminat.

Un salt reconfortant din *aleatoriu* în *necesar* intervine dacă admitem că pricina de fond a modificărilor stă în interferența unei optici străine folclorului *în genere* : în speță, intervenția mentalității infantine. Aceasta tocmai pentru că „gratuitatea” conflictului, cită există în aceste texte, e în principal ilustrată de jocul crud și absurd caracteristic psihologiei și folclorului copiilor. Prezența în 4 variante [(1), (2), (4), (13)] de fragmente

de cîntece de copii ³³, intonate în context de protagoniști — și evocînd tocmai *vandalisme* —, pare să întărească această presupunere (cu atît mai mult cu cît 3 din cele 4 variante aparțin grupului „motivată”, ceea ce sugerează chiar și în interiorul acestuia o tendință manifestă către infantin). Să ne explicăm: studii de psihologia copilului au demonstrat clar lipsa în genere a sentimentului de compasiune la copiii mici (W. Kimmins arăta, cu decenii în urmă, într-un studiu devenit clasic ³⁴, că la copiii sub 7 ani nenorocirile cuiva reprezintă 25 % din cauzele rîsului pentru băieți, 10 % pentru fete; la cei de 8 ani procentul este de 18 %, respectiv 10 % etc.); pe această stare de lucruri obiectivă se și sprijină întreaga categorie de povestiri comice „culte” pentru copii în care personaje nevinovate sînt ucise sau molestate în mod barbar.

De altfel, interpretînd-o astfel, am putea vedea în instituirea gratuității o manifestare tipică a dinamicii istorice a funcției sociale a basmului cu animale, respectiv un ecou structural al alunecării lui în repertoriul copiilor (sau *destinat* copiilor).

Totuși, chiar și în felul acesta, problema nu și-ar găsi decît o rezolvare parțială și teoretică. Practic a alege fără șovăire între ipoteza formulării *întîmplător* „gratuite” — în folclorul adulților — și cea a formulării mai mult sau mai puțin *necesar* „gratuite” — în folclorul *de* sau *pentru* copii — ca și a decide inechivoc în privința priorității în timp a uneia sau a celeilalte dintre modalități, nu va fi cu puțință cît timp vom ignora împrejurările — mai precis *mediile* — sociale caracteristice tuturor variantelor considerate.

Sintetizînd, credem că există suficiente temeiuri pentru a considera că variantele românești — nu mai puțin și variantele Grimm — la tipurile Ath. 130 și Ath. 210 țin, în fond, de un singur tip structural fundamental, ale cărui fațete complementare le constituie cele două grupe posibile de texte evocate, divizibile eventual la rîndu-le în subclase după criterii secundare. Este confirmată în acest fel justetea teoretică a înglobării spontane în *Tipologia bibliografică a poveștilor românești cu animale alcătuită* de Tony Brill a tuturor acestor variante *sub unul și același tip*.

În plus, relativa omogenitate — judecînd după Aarne-Thompson — a variantelor românești și a celor străine sugerează că problematica oportunităților tipologice dezvătute de noi s-ar pune, în termeni similari, și aiurea.

Ceea ce ar rămîne de demonstrat.

VARIANTES ALLEMANDES DE LA COLLECTION GRIMM KHM ET VARIANTES ROUMAINES DES TYPES Ath. 410, 130 et 210

L'étude porte sur quatre morceaux représentatifs des *KHM* (*Dornröschen* — Ath. 410 — pour le conte proprement dit, *Die Bremerstadtmusikanten* — Ath. 130 —, *Herr Korbes* et *Das Lumpengesindel* — Ath. 210 — pour le conte animalier). Son but est d'identifier l'éventuelle diffusion dans le folklore roumain des éléments de la collection Grimm ainsi

³³ Spre pildă: Vin turci/ cu măciuci/ Și tătari/ Cu pari mari. /Dau în cap., /De nu scapi./ Curge sînge roșior,/ Roșu ca un merișor,/ Mai la vale d-un picior etc. (1).

³⁴ W. Kimmins, *The Springs of Laughter*, New-York, 1928, p. 95.

que les caractères différentiels des versions roumaines des types ATh. 130, 210 et 410.

La nature même des matériaux a suscité des problèmes divers.

Dornröschen a imposé une analyse du type «pénétration folklorique». L'étude démontre que des trois variantes roumaines connues (attestées entre 1904 et 1951) deux sont, en réalité, des traductions-adaptations (condensations) d'après Grimm et Perrault. La troisième, relevant certainement du circuit folklorique, vient elle-aussi —démontre l'auteur — des *KHM*. On y expose les traits caractéristiques du remaniement folklorique roumain de l'original de Grimm.

Par contre, les contes animaliers ont exigé un examen de l'ordre de la critique typologique et de la classification. Les 15 variantes roumaines des types ATh. 130 et 210 (datant de 1862 — 1962) n'ont, — démontre l'auteur — à une exception près, aucun rapport direct avec *KHM*. L'auteur prouve l'identité du « modèle » des 15 variantes roumaines et partant des types ATh. 130 et 210. Par conséquent il propose la fusion des deux types ATh. sous un seul type structural pourvu de deux sous-types, déterminés par le conditionnement différent du ressort du conflit : agression « *motivée* » dans une série de variantes, « *immotivée* » dans l'autre.

MODELARE ÎN BASMUL FANTASTIC

STANCA FOTINO

I. Momente ale cercetării structuraliste a basmului fantastic

Cercetarea structuralistă a basmului a cunoscut importante contribuții, care, înmănunchate, deschid în continuare drum cercetării, pe linia desprinderii modelelor, la diferite nivele (modelul genului, modelul unui grup tematic, modelul basmului ca entitate, modelul unor elemente de basm etc.). Vom căuta a puncta câteva momente ale cercetării în acest sens.

Studiile structurale asupra basmului pornesc de la antropologie în sens clasic — etnologia popoarelor neștiutoare de carte. Ideea centrală a acestor cercetări antropologice este existența unor modele culturale.

A. L. Kroeber¹ dezvăluie existența unor elemente invariante în cultura indienilor nord-americani (aceiași obicei la toate triburile, elemente care apar în toate obiceiurile). Pe acestea le consideră elemente formalizate fundamentale. Ideea grupării poveștilor separate și distincte, pe baza unei aparente acțiuni similare, era nouă pentru epoca sa și în contrast cu ideea de circulație a poveștii ca totalitate individuală, ca entitate separată. A. L. Kroeber intuiește existența unui model, făcând distincție între un tip general al ideii mitice și ideea concretă, limitată. Concluzia sa reface raportul conținut-formă sub aspectul variabilității: o formă constantă îmbracă adesea conținuturi variabile.

Unii cercetători — Robert H. Lowie², Ruth Benedict³, Franz Boas⁴, Gladys A. Reichard⁵ — fac o idee de bază din existența șabloanelor, „a forțelor primordiale ale culturii”. Așa s-a ajuns la ideea de *structură*, termen al cărui înțeles a fost analizat și definit în funcție de euceririle structuralismului lingvistic și de ideea americană a *pattern*-ului⁶. Structura implică ideea de *sistem bine încheiat, în care elementele se corelează*

¹ A. L. Kroeber, *Dezvoltarea basmelor și a miturilor*, în „The Scientific Monthly”, 3 (1916).

² R. H. Lowie, *Tema încercărilor în basmele nord-americane*, în „J.A.F.”, 1908, nr. 21.

³ Ruth Benedict, *Mitologia tribului Zuni*, New York, 1935.

⁴ Franz Boas, *Mitologia și basmele indienilor nord-americani*, în „J.A.F.”, 1914, nr. 27.

⁵ G.A. Reichard, *Tipuri literare și răspândirea miturilor*, în „J.A.F.”, 1921, nr. 34.

⁶ R. Bastide, *Sensul și întrebuințarea termenului structură*, Paris, 1960.

între ele. Schimbarea unui element atrage și modificarea celorlalte. Sistemul structural are o existență latentă. Îl surprindem sub diferite forme de obiectivare, dar el există dincolo de aceste forme, ca o abstracție. În cadrul sistemului își găsesc loc *modelele*. Acestea sînt și ele structuri pe diferite planuri, categorii. *Modelarea se face prin corelarea elementelor semnificative într-un sistem, în care fiecare element capătă semnificație proprie nu prin el însuși, ci prin corelația în care a intrat.* Fiecare element e un semn pertinent a ceva, a cărui semnificație e dată de situarea lui în sistem. Fiecare model e și el un semn, care are o semnificație proprie. Modelul este un sistem obiectiv existent de corelare, de ordonare a unor elemente. Cercetătorul nu e creator de modele, ci un descoperitor al lor. Modelarea nu e un proces care are loc din afara actului creator, ci e un proces implicat creației, care nu poate exista independent de ea. Legile de modelare există, analistul le descoperă, le analizează doar.

Modelul și relevarea lui în cercetare demonstrează că gradul de formalizare a creației populare e mult mai mare decît s-a crezut, atunci cînd se luau în considerare doar formulele, locurile comune etc. Acestea erau piese preexistente creației, piese prefabricate. Dar mai există și principii de ordonare, de corelare a lor. În raportul tradițional — improvizat, colectiv — individual, ceea ce e modelat e de aceeași natură cu limba, și ceea ce e obiectivarea modelului e de aceeași natură cu vorbirea.

Cercetarea structuralistă înseamnă cercetarea basmului în ceea ce are el modelat în text, dar și în interpretare, gestică, mimică (aceasta în cazul unei cercetări complete).

Primul element al structurii e elementul construcției. Deci primul model ce trebuie desprins e planul general de construcție. Apoi se trece la analiza diferitelor elemente și a corelației dintre ele, fiindcă și părțile constitutive au modele.

Vom aminti de cîteva realizări în acest sens de cercetare al desprinderii modelelor din basmul fantastic.

Adolf Stender Petersen⁷ împarte elementele constitutive ale narațiunii populare în : *elemente dinamice* și *elemente labile* (terminologia îi aparține). Primele constituie trăsăturile invariabile, pe cînd celelalte sînt actualizările și localizările specifice dintr-o variantă. Unitățile dinamice corespund formei, cele labile conținutului. A. Stender Petersen consideră că, dacă prima situație e notată cu A, a doua cu B etc., schema temei devine $A : B : C \dots : X$. Relațiile dintre elemente sînt aceleași ca de la determinant la determinat. Seria de la A la X e o continuă serie logico-cauzală. El afirmă : „Nici un element nu poate fi eliminat fără a distruge întreaga temă-grup”. Acestea dau stabilitate poveștii. Variabilitatea ei e cauzată de elementele labile. Aceste elemente nu au relații funcționale între ele, și unul nu trebuie în mod obligatoriu să-l determine pe celălalt. Seria pe care o deduce Petersen nu e decît un model pe care l-a desprins în funcție de elementele și criteriile adoptate de el. Modelul-serie de scifrat de el devine : $A = a_1 + a_2 + a_3$ (element dinamic = sumă de elemente labile). Modelul grafic al narațiunii este deci : $A(a_1 + a_2 + a_3) : B(b_1 + b_2 + b_3) : \dots X(x_1 + x_2 + x_3)$.

⁷ A. S. Petersen, *Prototipul bizantin al poveștii varangiene a morții eroului prin calul său*, Copenhaga, 1945.

Modelul Petersen are deci la bază opoziția dinamic/labil, opoziție care se traduce prin alte trei opoziții : funcțional/intîmplător, invariant/variabil și structură/stil.

V. Propp⁸ studiază *morfologia basmului*, înțelegînd prin „morfologie” descrierea basmului potrivit componentelor sale și relațiilor acestor componente între ele și cu întregul. Deci operațiunea pe care o face are caracterul găsirii unui model de construcție a basmului. El stabilește o nouă unitate de bază — *funcția*. Funcția nu se referă la faptul concret relatat, ci la rostul lui în context, în corelație cu rosturile celorlalte fapte. Funcția e elementul stabil al narațiunii : invarianta. Operînd cu astfel de principii, seria funcțiilor lui V. Propp se constituie ca model. Deci modelul acesta cuprinde un număr limitat de funcții, dispuse în serie într-o ordine predictabilă. Astfel Propp stabilește o nouă opoziție pe plan metodologic : subiectul/compoziția. Acest raport este echivalent cu raportul variantă/invariantă, cu raportul obiectivare/model, cu raportul motiv (care ține de subiect)/funcție (care ține de compoziție). Modelul lui se reprezintă grafic tot în serie continuă : 1→2→3→4→...31.

Kenneth L. Pike⁹ pornește de la studierea basmului analogic cu studierea emică a limbajului. E o analiză de tip structural, deoarece tinde să descopere și să descrie modelul unui anume limbaj sau al unei anume culturi, respectînd modul în care diferitele elemente constituente sînt în relații între ele și cu modelul ca întreg. Consideră necesar a se studia o unitate doar ca o parte a unui sistem funcțional total. K. Pike vede în structura emică o parte a modelului realității obiective și nu o construcție a analistului. Cercetătorul descoperă structura (în acest sens, Edmund Leach spune : „Modelul e aici ; eu nu l-am inventat, nu am făcut decît să-i demonstrez existența”¹⁰).

Modelul structural al lui K. Pike se bazează pe trei componente complexe ale unităților emice, componente pe care le numește „moduri”. Cele trei moduri ar fi : *modul specific* sau *caracteristic*, *modul de manifestare* și *modul de distribuție*. Această structură trimodală poate fi urmărită analizînd funcțiile lui Propp. Funcția, ca o unitate emică, include cele trei moduri. Sensul general al funcției ar corespunde modului specific. Modul de manifestare constă în toate variantele funcției, deci e suma tuturor elementelor diferite care pot forma o funcție dată. Ordonarea acestor elemente înseamnă mod de distribuție. K. Pike aduce precizări de natură terminologică ; denumește cea mai mică unitate a modului specific „*motiv emic*” sau „*motivem*” (acesta corespunde, în modelul lui Propp, funcției). Termenul lui Pike permite și folosirea termenului „*alomotiv*”. Noțiunea s-ar defini ca o formă a acestor motive care se întîlnesc în orice context motivem dat. Alomotivul intră deci în același tip de relații cu motivele, ca și alofonele cu fonemele și alomorfele cu morfemele. Din această perspectivă, termenul de motiv, înrădăcinat în cercetarea folclorică, poate fi utilizat cu sensul de elemente ce umplu motivele.

⁸ Vladimir Propp, *Morfologia basmului*, Leningrad, 1928.

⁹ Kenneth L. Pike, *Limbajul în legătură cu o teorie asupra structurii activității umane*, California, 1954.

¹⁰ Edmund Leach (un studiu despre Cl. Lévi-Strauss, 1961).

*Claude Lévi-Strauss*¹¹, plecînd de la ideea realizării creației mitice prin limbă, vede o corespondență a unităților lingvistice cu cele din mit (*miteme*) și cu cele din basm (*motiveme*). Fiecare mit — în sistemul lui Lévi-Strauss — are la bază o relatare, care se corelează cu altele, formînd *pachete de relații*. Prin intrarea mitemelor în pachete, ele capătă semnificație. Această grupare în pachete de relații e o ordonare pe plan vertical, sincron. Mitemele se organizează și pe plan orizontal, prezentînd desfășurarea mitului în succesiune, într-un fel de diacronie. În concepția lui Lévi-Strauss fiecare mit și fiecare basm se definește prin modelul comun al tuturor variantelor. Consideră inutilă operația de depistare a arhetipurilor; necesar e a se opera cu cît mai multe variante. Modelele există nu numai în directă legătură cu obiectivările lor, ci și dincolo de acestea, ca sisteme logice. Deci, modelul creației corespunde unui model logic, unui model de gîndire. Există modele mintale; omul gîndește prin modele, de aceea creează modele culturale. Există deci coordonate de gîndire care devin semne, simboluri și capătă fiecare o semnificație proprie. De aici se constituie ideea de cultură ca sistem semiotic.

Modelul structural propus de Lévi-Strauss e alcătuit dintr-o serie de opoziții binare mediate. El spune: „Gîndirea mitică merge de la opoziție la medierea ei progresivă [...]. Doi termeni opuși fără intermediar tind întotdeauna să fie înlocuiți cu doi termeni echivalenți care-l permit pe un al treilea ca mediator; apoi unul dintre termenii polari și mediatorul vor fi înlocuiți cu un nou «triad», și așa mai departe [...].”

Dacă V. Propp pune la baza sistemului său caracterul predictabil al motivemelor și succesiunea lor în serie obligatorie — deci considera obligatorie monovalența motivemelor —, *Claude Bremond*¹² corectează acest model. El nu admite caracterul predictabil al tuturor motivemelor. Ele pot fi bivalente sau multivalente. De aceea gradul de ambiguitate al lor e diferit — cele monovalente au o ambiguitate redusă, aceasta crește la cele bivalente și cu atît mai mult la cele multivalente.

Modelul lui Cl. Bremond are ca unitate de bază — *funcția*. Trei funcții formează o secvență primară, o triadă: funcția 1 e o virtualitate, funcția 2 e procesul, funcția 3 e închiderea procesului. Procesul poate să fie sau nu închis, deci virtualitatea poate fi actualizată sau nu. *Ambiguitatea* rămîne, deci, ca o lege permanentă a modelului său, permițînd dezvoltarea mai profundă a mecanismului contaminării.

*Alan Dundes*¹³ descifrează un model de basm construit din acțiuni sau situații în opoziție. Opoziția fundamentală și obligatorie a oricărui basm e cea dintre o „lipsă” și „lichidarea” ei (termenul lichidării poate însemna rezolvarea sau declanșarea unei noi lipse, deci a unei noi opoziții). Alte elemente opozitive în modelul Dundes sînt: datorie/datorie împlinită, ispitire/amăgire, interdicție/violarea ei, consecință/incercarea de a evita consecința.

*I. A. Greimas*¹⁴ arată că alături de nivelul funcțiunilor, ca o coordonată pentru cercetarea modelului, e important și *planul actanților*. (Și

¹¹ Claude Lévi-Strauss, *Studiu structural al mitului*, în „J.A.F.”, 1955, nr. 68. Studiul devine apoi capitol în lucrarea *Antropologia structurală*, Paris, 1958.

¹² Claude Bremond, *Logica posibilităților narative*, în „Communications”, IV, Senil, 1964.

¹³ Alan Dundes, *Morfologia basmelor indiene nord-americane*, Helsinki, 1964.

¹⁴ I. A. Greimas, *Semantica structurală*, Paris, 1966.

Propp vorbise de „dramatis personae”, înțelegînd însă prin acestea personajele basmului, cei ce efectuează acțiuni.) În concepția lui I. A. Greimas, actanții nu sînt identici cu personajele. Actanții sînt clase de personaje în cadrul fiecărui gen. În procesul de modelare, actanții se decupează prin reducerea personajelor la funcțiile esențiale. Fiecare actant e caracterizat printr-un mănunchi de funcțiuni în planul seriei, deci sintagmatic. Pe plan paradigmatic se constituie un model cu actanții organizați în opoziții.

Fiecare basm are o situație inițială tulburată de ceva, deci dezechilibrată. E momentul începerii în fapt a acțiunii basmului. Actantul categoriei principale — eroul —, în opoziție cu dușmanul, își începe acțiunea. În acțiune, diversele funcții sînt în raport de subordonare față de funcția generală; se creează, deci, planuri secundare la nivelul funcțiilor, implicit și la nivelul actanților (raportul erou-dușman e diferit de cel dintre erou și personajul ajutător). În cadrul structurii basmului sînt grupuri, clase, în cadrul cărora acționează două forțe contradictorii: unele care impulsionează acțiunea (actanți adjuvanți) și altele care o împiedică (actanți opozanți sau retardanți). Cele două forțe nu apar numai în planul general al basmului, ci și înăuntrul motivemelor. E un mecanism de corelare al actanților și funcțiunilor.



Aceste cercetări pornesc de la ideea, pe care o și demonstrează, că *basmul oral e un sistem de elemente corelate, e un cod de comunicare. Descifrarea acestui sistem, a elementelor lui corelate e obiectul studierii structurale a creației orale*. Scopul și modul de cercetare e arătat de *prof. Mihai Pop*: „Ca orice sistem structural, și în narațiunile populare, motivele, ca elemente semnificative cu funcție proprie, se corelează între ele și, dincolo de subiecte, constituie tiparele, modelele cu care operează genul. Descifrarea motivemelor, și pe plan sintagmic și pe plan paradigmatic, desprinderea modelului, constituie deci obiectul cercetării structurale”¹⁵.

II. Model de construcție a basmului fantastic

Încercăm în ceea ce urmează să precizăm cîteva noțiuni și criterii pentru descifrarea unor modele în cadrul basmului fantastic, modele de construcție globală și modele de elemente și de sisteme relaționale între ele.

Considerăm basmul, conținutul lui, ca un intermediar între două situații polare posibile: la un capăt e elementul nefiresc (situația nefericită), la celălalt e opusul lui, elementul firesc (situația fericită). Pentru ca ciclul să fie perfect închis e necesar să antepunem primului element o situație firească (fericită), care să fie o primă imagine a elementului firesc final. Nu se poate pune însă semnul echivalenței între firescul inițial (firesc₁) și firescul final (firesc₂), deoarece acțiunea basmului nu e o simplă refacere, restabilire (așa cum considera Alan Dundes), ci este o realitate nouă, care-și are aportul ei, aduce un plus final. Actanții și acțiunile care împing lucrurile spre firesc se cer răsplătiți, răsplata lor fiind exprimată tocmai în acest adaos la firesc₁ (firesc₂ — firesc₁ = răsplata). E o echivalență de semn invers cu actanții și acțiunile care caută să mențină nefirescul și care cer pedeapsa.

¹⁵ Mihai Pop, *Caracterul formalizat al creațiilor orale*, în „Secolul 20”, nr. 5, 1967.

Numai această rezolvare de sens negativ o permite și pe cea de sens pozitiv (răspłata, adaosul).

Ca un prim model general de construcție e pendularea între situația firească și cea nefirească, cu un presupus firesc inițial vătămāt. Lichidarea actului de vătămare înseamnă rezolvarea pe care am numit-o pedeapsă, iar acțiunea de a ajunge la firescul final se îngemănează cu rezolvarea pe care am numit-o răspłatā. Notām grafic acest model : $[+1] [-] [+2]$.

Alteori acest model poate fi amplificat prin faze intermediare ale firescului și ale nonfirescului în poziții provizorii, imperfecte.

Exemplificām acest model cu cîteva variante ale lui.

Basmul „Voinic de codru”¹⁶

Basmul e construit pe motivul împărătiei dependente de puterea unor zmei atotputernici, care-și cer zilnic drepturile din avutul împărătiei. Eroul, care poartă prin însăși nașterea lui neobișnuită (în pădure, în singurătate, cu nași ca Dumnezeu și Sf. Petru) însemnele puterii și ale curajului suprem, lichidează pe acești dușmani. Actul său îi aduce împărătia în stăpînire și pe fiica împăratului de soție.

Există, deci, o situație inițială referitoare la apariția eroului, cu notele purtătoare ale neobișnuitului, ale hărăzirii spre împlinire. Nu întâmplător zmeii repetă obsesiv : „Numai de Voinic de codru am dus frică de el, de cînd o fost cît un grăunt de mazăre în pintice la mās-a ...”. Momentul inițial al existenței lui îl desenează, îl conturează spre existență, spre menirea pe care relatarea i-o rezervă.

Aflăm apoi de puterea pe care o au zmeii asupra împărătiei și pe care și-o exercită sub forma birului zilnic pe care îl încasează. Aceasta este situația nefirească creată într-o lume dominată de concepția dreptății, a împărțirii avutului și a chiverniselii lui de către fiecare. O astfel de situație firească a existat deci $(+1)$ și a suferit apoi un act de vătămare $(-)$. Deci o stare firească inițială, starea de nondependență $[+1]$, a fost vătămātă printr-un act opozant $(-)$ nenumit, pe care-l bănuim a ține de prezența zmeilor, creîndu-se o situație nefirească $[-] : [+1] \rightarrow (-) \rightarrow [-]$.

Prin intervenția repetată, în raport cu numărul opozanților, a eroului, situația firească inițială este restabilită : $[-] \rightarrow (+) \rightarrow [+1]$. Nu acesta este însă sfîrșitul basmului ; recompensa, care e obligatorie, se adaugă situației firești recreate, amplificînd-o la forma $[+2] : [+1] \rightarrow [+2]$.

Modelul general al basmului, din această perspectivă, e model ternar de situație (firesc₁ — nefiresc — firesc₂).

Basmul „Cenușotcā”¹⁷

Este construit pe motivul răspîndit al Cenușăresei. Mama vitregă își exercită răutatea asupra fetei soțului ei. Prin travestiri, mijlocite de sfatul unui cocoș și de un obiect ajutător, fata se face remarcată de fiul împăratului. Proba pantofului pierdut o hărăzește a fi împărătiasă. Sora ei vitregă intervine, o omoară. Dar ea se metamorfozează, se face recunoscută și-și reia drepturile.

Inițial există o familie firesc încheată (aici familia este termenul în jurul căruia operează firescul și nonfirescul). Era deci o familie firesc înche-

¹⁶ Ovidiu Birlea, *Antologie de proză populară epică I*, București, 1966, vol. I, p. 366.

¹⁷ Ovidiu Birlea, *op. cit.*, p. 571.

gată (mamă — tată — fiică). Aceasta este situația firească inițială : $[+_1]$. Un factor opozant obiectiv — moartea — $(-)$ intervine ; moartea mamei înseamnă o nonfamilie, deci o situație nefirească $[-]$: $[+_1] \rightarrow (-) \rightarrow [-]$. Tendința spre întregire, spre firesc, aduce o încercare de închezare a întregului. Rezultă o familie nefiresc încheată (tată — mamă vitregă — fiica ei — fata lui). Relațiile corespund tipului de familie, relații de dușmănie, deci nefirești. S-a ajuns la o situație nefirească, pe care din nou prestabilita tendință spre firesc încearcă s-o remedieze. De aceea e cerut un actant adjuvant $(+)$, care face o serie de încercări de refacere.

Obține o refacere provizorie, imperfectă, a firescului. Caracterul imperfect e prestabilit ; mentalitatea, etica populară, nu admite firescul perfect, definitiv, în condițiile existenței celor ce au contribuit la nefiresc. Firescul perfect presupune o lichidare a acestora. Deci, situația nefirească la care s-a ajuns, prin acțiunea adjuvantă $(+)$, prin travestiri, cunoaște o refacere în stadiul imperfecțiunii : $[-] \rightarrow (+) \rightarrow [+_a]$. Căsătoria, care înseamnă tocmai acest stadiu, duce la o nouă familie. La această nouă stare familială apare un nou actant opozant — sora vitregă $(-)$. Mama vitregă nu e un actant opozant activ ; e doar un agent cerut de acțiunea realului actant opozant — moartea — și e o expresie doar a nefirescului, a dușmăniei. Sora vitregă — printr-o formă amplificată a dușmăniei ca stare permanentă — intervine prin violență $(-)$. Acest caracter amplificat se explică prin două elemente : opozanta este într-o situație competițională cu sora ei la titlul de împărăteasă, și apoi actantul opozant intervine acum într-o situație fericită pe care vrea s-o strice, pe când mama vitregă intervine într-o situație dată nefirească, nefericită, pe care era menită doar s-o întrețină.

Caracterul competițional al relației erou — actant opozant explică acțiunea violentă. Basmul pe motivul „Albă ca Zăpada” aduce suficiente argumentări : aici e o concurență de frumusețe fizică între fată și mama vitregă. De aceea, mama vitregă devine un real actant opozant, acționând în consecință. Ea îndeplinește și rolul de expresie a nonfirescului, în secvența în care moartea e opozantul, dar și rolul pe care îl are aici sora vitregă, de actant opozant activ, în secvența concurenței.

Violența strică deci firescul imperfect ; ea ajunge la un nou — și natural — imperfect, provizoriu nefiresc : $[+_a] \rightarrow (-) \rightarrow [-_a]$. Spunem natural, deoarece elementul final al basmului trebuie să însemne firesc (aceasta ca lege a construirii basmului popular). Prin intervenția unui nou actant adjuvant — metamorfoza — $(+)$, se ajunge la o reparare perfectă definitivă : $[-_a] \rightarrow (+) \rightarrow [+_2]$.

Demascarea opozanților, pedepsirea crâncenă a fetei babii, și nu și a acesteia, sînt în corelație cu rolul lor diferit de care am vorbit mai sus. Demascarea și pedepsirea opozantei permit existența unui firesc perfect, creat tot în jurul termenului de familie. Rezultă o familie firesc încheată. Modelul este deci :

$$\begin{aligned} & [+_1] \rightarrow (-) \rightarrow [-] \\ & [-] \rightarrow (+) \rightarrow [+_a] \\ & [+_a] \rightarrow (-) \rightarrow [-_a] \\ & [-_a] \rightarrow (+) \rightarrow [+_2] \end{aligned}$$

$[+1]$ și $[+2]$ nu sînt echivalenți; apare adaosul obligatoriu, al răsplatei; $[+2]$ realizează saltul în lumea împărătească.

Modelul e și aici ternar, amplificat cu o pereche de situații, în poziții ale imperfecțiunii: firesc₁ — nefiresc — firesc imperfect — nefirescul corespunzător — firesc₂.

Această amplificare pe un model general permite extinderea narațiunii, îmbogățirea faptică a relatării.

Basmul „Nucul de aur”¹⁸

Basmul oferă un alt mod de amplificare a modelului general. Un tinăr se urcă în copacul roadelor de aur pentru a le aduce împăratului (acesta e un pretext al desfășurării ulterioare, pretext prezent aici datorită contaminării). El se căsătorește cu stăpîna acestui straniu lăcaș și își aduce mama pentru a se bucura și ea de un trai fericit. Aceasta însă calcă interdicția dominatoare și dătătoare de fericire și totul se schimbă — soția pleacă spre un loc greu de găsit, de a cărui aflare depinde refacerea situației din acest segment.

Tinărul își urmează drumul, întâlnește un loc dominat de nefericire, transformat astfel de puterea unei bătrîne. Prin respectarea unei interdicții, el reușește să readucă binele. Această situație este provizorie, deoarece călcarea unei alte interdicții reface nefirescul. Posibilitatea revenirii la firesc ține tot de acel loc ciudat și de găsirea lui.

Sînt pînă aici două segmente paralele care se întîlnesc în punctul final, pentru a merge apoi împreună într-un singur segment al rezolvării definitive. Găsirea locului și acțiunea de aici a eroului aduce rezolvarea ambelor situații rămase în punctul nefirescului.

Lipsa soției $[-]$ prin ascensiunea eroului $(+)$ este rezolvată, apare o situație firească $[+1]$, vătămată apoi prin violarea interdicției $(-)$.

Primul segment începe cu o situație fericită provizorie $[+1]$, imagine a situației firești finale, definitive, perfecte. Acțiunea opozantă a călcării interdicției, prin actantul opozant, mama $(-)$, aduce o provizorie situație nefericită $[-1]$:

$[-] \rightarrow (+) \rightarrow [+1]$; $[+1] \rightarrow (-) \rightarrow [-1]$. (interd. violată)

Segmentul al doilea are un model identic. Situația nefericită este creată printr-un actant opozant: baba $(-)$. Deci un $[+1]$ inițial, imagine a firescului final, e vătămat: $[+1] \rightarrow (-) \rightarrow [-1]$.

Eroul reface provizoriu firescul: $[-1] \rightarrow (+) \rightarrow [+1]$ (model de situație identic cu prima secvență a segmentului anterior). Tot prin călcare de interdicție se ajunge la o situație nefirească provizorie: $[+1] \rightarrow (-) \rightarrow [-1]$ (interd. violată)

(model de situație identic cu a doua secvență a segmentului anterior). $[-1]$ și $[-1]$ se pot reface printr-o singură acțiune. Deci: $[-1]$ și $[-1] \rightarrow (+) \rightarrow [+1]$ și $[+1] \cdot [+1]$ și $[+1]$ nu sînt identice cu situațiile firești ale segmentelor anterioare, tocmai prin caracterul lor definitiv.

¹⁸ Ovidiu Birlea, *op. cit.*, p. 532.

Situațiile firești provizorii erau doar situații virtuale, care devin posibile și definitive prin lichidarea actului de vătămare, a actanților și a situațiilor opozante.

Modelul general e același model ternar $[+]$ $[-]$ $[+]$, amplificat atât prin situațiile provizorii, cât și prin dublarea lor prin acțiunile paralele ale celor două segmente inițiale.



Am exemplificat modelul general de construcție de text a basmului fantastic, din punctul de vedere al tendinței permanente de echilibru, care domină în lumea basmului.

Subliniem din nou că modelul nu se centrează pe refacerea unui firesc inițial (așa cum, de pildă, modelul Alan Dundes preconiza prin opoziția lipsă/lichidarea lipsei, ca elemente polare ale narațiunii), ci modelul se axează pe un firesc nou creat, un firesc calitativ nou prin pulsul pe care-l presupune.

III. Modelul logic al basmului fantastic

Căutăm în continuare a desprinde modele de basm fantastic, modele de construcție logică, operind cu elemente relaționale de logică matematică. Aceste funcții logice corespund unor relații de basm între elemente (pe care le vom nota cu X) și între stări sau acțiuni (pe care le vom nota cu Y). Vom evidenția situația în raport cu elementele existente sau nonexistente.

Funcțiile de care ne folosim sînt următoarele :

1. Funcția **și** — care exprimă concomitența elementelor intrate în relație; funcția este notată :

$$\begin{array}{c} x_1 \longrightarrow \\ x_2 \longrightarrow \end{array} \bigcap \longrightarrow Y \quad \text{sau} : Y = x_1 \cap x_2 . \quad (1)$$

2. Funcția **da** — care exprimă corespondența elementelor; este notată :

$$x \longrightarrow \bigcirc \longrightarrow Y \quad \text{sau} \quad Y = x . \quad (2)$$

3. Funcția **nu** — care exprimă opoziția, negarea elementului; este notată :

$$x \longrightarrow \bigcirc \longrightarrow Y \quad \text{sau} \quad Y = \bar{x} . \quad (3)$$

4. Funcția **sau** — care exprimă suficiența unui singur element, dar în același timp necesitatea lui; este notată :

$$\begin{array}{c} x_1 \longrightarrow \\ x_2 \longrightarrow \end{array} \bigcup \longrightarrow Y \quad \text{sau} \quad Y = x_1 \cup x_2 . \quad (4)$$

5. Funcția **sau exclusiv** — care arată faptul că din două elemente doar unul e necesar și numai el, deci respinge concomitența pe care funcția **sau** o admitea; este notată :

$$\begin{array}{c} x_1 \longrightarrow \\ x_2 \longrightarrow \end{array} \bigoplus \longrightarrow Y \text{ sau } Y = x_1 \oplus x_2. \quad (5)$$

6. Funcția **interdicție** — care arată că din două elemente primul în mod obligatoriu trebuie să existe, în timp ce al doilea în mod obligatoriu să lipsească; este notată :

$$\begin{array}{c} x_1 \longrightarrow \\ x_2 \longrightarrow \end{array} \bigcap \longrightarrow Y \text{ sau } Y = x_1 \cap \bar{x}_2. \quad (6)$$

Exemplificăm descifrarea unor modele, în funcție de elemente (X) și de stări și acțiuni (Y), corelate prin aceste relații logice.

Basmul „Voinic de codru”¹⁹

Condițiile neobișnuite de naștere a eroului, prin corespondență, explică prezența unor însemne ajutătoare în acțiunile la care este menit; deci Y_1 (naștere neobișnuită a lui X_1) obligă apariția obiectelor (X_2), agenți adjavanți în acțiune :

$$Y_1 \longrightarrow \bigcup \longrightarrow x_2. \quad (7)$$

O dată apărute, obiectele se suprapun acțiunilor eroului, intră într-o relație de concomitență cu el. Rezultă o nouă situație — putința izbînzii (Y_2) :

$$\begin{array}{c} x_1 \longrightarrow \\ x_2 \longrightarrow \end{array} \bigcap \longrightarrow Y_2 \text{ sau } Y_2 = x_1 \cap x_2. \quad (8)$$

În situația Y_2 are loc confruntarea cu dușmanii (X_3, X_4, X_5, X_6). Într-o relație de desemnare a victoriei, de alegere între cei care se luptă, situație în care concomitența este imposibilă, deci printr-o relație „sau exclusiv”, se exprimă confruntarea :

$$\begin{array}{c} x_1 (x_2) \longrightarrow \\ x_1, x_4, x_5, x_6 \longrightarrow \end{array} \bigoplus \longrightarrow Y_3 \quad (9)$$

Faptul că lui X_1 (eroul) i se adaugă X_2 (însemne) — situație notată Y_2 (putința izbînzii) — decide în Y_3 (confruntare). Printr-o relație de interdicție, de obligatorie lichidare a termenului secund, a opozanților, se exprimă victoria eroului :

$$\begin{array}{c} x_1 \cap x_2 \longrightarrow \\ x_3, x_4, x_5, x_6 \longrightarrow \end{array} \bigcap \longrightarrow Y_4 \quad (10)$$

$$\text{sau } Y_4 = \underbrace{x_1 \cap x_2}_{Y_2} \cap \bar{x}_3, \bar{x}_4, \bar{x}_5, \bar{x}_6.$$

¹⁹ Ovidiu Birlea, *op. cit.*, p. 366.

Situația nefirească se exprimă printr-o relație de concomitență a celor două grupe de elemente :

$$X_1 \cap X_3 \cap X_4 \cap X_5 \cap X_6 = - \text{ (nefiresc).}$$

Situația firească se exprimă printr-o relație de excludere obligatorie a elementelor opozante :

$$X_1 \cap \bar{X}_3 \cap \bar{X}_4 \cap \bar{X}_5 \cap \bar{X}_6 = + \text{ (fireesc).}$$

Acesta este de fapt un firesc₁, egal cu firescul preexistent nefirescului. La firesc₁, se adaugă recompensa, exprimată printr-un Y₅, rezultat în urma unei relații de concomitență a eroului cu un element X'₁ (fata) :

$$\begin{array}{ccc} X_1 & \longrightarrow & \text{D} \longrightarrow Y_5 ; \\ X'_1 & \longrightarrow & \end{array} \quad (11)$$

Y₅ exprimă firescul₂, final și perfect.

Basmul „Cenușotcă”²⁰

În prezența unui element X₁ (fata) și în absența unui element X₂ (mama), apare un al treilea element X₃ (mama vitregă), locțiitor nefiresc al lui X₂. Deci concomitența elementului prezent și a celui absent explică apariția unui al treilea element :

$$\begin{array}{ccc} X_1 & \longrightarrow & \text{D} \longrightarrow X_3 \\ X_2 & \longrightarrow & \text{D} \longrightarrow \end{array} \quad (12)$$

sau X₃ apare datorită relației X₁ ∩ X̄₂.

Deci această situație aduce noi elemente : X₁ (fata), X₃ (mama vitregă), X₄ (fiica acesteia). Concomitența tuturor acestor elemente determină o anumită stare nefirească — Y₁ (dușmănie) :

$$\begin{array}{ccc} X_1 & \longrightarrow & \text{D} \longrightarrow Y_1 \\ X_3 & \longrightarrow & \\ X_4 & \longrightarrow & \end{array} \quad (13)$$

sau Y₁ = X₁ ∩ X₃ ∩ X₄.

Dar X₁ își schimbă valoarea ca element ; X₁ devine împărăteasă — X'₁. Concomitent, și în mod fireesc, se schimbă și starea : Y₁ devine Y'₁ (invidie, o stare amplificată a lui Y₁). Aceste schimbări se exprimă printr-o relație de concomitență :

$$X_1 \longrightarrow X'_1 \longrightarrow \text{D} \longrightarrow Y_1 \longrightarrow Y'_1. \quad (14)$$

Concomitența noului element și a noii stări determină o acțiune Y₂ — vătămare, care are ca urmare o moarte nefirească :

$$\begin{array}{ccc} X'_1 & \longrightarrow & \text{D} \longrightarrow Y_2 \\ Y'_1 & \longrightarrow & \end{array} \quad (15)$$

²⁰ Ovidiu Birlea, *op. cit.*, p. 571.

sau $Y_2 = X'_1 \cap Y'_1$.

$Y_1 - Y'_1 - Y_2$ sînt grade de intensitate diferită ale unei stări, stare care conduce acțiunea și personajele :

$$\begin{array}{c} \text{vătămare} = \text{moarte} \quad \text{nefirească} \\ Y_2 = \underbrace{\quad a \quad b \quad}_{\downarrow \text{D}} \\ \downarrow \\ c \text{ (semn-marcă a nefirescului).} \end{array} \quad (16)$$

Prin descifrarea semnului, deci prin negarea lui, fata împărăteasă reappare (X'_1) :

$$c \longrightarrow \text{D} \longrightarrow X'_1. \quad (17)$$

Avem prezente iar cele trei elemente X_1, X_3, X_4 .

Printr-o relație sau exclusiv trebuie să se decidă deznodămîntul.

Situația firească finală (Y_3) obligă înlăturarea elementelor opozante, care intră în relația de interdicție ca grup secund.

$$\begin{array}{l} \text{Deci relația :} \\ \begin{array}{c} X_1 \longrightarrow \\ X_3 \longrightarrow \\ X_4 \longrightarrow \end{array} \text{D} \quad \text{sau } X_1 \otimes X_3 \otimes X_4 \\ \text{devine :} \\ \begin{array}{c} X_1 \longrightarrow \\ X_3 \longrightarrow \\ X_4 \longrightarrow \end{array} \text{D} \longrightarrow Y_3 \quad \text{sau } Y_3 = X_1 \cap \bar{X}_3 \cap \bar{X}_4. \end{array} \quad (18)$$

Y_1 — dușmănie — se exprimă printr-o relație de adițiune, de concomitență : $Y_1 = X_1 \cap X_3 \cap X_4$ — situație nefirească.

Y_3 — situație firească — se exprimă printr-o relație de interdicție :

$Y_3 = X_1 \cap \bar{X}_3 \cap \bar{X}_4$. $\frac{Y_1}{Y_3} = \frac{X_3 \cap X_4}{\bar{X}_3 \cap \bar{X}_4}$ Este deci un raport direct proporțional al situației nefirești și firești cu prezența și, respectiv, absența elementelor dușmănoase.

Basmul „Nucul de aur”²¹

Ajuns în lăcașul din înălțimile copacului, eroul — element X_1 întâlnește pe fată — element X'_1 . Printr-o relație de concomitență se creează o situație firească provizorie — căsătoria — $Y_1 +$:

$$\begin{array}{c} X_1 \longrightarrow \\ X'_1 \longrightarrow \end{array} \text{D} \longrightarrow Y_1 + \text{ sau } Y_1 + = X_1 \cap X'_1 \quad (19)$$

Acțiunea retardantă a mamei (element X''_1), prin încălcarea interdicției, strică acest $Y_1 +$ cu caracter provizoriu, aducîndu-l la starea $Y_1 -$, deci o situație nefirească, despărțirea :

$$\begin{array}{c} X_1 (X'_1) \longrightarrow \\ X''_1 \longrightarrow \end{array} \text{D} \longrightarrow Y_1 - \text{ sau } Y_1 - = X_1 (X'_1) \cap X''_1 \quad (20)$$

²¹ Ovidiu Birlea, *op. cit.*, p. 532.

În segmentul următor, modelul e același. Eroul (X_1), prin intervenția unui agent sfătuitor — fata — (X_2), reface o situație fericită provizorie într-un anume oraș :

$$\begin{array}{c} X_1 \longrightarrow \\ X_2 \longrightarrow \end{array} \bigcap \longrightarrow Y'_1 \text{ sau } Y'_1 = X_1 \cap X_2. \quad (21)$$

Dar intervine un actant opozant — o bătrână — (X_3), care îl determină pe erou la o acțiune aducătoare a unei noi situații nefericite :

$$\begin{array}{c} X_1 \longrightarrow \\ X_3 \longrightarrow \end{array} \bigcap \longrightarrow Y'_1 - \text{ sau } Y'_1 - = X_1 \cap X_3. \quad (22)$$

Rezolvarea definitivă a lui $Y_1 -$ și a lui $Y'_1 -$ este legată de o unică cerință, prin a cărei îndeplinire $Y_1 - \rightarrow Y_1 +$ și $Y'_1 - \rightarrow Y'_1 +$. Pentru $Y_1 -$ este necesară confruntarea elementului X_1 cu un element dușmănos X_4 , care ține în stăpînire pe X_1 (soția) :

$$\begin{array}{c} X_1 \longrightarrow \\ X_4 \longrightarrow \end{array} \bigotimes \text{ sau } X_1 \otimes X_4. \quad (23)$$

Avînd loc această relație, starea firească finală obligatorie, și definitivă se dobîndește printr-o relație de interdicție, de neapărată înlăturare a lui X_4 :

$$\begin{array}{c} X_1 \longrightarrow \\ X_4 \longrightarrow \end{array} \bigcap \longrightarrow Y_1 + \text{ sau } Y_1 + = X_1 \cap \bar{X}_4. \quad (24)$$

Modelul este identic și pentru rezolvarea lui $Y'_1 -$. În confruntarea elementelor X_1 și X_3

$$\left(\begin{array}{c} X_1 \longrightarrow \\ X_3 \longrightarrow \end{array} \bigotimes \text{ sau } X_1 \otimes X_3 \right) \quad (25)$$

se decide printr-o relație asemănătoare :

$$\begin{array}{c} X_1 \longrightarrow \\ X_3 \longrightarrow \end{array} \bigcap \longrightarrow Y'_1 + \text{ sau } Y'_1 + = X_1 \cap \bar{X}_3 \quad (26)$$

$Y_1 +$ și $Y'_1 +$ sînt stările firești definitive, perfecte, calitativ noi față de primele situații firești, tocmai prin caracterul lor irevocabil.



Seria modelelor exemplificate s-ar putea prelungi încă. Ne oprim însă aici, căutînd a desprinde cîteva puncte concludive asupra modelului

obținut prin aplicarea funcțiilor logice matematice, model de construcție logică a basmului fantastic.

Modelul se constituie pe două linii — una a elementelor, care, intrînd în diverse tipuri de relații între ele, creează cea de a doua linie, a stărilor, a situațiilor. Se observă că, atunci cînd în relațiile dintre elemente se află și acelea purtătoare ale actului dușmănos, stările corespunzătoare create sînt nefirești, dispuse într-o gradație ascendentă. Situația firească finală nu se obține decît prin înlăturarea definitivă a acestor elemente. Această lichidare nu are loc decît în confruntarea cu elementul reprezentant al bine-lui, confruntare decisă întotdeauna într-un singur sens.

Situația nefirească are totdeauna ca model concomitența elementelor. În mod paralel, situația firească are totdeauna ca model excluderea obligatorie a unuia sau a unora dintre elemente.

Modelul logic al basmului fantastic se desprinde ca :

- o relație de concomitență (și) ;
- o relație de alegere între elemente (sau exclusiv) ;
- o relație de necesară excludere a elementului secund sau a unui grup secund de elemente (interdicție).

Este deci tot un model ternar. Între aceste relații fundamentale, se înscriu și alte relații secundare, ajutătoare, așa cum am întîlnit în exemplele analizate.

MODÈLES MATHÉMATIQUES DANS LE CONTE FANTASTIQUE ROUMAIN

Partant de quelques idées concernant le processus de modelage du texte littéraire, processus tendant à établir la corrélation entre les éléments significatifs dans un système, qui confère au texte la valeur d'un code de communication, dont le déchiffrement constitue l'objet de l'étude structuraliste, et retenant quelques aspects de certaines recherches de prestige dans ce sens, nous avons essayé de trouver une voie de déchiffrement des éléments-motifèmes, de découverte du modèle du conte fantastique roumain.

Un premier modèle qui se détache est celui de la construction. Le modèle général de la construction du conte fantastique est l'oscillation entre une situation normale et une situation non normale en supposant une normalité initiale iniquement préjudiciée. La disparition de l'acte préjudiciable correspond à la solution que nous avons nommée punition et l'action d'aboutissement au normal final va de pair avec la solution que nous avons nommée récompense. Le modèle peut-être amplifié par des phases intermédiaires de normal et de non-normal dans des positions provisoires, imparfaites.

Dans le chapitre suivant nous avons essayé de découvrir des modèles de construction logique du conte, en usant d'éléments relationnels de logique mathématique. Ces fonctions logiques correspondent à des relations

de conte, entre des éléments et des états ou actions. De ce point de vue, le modèle se constitue sur deux lignes — l'une, celle des éléments qui, entrant dans différents types de relations, créent la seconde ligne, celle des états, des situations. Les relations entre les éléments parmi lesquelles se trouvent celles qui déterminent l'acte malveillant, les états correspondants créés sont non normaux, disposés dans une gradation ascendante. L'élimination définitive de ces éléments a lieu par la confrontation avec l'élément représentant le bien, confrontation toujours décidée dans un seul sens, aboutissant à la situation normale finale.

TIBERIU BREDICEANU

(1877—1968)

Activitatea de folclorist și armonizator de cîntece populare sau de creator al unor melodii în spiritul muzicii poporului român a lui Tiberiu Brediceanu — stîns din viață, în decembrie 1968, la vîrsta de aproape nouăzeci și doi de ani — constituie una din etapele semnificative ale evoluției culturii muzicale românești. Lugojul în care s-a născut, cu mediul său de vechi și trainice tradiții artistice, a deschis în fața viitorului muzician, încă din copilărie, atracția



de nelînvîns a cîntecelor și jocurilor populare. Zăcea în ele o acumulare de frumusețe artistică și de forță vitală pe care lăutarii bănățeni de altădată, între care și vestitul Nicolae Iancu-Nica, sau cîntăreții ca Iuliu Panaiot le tălmăceau cu o impetuositate naturală, plini de un gust innăscut și de atenție la nuanțe. O înriurire profundă asu-

pra formației profesionale a viitorului muzician a avut Corul mitropolitan din Iași, condus de Gavriil Musicescu, care, cîntînd cu măiestrie melodii populare aranjate pe patru voci, a provocat, cu prilejul unui turneu în Lugojul de acum opt decenii, o frămîntare a bucuriei publice sporită de semnificația națională a folclorului promovat în muzică de concert.

Această intenție de promovare a cîntecului popular, a bogăției de imaginație creatoare și a intensei vieți sufletești a poporului nostru într-o artă cu audiență cultă a făcut din Tiberiu Brediceanu un precursor al școlii românești de compoziție, un precursor a cărui valoare istorică nu constă în primul rînd în actul creator propriu-zis, ci în cel de investigare a fondului de sensibilitate, lezaurizat în folclorul nostru muzical.

Pentru folcloristica muzicală românească din secolul al XIX-lea și primele decenii din secolul nostru, Tiberiu Brediceanu înseamnă — alături de D. G. Kiriac, Ion Vidu, Gavriil Musicescu, Gheorghe Dima și Iacob Mureșianu, datorită culegerilor sale sistematice și numărului mare al prelucrărilor de melodii vocale și instrumentale, de fapt al armonizărilor și aranjamentelor pentru voce și pian, piano solo sau alte instrumente — unul dintre cele mai importante și mai interesante momente. Opera lui de folclorist, de o fină intuiție artistică, începută în 1891 și dusă cu pasiune timp de o jumătate de secol, însumează : 170 cîntece populare românești din Maramureș (1910), colecție publicată în anul 1957 sub îngrijirea Institutului de folclor, 810 melodii populare românești, culese în 82 de comune din Banat (1921 — 1925) și 1080 melodii populare românești culese între anii 1891 — 1941 în toată țara, colecții în manuscris. O seamă din aceste materiale au fost înregistrate pe 214 cilindri de fonograf, actualmente păstrați în arhiva Institutului de etnografie și folclor. Culegerile acestea îndeplinesc condițiile de notare obiectivă a melodiilor românești, îngăduind folcloristului Tiberiu Brediceanu tragerea anumitor concluzii generale, privind principiile creației și răspîndirii muzicii noastre populare pe baza studierii elementelor constitutive ale expresiei muzicale, a detaliilor comparative, a integrării fenomenului folcloric în viața comunităților rurale.

Însușindu-și, prin culegerile sale îndelungate, citeva din principalele dialecte muzicale ale poporului român, îndeosebi din vestul și nord-vestul țării, Tiberiu Brediceanu și-a alcătuit din gramatica istorică a melosului popular un ideal estetic, dobîndind în creația sa un limbaj propriu, pe care îl socotim tot atît de actual azi cum a fost și acum șizeci sau șaptezeci de ani, cînd și-a publicat primele culegeri și prelucrări de melodii populare.

Prin notarea lor exactă, prin prelucrarea și vărsarea lor în circuitul artei culte, Tiberiu Brediceanu a urmărit să ridice la nivelul altor produse ale artei universale ceea ce i s-a părut mai valoros în folclorul nostru muzical. Doinele, cîntecele, baladele și jocurile sale, răspîndite în întreaga țară, unele chiar într-o arie mai largă, demonstrează că el a selectat cu o exemplară rigoare artistică tot ce era mai autentic și mai expresiv în folclorul muzical românesc. Cele șase variante ale *Mioriței*, *Bagă, Doamne, luna-n nor, S-a dus cucul de p-ai ei, Știi tu, bade, ce mi-ai spus, Voinicel cu părul creț, Bade, după dumneala, Pe sub flori mă legănai* și multe altele, nu sînt numai citate folclorice, dar și acte de confirmare artistică a muzicii noastre populare, a cărei bogăție ritmică, melodică, armonică și poetică a stimulat pe mulți dintre compozitorii români la crearea unui limbaj învestit cu coordonatele specifice poporului nostru. El însuși a dat exemplu, închegînd din materialul cules și cu ajutorul invenției proprii un *Poem muzical-etnografic* (1905), tablourile lirice din viața poporului român la *La șezătoare* (1908), *Seara Mare* (1924), *La seceriș* (1936) și pantomima, rămasă inedită, *Învierea*, după Lucian Blaga (1932).

Personalitatea umană și artistică a lui Tiberiu Brediceanu radiază, prin opera lăsată, grandezza statorniceii în slujba unei singure idei și frumusețea dăruirii unei pasiuni unice. Pentru faza de tranziție a muzicii românești culte, de la primele începuturi șovăitoare la organizarea conștientă a factorilor artistici și sociali de dezvoltare a creației și culturii muzicale, el rămîne una dintre acele pietre de temelie fără de care am înțelege doar parțial creația compozitorilor din școala națională și multe din preocupările muzicii noastre contemporane.

Frumuscețea artei simple și spontane a lui Tiberiu Brediceanu o dovedește faptul că, în pofida transformărilor limbajul muzical, ea n-a decăzut în rindul valorilor muzuale, ci se perpetuează în repertoriul viu al zilelor noastre, angajând emoția ascultătorilor și îmbogățind continuu sensibilitatea românească.

George Sbircu

Folclor literar, vol. I, Universitatea din Timișoara, Timișoara, 1967, 488 p.

Cercul științific de folclor al Universității din Timișoara își materializează activitatea printr-un interesant prim volum de studii și materiale, purtând semnătura nu numai a unor specialiști de prestigiu, dar și a unor începători în profesie.

Volumul se deschide cu studiul prof. Mihai Pop intitulat *Metode noi în cercetarea structurii basmelor*.

Aplicând principiile și metodele cercetării structuraliste în studiul literaturii orale — pe care de altfel autorul le prezintă sumar în introducerea studiului său, însoțindu-le de o bogată bibliografie —, prof. Mihai Pop își propune să analizeze structura compozițională a unui basm românesc. În acest scop, din repertoriul povestitorului Iordan Dobre din Fierbinți, unul dintre cei mai talentați povestitori contemporani, este ales basmul despre „prințesa travestită în soldat”.

Concluziile la care ajunge prof. Mihai Pop sînt semnificative, reușind în felul acesta nu numai să contribuie la elucidarea unor probleme de interes științific, ci să și demonstreze prestigiul „structuralismului”, frecvent discutat atît la noi, cît și în străinătate datorită fie neînțelegerii, fie aplicării lui nerelevante în cercetarea unor opere ale literaturii culte. În acest sens credem că trebuie reținută concluzia, care, pentru eventualele ei consecințe — dată fiind personalitatea autorului — asupra orientării cercetărilor folcloristicii noastre, poate fi reprodusă în întregime :

„Cercetarea basmelor [...] ridică probleme multiple, pe care abia le-am atins, dar care ar merita mai multă atenție din partea folcloriștilor. Mesajul artistic oral, realizat într-un sistem semiotic propriu, avînd caracter colectiv și tradițional, se apropie mai mult de comunicarea lingvistică propriu-zisă decît mesajul artistic cult și se pretează deci mai bine cercetării structuraliste. Studiarea lui poate să tragă foloase reale din folosirea rezultatelor teoretice și metodologice ale lingvisticii moderne și ale teoriei comunicațiilor” (p. 11).

Reluînd discuții mai vechi dar aducînd noi argumente, G. Ivănescu ajunge, în studiul intitulat *O influență bizantină sau slavă în folclorul românesc*, la unele concluzii interesante privind originea Caloianului, evoluția și răspîndirea lui, căile posibile de pătrundere la români, etimologia cuvîntului care denumește acest străvechi obicei. Lăsînd loc deschis unor cercetări viitoare care să elucideze pînă la capăt problemele, G. Ivănescu aduce o prețioasă contribuție teoretică, menită să facă lumină în problemele spinoase de felul celei în discuție.

Concepția lui Lucian Blaga, teoria lui filozofică în legătură cu religiile popoarelor vechi și oglindirea acesteia în opera sa literară fac obiectul studiului prof. Eugen Todoran, unul dintre redactorii volumului pe care-l prezentăm, în care se discută despre *Mitul lui Zamolxe în teatrul lui L. Blaga*. Prof. Eugen Todoran aduce o prețioasă contribuție la cunoașterea personalității lui L. Blaga, la o mai zisă înțelegere a operei lui.

Consecvent unor preocupări mai vechi, Ov. Papadima analizează *Motivul „scrierii pe cer” în literatura universală și în folclor*, aducînd noi date despre circulația și evoluția acestui motiv în literatura și folclorul universal și în folclorul nostru. Studiul constituie un aport la analiza raportului dintre literatura cultă și cea populară, dar și o contribuție la alcătuirea unei poietici proprii a creației populare.

Prof. I. C. Chițimia face judicioase observații în legătură cu *Un motiv folcloric universal : dracul-slugă*, a cărui cuprindere în cataloagele internaționale de specialitate este în așa fel făcută încât nu iese suficient în evidență întreaga complexitate a motivului. Sint descrise variantele poloneze și românești și menționate cele maghiare. De reținut mi se pare de asemenea observația potrivit căreia ar exista „o colaborare ideală între săracul stors de vlagă, de greutate și bogătași, și dracul urgisit de religie”.

Încercind să răspundă la întrebarea dacă Ion Creangă a folosit un motiv străin sau unul autohton cu circulație universală, Valeriu Ciobanu ajunge în *Motivul folcloric universal în „Ivan Turbinea” a lui Ion Creangă* la concluzia că scriitorul humuleștean „a selectat din tematica populară românească mai vastă a poveștilor din același grup, aparținând folclorului universal, tot ce a fost necesar basmului său”.

Mihai Novicov, în *Elemente de doină românească în cîntecul popular rus*, reia discuția pe marginea definirii doinei ca specie literară de sine stătătoare, aducînd o serie de argumente care, la o reluare a discuției, ar trebui avute în vedere.

Împărtășind aceeași convingere, Gh. Vrabie tratează, în studiul ce-i poartă semnătura, un subiect apropiat : *Din arta literară a doinei transilvănene*, ceea ce dovedește că discuțiile pe marginea doinei sînt încă la început.

În *Originea și evoluția poetică a unor motive din lirica populară a instrăinării*, Marin Buga reușește, folosind o metodologie proprie, să stabilească originea probabilă a unor motive, evoluția lor în timp și spațiu, ajungînd la concluzii ce îndeamnă la meditație despre : „modul în care s-au putut constitui unele categorii ale liricii populare, nelegate de obiceiuri, dacă nu în ansamblul său”.

Cel de-al doilea redactor al volumului pe care-l recenzăm este Gabriel Manolescu, prezent și cu studiul *Despre originea, semnificațiile și tipologia unui obicei străvechi : „strigarea peste sa”*. Buzuindu-se pe cercetări de teren proprii, folosind chestionarul și despuind reviste și colecții, autorul reușește o micromonografie a obiceiului. Surprinde însă partea finală, unde autorul, alarmat de dispariția obiceiului, propune o soluție nu numai artificială și irealizabilă, dar parcă și împotriva firii.

I. I. Popa aduce în distribuție un subiect pe cit de vechi pe atît de disputat, în *Contribuții la studiul practicii magice în Banat*, unde, pe lîngă un document material teoretic, reproduce într-o convingătoare anexă rezultatul propriilor sale cercetări de teren.

Cunoscut cu vechi preocupări de paremiologie, Pavel Ruxăndoiu dă în studiul pe care-l semnează, *Proverbele ca gen folcloric*, o sinteză a observațiilor sale. Concluziile la care a ajuns sînt de natură să faciliteze dezlegarea multor probleme neelucidate pînă acum.

Lirica eminesciană oferă lui G. I. Tohăneanu obiect de analiză în *Probleme de stil și artă literară în poemele eminesciene de inspirație folclorică*.

Folclorul revistelor a reținut în ultima vreme atenția specialiștilor. Virgil Vintilescu se oprește asupra unor *Preocupări de folclor la „Convorbiri literare”*, reliefind concepția ce a animat pe redactorii „Convorbirilor” și făcînd o trecere în revistă a principalelor categorii de materiale folclorice publicate.

Volumul încearcă, totodată, să suplinească una dintre lacunele publicațiilor noastre : darea la lumină a materialului folcloric contemporan.

Gabriel Manolescu, I. D. Popa, D. Comloșan și Gh. Doran publică 29 de piese de *Colinde din valea inferioară a Mureșului, Banat*, iar Nichifor Mihuța și Dumitru Jompan *Balade din Valea Bistrei*.

Urmează două studii închinat unul lui George Cătană, iar celălalt lui Emilian Novacoviciu, doi dintre reprezentanții de seamă ai folcloristicii bănățene, purtînd semnătura lui V. Șerban și, respectiv, Lucia Jucu-Atanasiu.

În sfîrșit, lucrarea se încheie cu *Bibliografia etnografică și folclorică românească pe anul 1963*, întocmită de Elena Dăncuș cu colaborarea lui István Almási, Mira Ciocoiu, Ion Rebușapcă,

Camelia Romanovski și Gabriela Vöö. Principiile care au stat la baza întocmirii acesteia sînt cele folosite și la *Bibliografia generală a etnografeiei și folclorului românesc*. Se cuvine acestui colectiv un cuvînt de laudă pentru munca depusă în realizarea unui asemenea prețios instrument de lucru.

Am procedat la această trecere în revistă a sumarului lucrării, ce face obiectul rîndurilor de față, pentru a da posibilitate cititorului să-și facă o imagine cît mai exactă asupra a ceea ce reprezintă volumul publicat de folcloriștii timișoreni.

Sînt prezenți folcloriști de formație și valori diferite, cu păreri și metode de lucru diferite. Chiar dacă lipsesc unele semnături, se poate afirma cred, fără a greși prea mult, că lectura volumului oferă o imagine cît de cît exactă a mișcării folcloristice contemporane; de fapt, în aceasta constă tocmai meritul colectivului redacțional.

Existența unui rezumat al studiilor, într-una din limbile de circulație internațională, asigură cărții o accesibilitate mai largă.

Publicarea volumului următor va aduce, credem, noi dovezi în sprijinul celor susținute de noi. Ne-ar bucura în egală măsură o ținută tehnică mai îngrijită — pe aproape fiecare pagină există greșeli de tipar — și un sumar în limbile de circulație internațională. Sînt amănunte care, fără a afecta valoarea lucrării, țin totuși de o mai bună prezentare a ei.

Al. Dobre

ION BÎRLEA, *Literatură populară din Maramureș*, ediție îngrijită de Iordan Datcu, 2 vol., București, Editura pentru literatură, 1968, vol. I : LXXIII + 335 p. + 10 facs. + 1 il., vol. II : 500 p. + 33 il.

Reeditarea de către Editura pentru literatură a importantei colecții de folclor maramureșean aparținînd preotului Ion Birlea constituie un eveniment deosebit de important în viața folcloristică.

Apărută în îngrijirea lui Iordan Datcu sub titlul *Literatură populară din Maramureș*, titlu sugerat încă de Ovid Densusianu, lucrarea respectă profilul ediției din 1924.

În cuvîntul său înainte, prof. Mihai Pop prezintă o succintă trecere în revistă a situației folclorului maramureșean în ceea ce privește proporția apariției acestuia în revistele timpului, în comparație cu folclorul altor regiuni, proporție nefavorabilă pentru literatura populară a acestui ținut. Abia mai tîrziu, cînd Tit Bud lansează apelul său către învățătorii Maramureșului pentru a culege și a-i trimite „tot felul de produse ale poeziei populare în versuri și în proză” și cînd rezultatul acestui apel se concretizează în colecția *Poezii populare din Maramureș* (1908), folclorul Maramureșului capătă o pondere în configurația folclorică a țării, deși anterior apăruse, sub același titlu, colecția lui Al. Țiplea (1906).

Colecția lui Ion Birlea completează ansamblul general al folclorului maramureșean, prin bogăția și diversitatea materialului.

Născut în comuna Berbești, lângă Sighet, în 1883, Ion Birlea își dedică mare parte din activitatea sa cercetării folclorice și istorice, activitate apreciată și de marele savant Nicolae Iorga. Neobosit îndrumător cultural, Ion Birlea înființează la leud o mare bibliotecă, în care cele mai multe cărți conțineau date despre istoria românilor, pentru menținerea trează a sentimentului și unității naționale. După actul Unirii, Ion Birlea funcționează la Sighet ca profesor. Conduce Liga culturală din acest oraș, funcție în care fusese numit de Nicolae Iorga, apoi „Gazeta maramureșeană” (1922 — 1932). În anii 1940 — 1946 funcționează ca profesor la Liceul „Sf.

Sava", iar în 1917 pleacă în Banat, de unde se reîntoarce în București în 1958. Întreaga sa activitate a fost închinată organizării și dezvoltării culturii românești.

În ampla sa prefață, Iordan Datcu prezintă inițial o largă analiză istorico-folcloristică, începînd cu primele documente de literatură populară din Maramureș, parcurgînd apoi întreaga activitate folcloristică desfășurată în acest ținut de diverși oameni de cultură: sînt redată facsimile ale unora din aceste documente. Analiza cuprinde toate aspectele literaturii populare din Maramureș, autorul parcurgînd o bogată literatură de specialitate, în care sînt menționate diverse date despre activitatea culturală a acestei regiuni.

După o scurtă trecere în revistă a datelor privind perioada și condițiile în care pr. I. Birlea a întocmit și publicat culegerea respectivă, precum și a bogatei activități culturale a acestuia, Iordan Datcu întreprinde o cercetare a modului în care diversele aspecte ale vieții sînt oglindite în poezia maramureșeană. Specificul acestei poezii se realizează printr-o concretă localizare a versurilor, mult mai pregnantă decît în alte părți ale țării, încît spațiul geografic al Maramureșului este aproape conturat în întregime în lirica populară a acestui ținut. Nu este neglijată nici prezentarea capitolelor de balade, colinde și bocete, deși mult mai succint în comparație cu cel al liricii.

Clasificarea materialului este cea întocmită de G. T. Kirileanu la prima ediție, clasificare a cărei defectuositate Iordan Datcu o semnalează în „Notă asupra ediției”.

În felul acesta, în capitolul „Balde istorice și voinicești” se află texte care pot fi cel mult cîntece epico-lirice, multe avînd însă un general caracter liric¹.

Există și reversul acestei situații, cîntece cu caracter epic sau jurnale orale care sînt repartizate în categoria cîntecelor lirice. Dar cum o reeditare impune anumite reguli în sensul reproducerii fidele a manuscrisului original, în cazul de față a primei ediții, o nouă reclasificare nu a fost posibilă.

S-a procedat și la restructurarea glosarului, pentru eliminarea unor termeni uzuali — care se repetau la fiecare utilizare —, precum și a notelor.

Ediția conține două anexe.

Prima cuprinde un număr de patruzeci de texte culese de Iordan Datcu din Berbești-Sighet — localitate care prin materialul folcloric predomină colecția lui Ion Birlea —, culegere efectuată de îngrijitorul ediției pentru verificarea gradului de menținere în circulația vie a vechilor piese folclorice din prima ediție. Piesele înregistrate fac parte din diverse genuri: colinde, hore, tipurituri. Prin sondajul efectuat s-a constatat că majoritatea pieselor din colecția pr. I. Birlea se bucură încă de o largă viabilitate. Textele publicate în această anexă nu cuprind întregul material înregistrat, ci numai o selecție a acestuia, restul aflîndu-se în Arhiva Institutului de etnografie și folclor. Sînt notați toți informatorii de la care, s-a cules, vîrsta lor, sondajul urmînd o linie verticală, respectiv o cercetare pe vîrste, precum și un sumar chestionar asupra pieselor clasificate, în prima ediție, la capitolul „balade”.

Anexa a doua cuprinde cîteva melodii însoțite de texte, culese de Tiberiu Brediceanu împreună cu I. Birlea. Neobosit culegător, Ion Birlea a însoțit și alți cercetători folcloriști interesați de literatura populară a Maramureșului, ca Béla Bartók și Tiberiu Brediceanu. Prezența lui Ion Birlea, cunoscut locuitorilor ținutului, a facilitat acea atmosferă „de cordialitate și deplină încredere alături de necesară unei destăinuirii muzicale sincere”, după cum declară Tiberiu Brediceanu².

Ediția este însoțită de diverse fotografii cu aspecte atît din activitatea pr. Ion Birlea, cît și cu caracter etnografic, reprezentînd portul maramureșean, biserici, porți artistic sculptate, reproduceri de tablouri cu peisaj maramureșean etc.

¹ Vezi „Fată înstrăinată”, p. 46, „Drăguțul întemnițat”, p. 67, „Drăguțul necredincios. blăstămat de mindra sa”, p. 68 etc.

² Vezi prefața la lucrarea recenzată, p. 21.

Cu o ținută grafică deosebită, întocmită cu multă seriozitate, lucrarea face cinste editurii și celui care a lucrat la reeditarea ei, constituind după afirmația prof. Mihai Pop „o contribuție de preț la cunoașterea tradiției culturale a locurilor spre care s-au îndreptat la un moment gîndurile lui M. Eminescu.

Ea este o incununare a strădaniilor de o viață întreagă a cărturarului care sub această formă locală a dus pînă astăzi firul slovelor românești, pe care au început să-l depene cărturarii de la mănăstirea Peri, l-au continuat modeștii dieci și urmașii lor «docenți» de mai tîrziu și îl continuă, încă poate uneori tot atît de necunoscuți ca și înaintașii lor rămași anonimi, atîția iubitori ai poeziei populare maramureșene”.

Ligia Birgu-Georgescu

TRAIAN MÎRZA, *101 cîntece și melodii de joc de pe Crișuri*, Oradea, Casa creației populare a județului Bihor, 1968, 128 p.

Bihorul, vatră folclorică cu străvechi tradiții, aduce cu sine o zestre sănătoasă de creație spirituală, pură și concentrată, de un gust sintetic dus pînă la esențializare. „Este poate — spunea Bartók — cea mai minunată muzică populară . . . , care luată chiar și în chip absolut e atît de fermecătoare, încît ar putea-o admira toți oamenii de muzică ai Europei”.

Sub aspectul creației muzicale, Bihorul a fost cercetat încă de Béla Bartók. Culegerea sa *Cîntece populare românești din comitatul Bihor*, București, Academia Română, 1913, cuprinde 371 de melodii culese în anii 1909 și 1910 în zonele Beiuș și Vașcău. Materialul a fost revăzut în mai multe rînduri. A fost reeditat postum în facsimil, cu adnotări ale autorului : B. Bartók, *Ethnomusikologische Schriften Faksimile-Nachdrucke, III, Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar*, Herausgegeben von D. Dille, Budapest, Editio Musica, 1967. Materialul bihorean a apărut într-o ultimă redactare muzicală a autorului în masiva colecție : B. Bartók, *Rumanian Folk Music, Volume I : Instrumental Melodies ; Volume II : Vocal Melodies ; Volume III : Texts*, Edited by Benjamin Suchoff, with a Foreword by Victor Bator, The Hague, Martinus Nijhoff, 1967. Bartók a inclus cele 19 colinde bihorene din colecția din 1913, retranscrise după documentele sonore respective, în monografia : *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Wien, Universal Edition, 1935 și aceasta reeditată recent : B. Bartók, *Ethnomusikologische Schriften Faksimile-Nachdrucke, IV, Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Herausgegeben von D. Dille, Budapest, Editio Musica, 1968. Alte melodii bihorene se găsesc în : I. Cocișiu, *Cîntece populare românești*, București, Editura muzicală, 1960. În culegerea : *100 melodii de jocuri din Ardeal*, București, E.S.P.L.A., 1955, și în culegerea : G. Ciobanu și V. Nicolescu, *200 cîntece și doine*, București, Editura muzicală, 1962. La acestea se adaugă și cîteva colecții mai mici, alcătuite de metodiștii Casei județene a creației populare Bihor, care însă nu intră, prin nivelul lor neștiințific, în cadrul preocupărilor noastre.

Apărută sub egida Casei creației populare a județului Bihor, colecția etnomuzicologului clujean Traian Mirza consemnează un material sonor în cea mai mare parte inedit. Lucrarea sa — alcătuită pe baza unui criteriu selectiv, din peste 800 de piese — se recomandă a fi o micromonografie zonală.

După cum autorul observă în prefață, culegerea vine în întîmpinarea unor fenomene mai noi de manifestare a creației populare muzicale, cum sînt de pildă „uniformizarea repertoriului interpreților din locurile cele mai diferite” și preponderența melodiilor de largă circulație în dauna celor locale. „În bună parte — susține autorul — aceste fenomene se datoresc

și unei insuficiente cunoașteri a stilului zonal propriu", din pricina lipsei „unor colecții de cîntece alcătuite și publicate în acest scop” (p. 4).

Dincolo de această destinație încadrabilă în curentul de vivificare și de reîntegrare în circulație a faptelor de folclor autentice, textul sonor, precum și cel poetic produc supra celor care au avut ocazia să cunoască îndeaproape acest grai poate aceleași emoții ce le încerci în fața unei autentice capodopere.

Orînduirea pe capitole a materialului dă o imagine sintetică a vieții muzicale a satului bihorean. Sînt cuprinse pe rînd : 1) Folclorul obiceiurilor (*Hora vergelului, Trei păcurărei* — versiunea colind a *Mioriței, Lioara* — obicei de primăvară și *Hora miresei*) ; 2) Folclorul ocupațiilor (*Hora stăvarului, Cîntec de clacă la călcatul fuioarelor* etc.) ; 3) Cîntecul propriu-zis (cel mai bogat reprezentat), clasat după cuprinsul poetic în : *Cîntece despre cîntec, D-ale codrului, De dragoste și dor, De călănie și înstrăinare, Diverse, Satirice și Melodii lirice instrumentale* ; 4) *Cîntece vocale de joc („descîntături”) și Melodii de joc instrumentale.*

Ațiunea de culegere a producțiilor folclorice prezentate aici, desfășurată în anii 1965 — 1966, a avut la bază o metodă modernă de cercetare, ale cărei principii de bază ar fi : o selecție în culegere, urmărirea simultan-comparativă și în desfășurarea lor temporală a fenomenelor folclorice, cu reveniri asupra aspectelor mai deosebite, o înregistrare tehnică de calitate, precum și o transcriere fidelă, care permite cercetătorului o analiză profundă.

În funcție de caracterul modal, finalele sînt aduse pe *sol* și *mi*, centre tonal-modale prezente frecvent, afirmîndu-și polaritatea succesiv, vădînd o bicentrare în cadrul pentatonicii. Melodic, unele texte muzicale atestă o vechime incontestabilă prin prezența tipurilor prepentatonice și mai ales prin pentatonica anhemitonică de tip 4 (Brăiloiu) : *re-mi-sol-la-si*, pentatonica hemitonică : *fa-sol-si-do-re* și o scară necunoscută în materialele altor ținuturi : *fa-sol-do-re-mi* (p. 41). De aci și varietatea modurilor prin completarea pienilor și uneori incertitudinea pienului la cadență.

Arhitectonica — organizarea în strofe muzicale — este bine precizată. Refrenele joacă un rol important în construcția piesei, fiind destul de frecvente. Muzical, ele descriu o curbă de pe un sunet de sprijin (*re*), brodînd pînonul (*sol-la-si*) bogat melismatic. De la simplă interjecție, refrenul evoluează, se amplifică ; se observă uneori un început de emancipare a textului, refrene alternante care dau rimă, refrene care se modifică (literar) de la o strofă la alta, în funcție de conținutul acestora și de rimele vecine (p. 37).

Interesantă de sesizat, sub aspect literar, este corespondența interjecțiilor și refrenelor față de felurite genuri : *Hoi, hoi, lerumda, ler felița, Hoi daina și iară daina* în cîntările de nuntă, *Hoi, hoi* sau *Ai, da numa și daina, mîi* în cîntecul propriu-zis, *Hoi lerumda* în colinde.

Cîntecele propriu-zise se încheie cu o melodie lirică cîntată din cîmpoi (p. 81).

Capitolul *Cîntece vocale de joc, „descîntături”* cum le spun bihorenii, cuprinde : melodii cu formă fixă — strigături cîntate pe o formă simplificată a melodiei instrumentale de dans, „cu care se împletesc într-o pitorească clerofonie” (Tib. Alexandru). Desprinse de melodia instrumentală de joc, ele tind să dobîndească autonomie, alăturîndu-se cîntecelor.

Transcrierea uzează de o semiografie adecvată : desenul melodic și ritmic aduce o sugerare plastică a materialului sonor. În acest scop sunetele nepurtătoare de silabe sînt scrise cu caractere mărunte (p. 9, 23, 28, 29, 44, 47, 51, 57, 62, 65, 66, 73). În cadrul grupurilor melismatice, sunetele cu preponderență sonoră sînt evidențiate prin caractere pronunțate ; dimpotrivă, cele cu caracter ornamental sînt diminuate (p. 23, 30, 35, 40, 41, 46, 48, 54, 60, 72). Din păcate, intențiile autorului nu au fost întotdeauna redată cu fidelitate de cel care a desenat muzica.

Aspectele de incertitudine ale intonațiilor sînt reliefate prin săgeți, a căror direcție arată ușoara urcare sau ușoara coborîre a intonației, semne diacritice încetățenite în publicațiile de specialitate (p. 35) ; intonațiile constant stabilite în afara sistemului temperat, prin semne care indică sferul de ton (p. 22).

Notarea melodiilor instrumentale se face la înălțimea absolută a acordajului natural, de la caz la caz : cimpoiul în *do* (p. 81), fluierul în *la* (p. 111, 119), în *la-re* (p. 116, 117) cu transpunere la cvinta inferioară, în cazul nostru, atât de frecventă la instrumentele de suflat, iar vioara în acordajul ei obișnuit (p. 114—110, 114), chiar dacă acordarea coardelor a fost ceva mai jos ori mai sus în momentul culegerii.

Sub aspect ritmic „s-au pus fracții indicatoare de măsură numai în cazul melodiilor cu ritm măsurat ; în rest s-au folosit bare obișnuite, fără fracții, pentru a delimita formele mai plastic conturate și bare mici pentru a delimita celule și formule structurate de metrica versului — sugerînd cu aceasta și accentuarea — , dar în condițiile unui ritm liber. Execuția acestor melodii cu ritm liber este indicată și prin termenul *parlando-rubato*” (p. 5).

Materialul sonor este însoțit apoi de termenii de mișcare, urmați de înscrisurile metronomic. Pentru autenticitatea și identitatea sursei informației se dau numele informatorului, vîrsta, data culegerii, localitatea și zona (sau subzona) folclorică.

Prezenta colecție, așa cum arătam la început, se recomandă a fi o micromonografie a graiului zonal bihorean, ce într-o ulterioară revizuire credem că va fi completată și cu unele genuri nesesizate de înaintașii (B. Bartók) : cîntecul de leagăn, cîntecele și jocurile de copii (a căror includere nu-și avea loc în volumul de față)ș.a., dînd astfel o imagine asupra întregii creații muzicale a Bihorului.

Față de culegerea lui Bartók — cea mai cuprinzătoare pînă la ora actuală — colecția de față aduce o seamă de lucruri noi : a) materiale din zonă dintre Oradea — frontieră — Tinca, pînă acum total necunoscută ; b) genuri folclorice inedite : *cîntecul de vergel*, identificat pentru prima dată de autor, *cîntecul de clacă la torsul fuioarelor* și *cîntecul păzitorilor de cai, al stăvarilor*.

Trebuie să remarcăm însă, cu regret, că, din păcate, condițiile tehnice de prezentare a cărții nu corespund nivelului ei științific.

Gheorghe Petrescu

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR publică *studii și materiale etnografice și folclorice*, cuprinzând deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale și coregrafice. Revista pune în discuție la rubrica *note și recenzii* problemele actuale ale etnografiei și folcloristicii și informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în țară și peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planșe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacție: București, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- ADRIAN FOCHI, *Miorița. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte*, 1964, 1107 p., 57 lei.
- ROMULUS VUIA, *Tipuri de păstori la români* (sec. XIX — începutul sec. XX), 1964, 252, p., 13 lei.
- C. ALEXICI, *Texte din literatura populară română*, tom. II (inedit), ediție îngrijită, cu studiu introductiv, note și glosar, de Ion Mușlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.
- GH. VRABIE, *Balada populară română*, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.
- * * * *Antologie de literatură populară. Povești, snoave și legende*, 1967, 491 p., 22 lei.
- FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, *Artă populară din zonele Argeș și Museel*, colecția „Studii de etnografie și artă populară”, IV, 1967, 279 p. + 5 pl., 40 lei.
- I. C. CHIȚIMIA, *Folcloriști și folcloristică românească*, 1968, 407 p., 24 lei.
- IOAN URBAN JARNÍK și ANDREI BĂRSEANU, *Doine și strigături din Ardeal*, ediție definitivă (studiu introductiv, inedite, note și variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 4, p. 251—340, București, 1969