

326 vol. Ac



REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 15

BUCUREȘTI

Nr. 1

7968/1

1970

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil :

Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjuncț :

ION COLIAT

Membri :

MATEI SUCOR, membru corespondent al Academiei Republicii
Socialiste Române; **AL. I. AMZULESCU**; **TIBERIU ALE-**
NANDRU; **ANDREI BUCȘAN**; **RADU NICULESCU**; **VERA**
PROCAȘCIOTEA; **NICOLAE RĂDULESCU**; **PAUL SIMIO-**
NESCU; **ION VLĂDUȚIU**; **ROMULUS VULCĂNESCU**; **ION**
TALOS

Secretar de redacție :

CONSTANTIN ERETESCU

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 in-
stiluții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la
CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135, sau la reprezen-
tanții 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*”.

« *Les revues d'ethnographie et de folklore* » paraît 6 fois par an.
Le prix d'un abonnement annuel est de \$ 10.— F.P. 40.— DM 10.—

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

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux
de poste ou chez votre facteur.

APARE 102 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI :
Str. Nikos Belolannis, nr. 25
București

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 15

1970

Nr. 1

SUMAR

STUDII

	Pag.
MIHAI POP, Realizări și perspective în folcloristica românească	3
GOTTFRIED HABENICHT, Valoarea științifică a observației directe în cercetarea muzicii de joc	11
ANCA GIURCHESCU, Cercetarea contextuală a dansurilor populare.	21
ION GHINOIU, Elemente geografice în cercetarea etnografică.	29
ANDREI BUCȘAN, Aspecte funcțional-tematice în dansul popular românesc.	35

MATERIALE

ALEXANDRU DOBRE, Preocupări pentru folclor la „Țeranul român”	41
RADU O. MAIER, Planurile caselor românești din Munții Apuseni la sfârșitul sec. al XIX-lea.	55

NOTE ȘI DISCUȚII

ADRIAN VICOL, Premise teoretice la o tipologie muzicală a colindelor românești	63
ALEXANDRU POPESCU, Perspective antropologice în cercetarea culturii și civilizației populare	73
CONSTANTIN ERETESCU, Al V-lea congres al Societății internaționale pentru cercetarea narațiunilor populare (I.S.F.N.R.).	81
TIBERIU ALEXANDRU, A. BUCȘAN, P. PETRESCU, Însemnări pe marginea primului festival și concurs internațional de folclor „România '69”	87

RECENZII

GHEORGHE VRABIE, <i>Folcloristica română — Evoluție, curente, metode</i> , Ed. pt. lit., 1968 (<i>Ruxandra Guțu</i>).	93
---	----

4968/1.

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 15

1970

n° 1

SOMMAIRE

ÉTUDES

	Page
MIHAI POP, Réalisations et perspectives dans le folklore roumain	3
GOTTFRIED HABENICHT, La valeur scientifique de l'observation directe pour l'étude de la musique des danses populaires	11 19
ANCA GIURCHESCU, L'investigation contextuelle des danses populaires . .	21
ION GHINOIU, Eléments géographiques dans la recherche ethnographique	29
ANDREI BUCŞAN, Aspects fonctionnels-thématiques dans la danse populaire	35

MATÉRIAUX

ALEXANDRU DOBRE, L'activité folklorique de la revue «Țeranul român»	41
RADU O. MAIER, Les plans des maisons roumaines des Monts Apuseni à la fin du XIX ^e siècle.	55

NOTES ET DISCUSSIONS

ADRIAN VICOL, Prémisses théoriques d'une typologie musicale des «colinda» roumaines	63
ALEXANDRU POPESCU, Perspectives anthropologiques dans l'étude de la culture et de la civilisation populaires	73
CONSTANTIN ERETESCU, V ^e Congrès de la Société internationale pour l'étude des narrations populaires (I.S.F.N.R.).	81
T. ALEXANDRU, A. BUCŞAN, P. PETRESCU, Notes sur le premier festival et concours international de folklore «Roumanie '69»	87

COMPTES RENDUS

GHEORGHE VRABIE, <i>Folcloristica română — Evoluție, curente, metode</i> (Le folklore roumain — Evolution, courants, méthodes), Editura pentru literatură, Bucarest, 1968 (<i>Ruxandra Guțu</i>)	93
--	----

REALIZĂRI ȘI PERSPECTIVE ÎN FOLCLORISTICA ROMÂNEASCĂ *

MIHAI POP

S-au împlinit anul acesta 20 de ani de la înființarea Institutului nostru. Această împlinire coincide cu a XXV-a aniversare a eliberării patriei și cu întîmpinarea congresului al X-lea al Partidului Comunist Român de către întregul popor al țării, cu noi și importante înfăptuiri.

Se cuvine deci să arătăm că ceea ce am realizat în acești 20 de ani se datorește înainte de toate interesului deosebit pe care conducerea partidului nostru îl acordă cercetării, păstrării și punerii în valoare a patrimoniului culturii populare, sprijinului permanent pe care l-am primit în munca noastră, din partea organelor de partid și de stat. Fără acest interes, fără acest sprijin susținut, institutul nostru n-ar fi putut ființa, noi, cu tot entuziasmul, n-am fi putut realiza decît o fărîmă din ceea ce am făcut pînă acum. Condițiile ce s-au creat în țara noastră cercetării științifice în general, și cercetării culturii populare în special, condiții ce nici nu puteau fi visate de înaintași, au situat cercetarea etnografică și folclorică românească la un loc de prestigiu nu numai în ochii țării ci și ai specialiștilor de peste hotare.

În domeniul folclorului, căci numai la acesta mă voi referi, am moștenit de la înaintași importante culegeri de materiale. Am preluat de asemenea cuceririle lor în metoda de lucru și mai multe deziderate, necesități întrevăzute de ei pentru buna desfășurare a muncii folclorice, dorințe ce n-au putut fi împlinite.

Le-am preluat cum am preluat prin stăruința prof. H. Brauner, întemeietorul institutului, și materialele culese și tipărite și cele din arhiva de folclor a Societății compozitorilor, întemeiată de C. Brăiloiu, de Arhiva fonogramică a Ministerului Artelor întemeiată de G. Breazul sau din

* Publicăm în acest număr unele din comunicările prezentate la sesiunea științifică, organizată în zilele de 7 — 8 iulie 1969, cu prilejul împlinirii a douăzeci de ani de la înființarea Institutului de etnografie și folclor și în cinstea celei de a douăzeci și cincea aniversări a Eliberării. Paginile limitate ale unui singur număr nu ne-au permis să publicăm toate comunicările deodată; le vom publica în numerele următoare.

Începînd cu acest număr am deschis o rubrică pentru discutarea ipotezelor de lucru prezentate în numărul 3—1969 pentru *Corpus-ul folclorului românesc* și în numărul 6—1969 pentru *Atlasul etnografic al României*. Am dori ca aceste ipoteze să fie substanțial discutate pentru a putea da celor două lucrări forma și conținutul cel mai adecvat.

Arhiva de folclor a Academiei Române întemeiată de I. Mușlea, cum am preluat principiile și metodele școlii lui O. Densușianu, cele a lui C. Brăiloiu sau ale lui D. Caracostea, ceea ce folcloriștii au putut să învețe în participarea la cercetările monografice ale școalei sociologice din București condusă de D. Gusti. Am preluat ideea alcătuirii unei colecții larg cuprinzătoare, sistematice, a patrimoniului nostru folcloric tradițional, ideea întocmirii bibliografiei folclorului și folcloristicii românești, ideea sistematizării tipologice a materialelor culese și cea a publicării unui „corpus” al folclorului românesc.

Le-am preluat, le-am înscris, cum se cerea unei cercetări instituționale moderne, în planul nostru de lucru și am procedat cu tenacitate și sistem la realizarea lor. Mai întâi făcînd ample cercetări monografice zonale și tematice, de lungă durată de cele mai multe ori. Aceste cercetări ne-au permis să adîncim, în mai multe zone interesante pentru tradiția folclorică și pentru unele probleme particulare, fenomenul folcloric viu, să ajungem la o bună cunoaștere a fenomenologiei faptelor de folclor și firește să și culegem un material important. O dată aspectele fenomenologice cunoscute în complexitatea lor, am extins cercetarea la cît mai multe zone și am acordat atenție și acelor domenii asupra cărora s-a lucrat în trecut mai puțin pe teren, cum ar fi proza populară și dansurile. Am cercetat astfel toate regiunile țării, investigînd efectiv sute de localități și lucrînd cu mii de informatori. Am folosit mijloacele moderne pentru consemnarea faptelor, banda de magnetofon, fotografia, filmul și un întreg sistem de fișe pentru notarea datelor complimentare necesare înțelegerii cît mai depline a pieselor culese. Cred deci că am adunat un număr suficient de piese semnificative care să reprezinte în colecția noastră, patrimoniul folcloric tradițional. Cu completările ce pe parcurs se dovedesc întotdeauna necesare, am realizat cred unul din dezideratele înaintașilor: *Colecția națională de folclor*, bazată înainte de toate pe material de teren, rezultat din cercetări concrete și aprofundate, consemnate cu toate datele cerute de metoda modernă de investigare a culturii populare.

Această colecție dorim să o completăm acum prin conserierea tuturor manuscriselor folclorice care se află în arhivele și în bibliotecile publice, poate și în cele particulare.

Pentru a putea pune în valoare materialele publicate pînă acum și a folosi și rezultatele încă valabile ale cercetărilor anterioare, am înscris în planul de lucru alcătuirea Bibliografiei generale a etnografiei și folclorului românesc, a cărei prim volum, cum știți, a și apărut și sperăm că și celelalte vor apărea în ritmul cuvenit. Sîntem deci pe cale să împlinim încă unul din dezideratele înaintașilor.

Cred, de asemenea, că putem afirma că am început să realizăm și un alt deziderat: sistematizarea tipologică a variantelor în cadrul diferitelor categorii ale literaturii orale. S-au alcătuit cataloage tipologice ale cîntecului epic, legendelor, basmelor cu animale, snoavelor, basmelor fantastice. Este în stadiu avansat catalogul textelor de colinde și s-a făcut un început serios pentru sistematizarea poeziei lirice. Realizările din domeniul literaturii vor dinamiza spre acțiuni similare și domeniul muzicii și dansurilor. Pentru obiceiurile populare va trebui probabil să depășim etapa la care ne găsim cu celelalte domenii și să trecem direct la o tipologie structurală.

Am înscris în planul nostru și realizarea ultimului deziderat al înaintașilor, *Corpus-ul folclorului românesc*. Credem că primele volume vor începe să apară din anul 1971, și există toate premisele pentru realizarea lui integrală. În numărul 3/1969 al Revistei de etnografie și folclor am prezentat ipoteza pe care institutul o preconizează pentru realizarea Corpus-ului. Am supus-o astfel discuției pentru a ajunge la formula cea mai adecvată în care această lucrare fundamentală a folcloristicii noastre va putea fi realizată.

Paralel cu aceste lucrări, s-au publicat în Revista de folclor și în noua ei serie, Revista de etnografie și folclor, mai multe studii privind diferite aspecte ale literaturii, muzicii, dansului și obiceiurilor populare, descrieri de fapte și fenomene și dincolo de acestea încercări de a determina origina sau de a găsi sensul unora.

În primul volum al *Istoriei literaturii române*, publicat de Academia Republicii Socialiste România, am încercat o privire de ansamblu asupra literaturii orale, ce-i drept în cea mai mare parte pe baza studiilor mai vechi și într-o viziune ce nu depășește decât pe alocuri aceste studii. Colegii din institut și cei de la alte instituții au încercat de asemenea să cuprindă în studii de ansamblu unele categorii literare: balada, cîntecul liric, paremiologia, teatrul popular etc., după cum au încercat și folcloriștii muzicali și coregrafi să lămurească unele probleme privind morfologia anumitor genuri sau într-o viziune orizontală, funcția și valoarea unor elemente formative, moduri, ritmuri etc., sau elemente ce caracterizează unele stiluri regionale. S-au făcut de asemenea, mai cu seamă la Institutul de istorie și teorie literară, studii asupra anumitor momente ale dezvoltării folcloristicii noastre și asupra celor mai de seamă folcloriști din trecut; avem astăzi și o privire de ansamblu asupra istoriei folcloristicii.

Am prezentat sumar realizările, fără să citez date, cifre și nume. Am socotit inutilă o astfel de citare, întrucît toate datele, cifrele și numele vă sînt cunoscute, fiindcă lucrările amintite au fost făcute de Dumnea-voastră. Le-am recapitulat doar pentru a ajunge la concluzia că avem sau sîntem pe cale să avem principalele instrumente de lucru necesare unei cercetări folclorice avansate. Am ajuns să cunoaștem multilateral și profund fenomenul folcloric viu, contextul social cultural al faptelor de folclor, să posedăm un număr considerabil de date care se cer stăpînite, deci sistematizate cu mijloacele moderne. Am încheiat pentru unele domenii, și vom încheia sper definitiv în curînd pentru întreg folclorul, prima etapă a adunării sistematice a patrimoniului culturii populare pe bază de cercetări concrete și de activitate de arhivă, etapa de înmagazinare de date și de cuprindere globală a fenomenelor folclorice.

Trecem acum la etapa următoare în care paralel cu publicarea Corpus-ului va trebui să întreprindem, într-o viziune sistematică și cu perseverența similară aceleia de pînă acum, cercetarea intrinsecă, „interpretarea” materialelor adunate, analiza lor categorială.

Cercetările noastre de pînă acum, privind mai cu seamă fenomenul folcloric viu în contextul lui social, au fost pe plan sociologic funcționale. Am investigat funcția contextuală a diferitelor categorii ale folclorului literar, muzical și coregrafic, ale diferitelor obiceiuri. Observînd dinamica faptelor, am remarcat de asemenea, în cadrul proceselor sociale actuale, mutațiile funcționale ce au intervenit la acest nivel. Atunci cînd investi-

garea s-a făcut retrospectiv s-au cules, din realitatea folclorică vie, datele pe care ea le putea oferi pentru studierea originii și trecutului faptelor cercetate.

Nu am ajuns însă decât rareori la cunoașterea funcției interne a faptelor cercetate pentru că nu am încercat consecvent cuprinderea coerentă a folclorului într-o viziune totală.

Orice act folcloric este un fapt de cultură și orice fapt de cultură presupune un schimb, este deci un act de comunicare. „Comunicarea — spune Cl. Lévi-Strauss — se face cel puțin pe trei nivele, cea a schimburilor matrimoniale, cea a schimburilor de bunuri și servicii și cea a schimburilor de mesagii. Deci studiul sistemului de înrudire, cel al sistemului economic și cel lingvistic prezintă oarecare analogii. Toate trei ne dezvăluie aceeași metodă. Ele diferă doar prin nivelul strategiei pe care îl aleg pentru a se situa într-un univers comun” (v. *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, p. 326—327).

Faptele de folclor pot fi deci cercetate într-o viziune unitară cu ajutorul teoriei informației. Comunicarea, cum știți, presupune un emițător, un mesaj și un receptor. Mesajul — faptul de folclor ca atare — se realizează printr-un cod. El nu se situează numai pe planul social al activității de schimb, ci și în rîndul structurilor profunde, acolo unde stau riturile, miturile, religia și arta, în general pe planul produselor schimbului. A cunoaște codul prin care se comunică mesajul și nivelul la care se face această comunicare înseamnă de fapt a releva strategia proprie a tuturor categoriilor folclorice. Înseamnă a le organiza în sistem pe baza unei viziuni unitare și prin aceasta a cuprinde realitatea folclorică în totalitatea ei. Această sistematizare este necesară oricărei cercetări avansate din domeniul culturii. Folcloriștii au avantajul că lucrează într-un domeniu cu un mare grad de formalizare. Caracterul formalizat al unor categorii folclorice a fost remarcat mai de mult. Cercetările mai noi, analizînd și generalizînd, îl consideră astăzi dominant pentru creația populară, raportîndu-l la caracterul colectiv și la cel tradițional și ajungînd la noi concluzii asupra variabilității (v. M. Pop, *Der formelhafte Charakter der Volksdichtung*, în „Deutsches Jahrbuch für Volkskunde” XIV, 1, 1968, p. 1—15).

P. Bogatîrev și R. Jakobson arată în *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens* că: „Opera literară este obiectivată, există concret, independent de cititor și orice cititor se adresează nemijlocit textului ei. Nu aceasta este calea operei folclorice, de la cititor la cititor, calea ei este de la operă la interpret. Și în literatură poate fi luată în considerare interpretarea operei de către cititor dar aceasta nu este decât un ingredient în receptarea ei și în nici un caz izvorul unic ca în folclor. Rolul interpretului operei folclorice nu poate fi în nici un caz confundat cu rolul cititorului sau al recitatorului unei opere literare și nici chiar cu cel al autorului ei. Din punctul de vedere al interpretului unei opere folclorice, aceasta apare ca un fapt de limbă [langue], adică ca ceva nepersonal, dat independent de interpret, chiar dacă este propice să fie schimbat, să primească noi elemente poetice sau date cotidiene. Pentru creatorul unei opere literare un astfel de fapt apare ca un fapt de vorbire [parole]; nu este dat aprioric și este supus realizării individuale. Dat este numai complexul operei de artă realizat în momentul respectiv pe fundalul căreia, adică pe fundalul recuzitei, pot fi create și receptate noi opere. O deose-

bire esențială între folclor și literatură constă în faptul că primul se găsește pe poziția limbii iar pentru a doua este specifică vorbirea". (în „Domum Natalicium” Schrijnen, Nijmegen — Utrecht, 1929, p. 905).

Analiza planurilor pe care se situează comunicările este importantă pentru o mai bună aproximare a funcției faptelor de folclor și în directă dependență de aceasta pentru înțelegerea sensurilor pe care simbolica lor le încifrează.

Dincolo de funcția contextului despre care am vorbit, funcția internă a faptelor de folclor poate fi sacrală, ceremonială, estetică, științifică, educativă etc. Strategia comunicării, deci codul, se organizează în raport cu funcția faptului comunicabil. Dar în cadrul manifestărilor complexe pot exista cumuluri de funcțiuni și în cadrul proceselor mutații funcționale. În primul caz se cere determinarea exactă atât a raportului dintre diferitele momente ale manifestării și funcțiile respective cât și a raporturilor interfuncționale. În cazul al doilea este necesar să ținem seama atât de funcția la care s-a ajuns prin mutație cât și de rezistența reziduurilor funcției anterioare.

Ca orice cod, codul de comunicare al faptelor de folclor este un sistem structurat în raport direct cu strategia. „Structura, spune J. Piaget — este un sistem transformațional, care ca sistem are legi proprii, opuse proprietății elementelor, se păstrează și se îmbogățește prin însuși jocul transformărilor fără ca acestea să treacă de limitele ei sau să facă apel la elemente din afară. Deci structura se caracterizează prin totalitate, transformare și autoreglare” (v. J. Piaget, *Le structuralisme*, Paris, 1968, p. 6—7). Determinarea structurilor prin analize interne mi se pare, în etapa viitoare de cercetare a folclorului românesc, un lucru de la sine înțeles. Avînd în vedere rezultatele la care a ajuns cercetarea structuralistă în antropologie și chiar în folclor, nu cred că mai este necesar să insist asupra ei. Începuturile pe care le-au făcut în acest domeniu cercetătorii folclorului literar arată valabilitatea principială și metodologică a demersului.

Aplicînd analiza structuralistă diferitelor categorii folclorice, diferitelor strategii ale actului de comunicare, vom ajunge la o nouă sistematizare a datelor de care dispunem, la o mai exactă stăpînire a lor, ne vom apropia cu încă un pas de cunoașterea obiectivă a realității folclorice. Vom determina metodele macro și microstructurilor.

Procesul de modelare trecînd și el prin diferite etape ce corespund diferitelor stadii ale analizei interne, de la premodelare pînă la modelul ce poate fi exprimat matematic, va trebui să îndeplinească anumite condiții.

„Credem de fapt — spune Cl. Lévi-Strauss — că pentru a merita numele de structură, modelele trebuie să satisfacă neapărat patru condiții. În primul rînd o structură are caracterul de sistem. Ea constă din elemente în așa fel corelate încît modificarea oricăruia aduce după sine modificarea tuturor celorlalte. Apoi modelele aparțin unui grup transformațional în care fiecare corespunde unui model din aceeași familie, încît ansamblul transformărilor constituie un grup de modele. În al treilea rînd proprietățile indicate mai sus ne permit să prevedem cum va reacționa modelul în cazul modificării unuia din elementele lui. Și în sfîrșit, modelul trebuie să fie constituit în așa fel încît să cuprindă toate faptele observate” (*ibidem*, p. 306).

Resistematizînd rezultatele analizelor structuraliste — fiindcă în științele umane ca și în științele naturii demersurile sînt paralele și tind la regruparea fenomenelor după ce ele au fost analizate potrivit legilor naturale, structurii obiective a comportamentelor sau expresiilor mintale — (G. Fleischmann, *L'esprit humain selon Claude Lévi-Strauss*, în „Archives européennes de sociologie”, VII, 1966, nr. 1, p. 29), vom ajunge la o „gramatică” a folclorului românesc. Nu numai a literaturii, ci și a muzicii, dansurilor și obiceiurilor populare (v. R. Jakobson, *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie*, în „Mathematik und Dichtung”, München, 1965, p. 21—32, și V. Sklovski, *Poetika grammatiki i grammatika poezii*, „Inostrannaja literatura” 1969, nr. 16, p. 218—224). Vom realiza o gramatică ce nu va reproduce gramatica limbii, ci va constitui un sistem coerent de corelații între elementele pertinente ale fiecărui mod de expresie al creației noastre populare. Acest sistem la rîndul lui se va structura pe diferite planuri, de pildă pentru folclorul literar pe planul arhitectonicii — adică al structurii compoziționale, pe cel al versificației — și un tratat de versificare populară în această viziune ar fi un instrument de lucru de aceeași importanță ca și cele pe care le-am realizat pînă acum — pe cel al tropilor etc.

Analizînd structura categoriilor și căutînd să desprindem sistemul general al mijloacelor de expresie, facem fără îndoială o muncă utilă de cunoaștere obiectivă și de sistematizare a realității, aparent atît de complexă a folclorului nostru. Dar se pare că prin aceasta ne depărtăm de creațiile ca atare, pe care le socotim realizări artistice, cu valori și calități stilistice remarcabile.

A.A. Potebnia afirma însă, acum aproape un secol, că în literatură, deci și în folclor, opera este un semn cu semnificare proprie (apud. I.A. Lotman, *Lección po strukturalnoi poetike*, Tartu 1964, p. 122). Astfel văzute lucrurile problema se deplasează de pe planul judecăților de valoare critice pe cel mai obiectiv ale semioticii.

Semnul, după F. de Saussure, este o unitate dintre semnificant și semnificat care nu devin reali decît prin el și nu există niciodată singuri. În logica sensibilului, care după concepția lui Cl. Lévi-Strauss este logica gîndirii populare, semnele sînt empirice și inteligibile totodată. Ele unesc indisociabil materialul prin care se realizează operele folclorice cu forma lui. Forma și conținutul joacă deci rolul de semnificant și semnificat. Ele nu pot fi analizate separat fiindcă nu le întîlnim decît în semn. În fiecare semn găsim urmele unei scheme concepute a cărei analiză este de fapt analiza conținutului și a formei. Această schemă aparține unui sistem de simboluri, este o „reprezentare”. Deci simbolică este întotdeauna prezentă într-o structură ce are un sens propriu. Structura și simbolică sînt strîns legate, aceasta din urmă fiind de fapt ansamblul legăturilor structurale, (v. Y. Simonis, *Claude Lévi-Strauss, ou la „Passion de l'inceste”*, Paris 1968, p. 205—217).

Printr-o nouă aproximare ajungem la cercetarea semantică a faptelor de folclor și ca un ultim stadiu de regrupare a rezultatelor analizelor, la desprinderea sistemului de gîndire populară care stă la baza faptelor și fenomenelor de folclor, la acea logică a sensibilului, a concretului despre care vorbește antropologia structurală modernă. Ajungem să cunoaștem obiectiv realitatea ca atare a operelor folclorice și sensul lor profund,

să desprindem legile după care ele se organizează, logica lor internă, conceptele fundamentale ale gândirii populare.

Ajungem să trecem folcloristica în rîndul științelor nomothetice alături de lingvistica și antropologia modernă.

Creăm baza științifică pentru determinarea sistemului global al folclorului românesc și posibilitatea studierii variantelor lui stilistice, atît în timp cît și în distribuția teritorială. Creăm platforma științifică pentru reexaminarea marilor intuiții ale înaintașilor atît în ce privește sensul și valoarea creației populare românești, cît și în ce privește raportul ei, ca fenomen cultural milenar, cu cultura popoarelor vecine și mai cu seamă cu cultura străveche a Mediteranei orientale și cu spiritul organizat al romanilor. Putem da un sens nou muncii ce ne așteaptă în etapa a doua a activității institutului nostru.

Mi-am îngăduit, la acest moment de hotăr, să vă expun cîteva gînduri de viitor izvorite din lectura elaboratelor teoretice și metodologice moderne ale disciplinelor care se ocupă de studiul culturii populare. Nu am făcut-o cu intenția de a da linii directoare și cu atît mai puțin de a stabili un plan de lucru. Am făcut-o mai mult ca un stimulent, ca o provocare la gîndire și la dialog, la ridicarea pe această cale a cercetărilor românești la nivelul actual al cercetărilor internaționale din domeniul nostru.

RÉALISATIONS ET PERSPECTIVES DANS LE FOLKLORE ROUMAIN

A l'occasion du 20^e anniversaire de la fondation de l'Institut d'ethnographie et de folklore (Bucarest-Roumanie), l'auteur passe en revue les réalisations obtenues dans le folklore roumain ; il précise qu'on est arrivé à une profonde connaissance de la phénoménologie des faits de folklore.

Une fois dépassée l'étape des recueils des phénomènes folkloriques, le passage vers l'étape suivante, celle de « l'interprétation », devient nécessaire.

Tout acte folklorique est un fait de culture et tout fait de culture suppose un échange ; il est donc un acte de communication, étant donné que la société, réalité culturelle, est formée d'individus et de groupes qui communiquent réciproquement. La communication suppose un émetteur, un message et un récepteur. Le message — le fait de folklore comme tel — se réalise par un code. Il ne se situe pas seulement sur le plan social de l'activité d'échange, mais aussi au rang des structures profondes, là où se trouvent les rites, les mythes, la religion et l'art, en général sur le plan des produits d'échange. Connaître le code par lequel on communique le message et le niveau auquel cette communication est faite c'est relever la stratégie propre de toutes les catégories folkloriques, c'est organiser celles-ci dans un système basé sur une vision unitaire, par cela, comprendre la réalité folklorique dans sa totalité. Cette systématisation est nécessaire à toute recherche poussée du domaine de la culture.

L'analyse des plans sur lesquels se situent les communications est importante pour une approximation plus étroite de la fonction des faits de folklore et, par conséquent, pour comprendre les sens que leur symbolique inscrit.

Outre la fonction contextuelle dont on a parlé, la fonction interne des faits de folklore peut être sacrale, cérémoniale, esthétique, scientifique, éducative, etc.

Comme tout code, le code de communication des faits de folklore est un système constitué par rapport à la stratégie. En appliquant l'analyse structurale aux différentes catégories folkloriques, aux différentes stratégies de l'acte de communication, nous parviendrons à une nouvelle systématisation des faits, à leur maîtrise plus exacte, nous nous rapprocherons encore d'un pas de la connaissance objective de la réalité folklorique. Nous déterminerons les modèles de leur macro et microstructure.

En analysant la structure des catégories et en cherchant à détacher le système général des moyens d'expression, nous effectuerons, sans doute, un travail de connaissance objective et de systématisation de la réalité en apparence si complexe du folklore. Mais, il semble que par cela nous nous éloignons des créations comme telles, que nous considérons des réalisations artistiques ayant des valeurs et qualités stylistiques remarquables.

Par une nouvelle approximation, nous arrivons à la recherche sémantique des faits de folklore, et, comme un dernier stade de regroupement des résultats des analyses, au détachement du système de pensée populaire qui se trouve à la base des faits et des phénomènes de folklore, à cette logique du sensible, du concret, dont parle l'anthropologie structurale moderne. Nous réussissons à connaître objectivement la réalité des œuvres folkloriques et leur sens profond, à détacher les lois d'après lesquelles elles s'organisent, leur logique interne, la pensée qui se trouve à leur fondement.

Nous arrivons à placer le folklore au rang des sciences nomothétiques, aux côtés de la linguistique et de l'anthropologie moderne.

Nous forgeons une base scientifique en vue de la détermination de la structure unitaire du folklore roumain et de la possibilité d'étudier ses variantes stylistiques, temporelles et territoriales.

VALOAREA ȘTIINȚIFICĂ A OBSERVAȚIEI DIRECTE ÎN CERCETAREA MUZICII DE JOC *

GOTTFRIED HABENICHT

Aspectele teoretice ale relației „observație directă” — „observație indirectă” au fost elucidate în cadrul activității școlii sociologice¹, iar aplicarea lor în folcloristică a constituit obiectul preocupărilor metodologice ale lui Constantin Brăiloiu². Astfel, cercetarea pieselor folclorice în însuși procesul viu al manifestărilor concrete constituie o cerință de bază a orientării metodologice a lui Constantin Brăiloiu; doar surprinderea fenomenului folcloric în contextul său firesc de manifestare asigură obținerea unei imagini nedeformate a acestuia³. Totuși în practică se apelează mai întotdeauna, atunci când se încearcă o sinteză științifică, la materialul obținut în circumstanțe create de culegător, deci prin „observații indirecte”. Și aceasta în pofida faptului că observația directă oferă o lărgire considerabilă a ariei de cunoaștere și în special de înțelegere a muzicii populare. Asupra acestui aspect dorim să atragem atenția în comunicarea de față, pornind de la un caz concret.

Supunem atenției unele probleme de structură muzicală pe care le-am desprins în cursul unei observații directe la hora duminicală ce a avut loc în pavilionul de joc din centrul satului Leșu, jud. Bistrița-Năsăud, în după amiaza zilei de 23 septembrie 1962⁴. Nu este posibilă, desigur,

* Comunicare prezentată la sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor al Academiei Republicii Socialiste România, 7—8 iulie 1969.

¹ Vezi în special H.H. Stahl, *Tehnica monografiei sociologice*, București, Ed. Institutului Social Român, 1934.

² C. Brăiloiu, *Societatea Compozitorilor Români, Arhiva de folclor*, în „Boabe de griu”, București, an. II, 1931, nr. 4, p. 204—219. Extras cu titlul: *Arhiva de folclor a Societății Compozitorilor Români. Schiță a unei metode de folclor muzical*. Versiune franceză: *Esquisse d'une méthode de folclor musical. (Organisation d'Archives) Les Archives de la Société des Compositeurs roumains*, în „Revue de Musicologie”, Paris, XV, nr. 402, p. 233—267.

³ *Ibidem*, passim.

⁴ Fișa i. 25308, *Observație directă la jocul duminical*, Leșu—jud. Bistrița-Năsăud, 23 septembrie 1962. Redactarea generală a fișei: G. Habenicht, după fișele individuale de observație directă ale folcloriștilor: C. Costea (coregrafie, observație generală), G. Habenicht (muzică, observație generală), L. Birgu-Georgescu (strigături); înregistrarea sonoră și fotografierea unor aspecte din desfășurarea jocului: ing. M. Pîrvănescu.

prezentarea exhaustivă în cadrul restrîns al comunicării de față a tuturor elementelor observate. Ceea ce socotim însă important de subliniat este faptul că majoritatea constatărilor de mai jos, strîns legate de realitatea vie a muzicii de joc, nu pot fi obținute în circumstanțele chestionării informatorului, ci exclusiv prin observație directă.

La joc au participat în mod activ 19 perechi — fete și feciori — iar cei căsătoriți doar ca spectatori. Atît jucătorii cît și spectatorii au purtat costumul local. S-a constatat o anumită tendință de grupare a spectato-rilor după sex, iar în timpul pauzelor și a jucătorilor.

Doar feciorii au strigat. Textele strigăturilor au fost satirice⁵ sau lirice⁶, cele de comandă lipsind complet.

Jocul s-a desfășurat în decurs de 2 h 54'; în acest răstimp s-a jucat 1 h 32', restul fiind ocupat de pauzele dintre ciclurile de joc (1 h 03') și de cele dintre jocurile aceluiași ciclu (19')⁷.

Nu s-au jucat decît jocuri locale, grupate în șase cicluri de joc. Fiecare „ciclu” era format dintr-un joc de tip introductiv, mai lent („De-a mîna” sau „Țigăneasca”) și de jocul de bază „De-nvîrtit”. În acest sens este semnificativă o schemă a componenței și duratei ciclurilor de joc ale cazului concret analizat :

Ciclu	Jocul introductiv	Durata	Jocul de bază	Durata	Obs.
I	Țigăneasca	3'	De-nvîrtit	9'	
II	De-a mîna	4'	De-nvîrtit *	4'	*Întrerupt
III	Țigăneasca	5'	De-nvîrtit	17'	
IV	De-a mîna	3'	De-nvîrtit	20'	
V	De-a mîna	5'	De-nvîrtit *	11'	*Întrerupt
VI	Țigăneasca	3'	De-nvîrtit	8'	

Reiese că jocurile introductive sînt mai scurte decît cele de bază, raportul general fiind de 1 : 3 (23' „De-a mîna” și „Țigăneasca” față de 1 h 08' „De-nvîrtit”).

⁵ Exemplu : Măi leliță, mindră floare / Spune-i badii ce te doare / De te doare inima / Spune-i numa la badea / De te doare sufletu / Spune numa la dînsu / Că el Ț-o găsi leacu / Și nu Ț-a mai dure-altu / Tot cu leacuri din potică / Nu Ț-a hi, lele, nimică. (Maxim Pralea, 21 a.)

⁶ Exemplu : Lelea care dă cu pudră / Face mămăliga crudă / Chiamă mița s-o mănînce / Mița miaună și fuge / Fuge mindra în cămară / La oala cu rumineală / Mița fuge după ie / Că s-a rumini și ie / „Du-te, miță-n sărăcie / Rumineala-m trebe mie” / Mîndra-i tare supărată / Că s-a găsit oala spartă / Și rumineala vîrsată (Maxim Pralea, 21 a.).

⁷ Pauzele ce au intervenit între jocurile aceluiași ciclu au fost datorate unor circumstanțe speciale (ruperea unei coarde, de pildă, sau discuțiile în jurul plății muzicantului).

Felul jocului de tip introductiv (de 3 ori „De-a mîna”, de 3 ori „Țigănească”) a fost cerut, în unele cazuri, muzicantului ⁸; uneori s-a cerut chiar și o melodie anumită ⁹.

Se știe că formația lăutărească tipică zonei este: vioară-braci-bas¹⁰. La jocul duminical observat de noi n-a cîntat decît un singur vioarist, neacompaniat.

Ceterașul Nichita Zăgrean (20 ani) ¹¹ practică lăutăria mai mult din pasiune. El provine dintr-una din cele mai înstărite familii ale satului. Tehnica sa violonistică — firește, de tip lăutăresc — este bună. Cîntă curat, stăpînind cu vizibilă ușurință pasajele dificile. Stilul său este determinat în mare măsură de împrejurările concrete în care cîntă cel mai adesea: la joc sau la petreceri. Astfel se explică faptul că sunetul emis este clar, pătrunzător, metalic, că tot timpul cîntă în forte, fără a schița vreo intenție de nuanțare, că registrul preferat este cel acut, respectiv că utilizează cu precădere cele două coarde mai înalte (a^1 , e^2)¹².

Repertoriul abordat de ceterașul Nichita Zăgrean se deosebește în bună măsură de cel al altor lăutari. Faptul se datorește unei îndelungate practici a cîntatului din fluier, ceterașul de mai tîrziu însușindu-și la fluier repertoriul de vechi melodii locale cît și turnuri melodice specifice acestui instrument ¹³.

La prima vedere, materialul muzical înregistrat în timpul observației noastre directe pare un flux melodic continuu, un mozaic de fraze muzicale înșiruite după bunul plac al vioaristului. Contrar aparențelor și contrar unor păreri curențe, frazele singulare nu joacă de fel un rol de sine stătător în economia melodiilor de joc. Astfel, cele 97 de fraze muzicale, consemnate în timpul observației noastre, se organizează strict în 47 de succesiuni închegate de fraze. Vom numi în continuare aceste succesiuni „piese”, căci fiecare din ele corespunde de fapt unei așa zise „melodii de joc” sau „piese” pe care culegătorul o obține de la un informator prin metoda observației indirecte. Locul și importanța pe care o are o asemenea „piesă” în cadrul succesiunii generale cîntată la joc nu pot fi însă surprinse decît prin observația directă.

O dată cîntată o „piesă” închegată, lăutarul o repetă după voie. În această privință nu intervine nici o legitate, singurul lucru care hotă-

⁸ De pildă la ciclurile II și III.

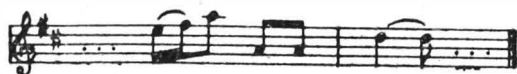
⁹ Ca cea a frazei 34 din ciclul V.

¹⁰ Vezi G. Habenicht, *Acompaniamentul tarafurilor năsădene*, în „Revista de etnografie și folclor”, an IX, 1964, nr. 2, p. 159—174.

¹¹ Vezi fișa de informator. În acest loc se impune să precizăm că o serie întreagă de date, care vin să explice anumite fapte observate, trebuie culese cu ajutorul metodei observației indirecte. Nu am insistat asupra acestui lucru, el neintrînd în sfera subiectului comunicării de față.

¹² Faptul acesta își poate afla și o altă explicație: cîntarea pe coardele g și d^1 solicită în măsură mai mare brațul drept, instrumentistul obosind mai repede. Or, unul din principiile de bază ale tehnicii violonistice lăutărești este tocmai adoptarea poziției celei mai comode la cîntare.

¹³ De pildă frazele 13, 14, 52, 53 ș.a. Cităm drept fapt semnificativ modul de cadențare al frazei 13, foarte des întîlnit la fluier și cu totul nespecific vioarii:



răște abandonarea piesei și trecerea la o alta fiind grija evitării monotoniei. Astfel, în 19 cazuri „piesele” sînt cîntate doar o singură dată, în 18 cazuri de două ori, în 13 cazuri de trei ori, în 6 cazuri de 4 ori, în 3 cazuri de 5 și 6 ori, în 2 cazuri de 7 ori și într-un caz de 8, 15 și 22 ori.

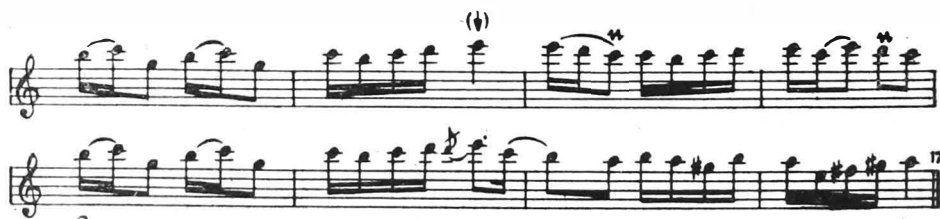
Cele 47 de „piese” distincte sînt formate din grupuri de 2, 3, 4 sau cel mult 5 fraze. Cele formate din 2 fraze sînt cele mai numeroase (33 = 70,21 %), urmate pe departe de cele din 3 fraze (7 = 14,91 %), 4 fraze (4 = 8,51 %) și 5 fraze (2 = 4,25 %). Fraze singulare ce nu făceau parte în mod evident dintr-o piesă încheată n-am identificat decît într-un singur caz (1 = 2,1 %). Este semnificativ faptul că într-o succesiune aparent amorfă de fraze se desprind niște unități clar conturate din punct de vedere al formei. Forma bipartită (tipul AB cu variantele sale AAV, AAC) se impune ca formă dominantă; nu lipsită de interes — deși rară — este succesiunea cu elemente de rondo ABACD¹⁴.

Frazele ce intră în componența unei „piese” sînt atît de legate de piesa respectivă încît doar arareori se detașează spre a se constitui, împreună cu alte fraze, într-o altă „piesă”. În cazul nostru doar 3 fraze sînt „călătoare”¹⁵.

În schimb, unele din „piesele” încheiate revin adesea în economia melodiei pe parcursul celor șase cicluri de joc. Din cele 47 de „piese” încheiate, 4 se întîlnesc în două cicluri, 4 în trei cicluri și una chiar în patru din cele șase cicluri¹⁶. Se reiau deci în total 9 „piese”, un număr relativ mic. Faptul se explică prin repertoriul bogat de melodii de care dispune lăutarul cît și prin bunul gust de care a dat dovadă în alegerea și orînduirea pieselor, evitînd monotonia prin revenirea insistentă asupra aceluiași material melodic.

Cu toate că „piesa” este elementul cu care operează lăutarul, din punctul de vedere al *structurii muzicale intime* totuși fraza ni se prezintă ca o formațiune încheată. Construită după legile cvadraturii, ea se întinde îndeobște peste 8 măsuri, cuprinzînd două semifraze a cîte 4 măsuri.

Cele mai multe fraze se bazează pe o scară major-minoră, minorul relativ fiind adus doar la sfîrșitul semifrazei secunde într-o manieră specific lăutărească, printr-o formulă a minorului melodic :



¹⁴ „Piesa” (29), frazele : 69—70—69—71—2.

¹⁵ Frazele 2, 46, 86. De pildă fraza 86 intră atît în componența „piesei” (36) (frazele : 84—85—86) cît și în cea a „piesei” (42) (frazele : 96—97—86).

¹⁶ „Piesa” (3) în ciclurile I, III, IV, VI; (4) în I, IV, V; (6) în I, III, V; (9) în II, V, VI; (10) în II, III, V; (15) în III, V; (20) în III, V; (29) în IV, V; (32) în IV, VI.

¹⁷ Fraza 8.

În linii mari, fraza poate fi deci asemuită din punctul de vedere al structurii muzicale cu un cîntec propriu-zis în major-minor și cu patru rînduri melodice. Asemănarea nu este valabilă decît în parte, căci fraza nu constituie decît aparent un element de sine stătător — ea este factor component al „piesei” și doar aceasta din urmă este relativ independentă în fluxul continuu al melodicii jocului.

Desigur că nu toate frazele se constituie după tiparul major minorului. Astfel vom identifica — e drept într-o proporție mult redusă — fraze majore (ionice, cromatice)¹⁸, altele minore¹⁹, altele construite prin secvențarea modulantă a semifrazei antecedente la cvinta superioară²⁰ ș. a.

Cîntate în flux continuu, „piesele” ridică o problemă deosebit de importantă: aceea a modulațiilor. Chiar dacă ar fi posibilă păstrarea unui centru modal unic, acesta ar duce la monotonie. Necesitatea modulațiilor apare deci evidentă, atît din punct de vedere practic cît și estetic. Iată procedeele de modulație ale lăutarului pe care le-am observat:

a) trecere bruscă, după încheierea unei „piese”, la altă tonalitate chiar și foarte îndepărtată ²¹;

b) preluarea tonalității „piesei” anterioare și trecerea lină în noua tonalitate ²²;

c) utilizarea unor faze fără valoare melodică, ce insistă însă pe anumite sunete, permițînd reevaluarea funcției acestora în tonalitatea, care urmează ²³. Aceste faze conțin uneori ele însele elemente modulatorii ²⁴.

Amintim că pentru lăutar contează foarte adesea doar centrul modal, natura majoră sau minoră a frazei respective fiind de importanță secundară. În acest sens nu arareori vom întîlni treceri la trei cvinte²⁵. Mai mult decît atît: una și aceeași frază poate apare într-o dublă ipostază, respectiv o dată în major și o dată în omonima minoră²⁶.

După cum lesne se poate trage concluzia, o serie întreagă de probleme de structură muzicală (de pildă natura fluxului melodic continuu al muzicii de joc și modalitatea îmbinării elementelor dispartate ce-l com-

¹⁸ Frazele 13, 14, 24 ș.a.

¹⁹ Frazele 60, 66 ș.a.

²⁰ Frazele 19, 34 ș.a.

²¹ De pildă ciclul I, (5) (care încheie în d) — (6) (care începe în D).

²² De pildă ciclul IV, (29) (care încheie în C) — (30) (care începe în aceeași tonalitate, trecînd apoi, în cursul primei fraze, la tonalitatea de bază a „piesei”, D).

²³ Fraza 47, care, insistînd asupra lui a², permite evaluarea mai lesnicioasă a acestuia drept treaptă a II-a în G.

²⁴ O asemenea frază este 71 (C—G).

²⁵ Vezi exemplul citat la nota 21.

²⁶ Este cazul frazei 5 (a, A). Menționăm în acest loc că modulațiile ce intervin de la o frază la alta a aceleiași „piese” n-au fost amintite în comunicarea de față, ele fiind cunoscute. De altfel ele sînt — cu excepția trecerii bruște în altă tonalitate — aceleași cu cele trecute mai sus în revistă. Tabelul III din „Anexă” redă, de altfel, în mod plastic și situația acestora.

pun), care prin metoda observației directe se oferă cercetătorului aproape de la sine, prin observația indirectă nu ar fi fost obținute de loc sau cel mult deformate. Este tocmai ceea ce am încercat să demonstrăm, plecând de la un exemplu concret.

A N E X A

I. Tabel cu succesiunea și structura „pieselor“

Ciclul	I						II						III									
Jocul	2						1	2					1	2								
„Piesa”	1	2	3	4	5	6	7	8	8a	9	10	11	12	13/14	14	10	15	6	16	17	3	18
Componența în fraze diferite	2	3	3	2	2	2	2	2	2	3	2	2	2	4	2	2	2	2	4	2	3	2
De câte ori se repetă „piesa”	1	2	2	2	3	2	3	8	3	3	3	2	15	3	6	4	22	6	2	1	2	2

				IV																	
				1	2																
19	19a	20	20a	21	22/23	24	4	25	26	27	28	20b	20	20a	3	29	30	31	23	33	34
3	2	5	2	2	4	2	2	2	2	2	4	3	5	2	3	5	2	2	2	2	2
1	1	2	1	7	2	3	3	6	4	5	2	1	1	1	1	2	4	3	2	4	4

V												VI									
1	2											1	2								
35	36	4	10	37	38	10	9	9a	9	10	29	15	39	40	3	41	9	42a	42	6	32
2	3	2	2	2	1	2	3	2	3	2	5	2	2	2	5	2	3	2	3	2	2
5	3	5	2	2	1	1	1	1	1	3	1	2	7	3	1	3	4	1	2	2	1

II/1; IV/1; V/1 = De-a mina

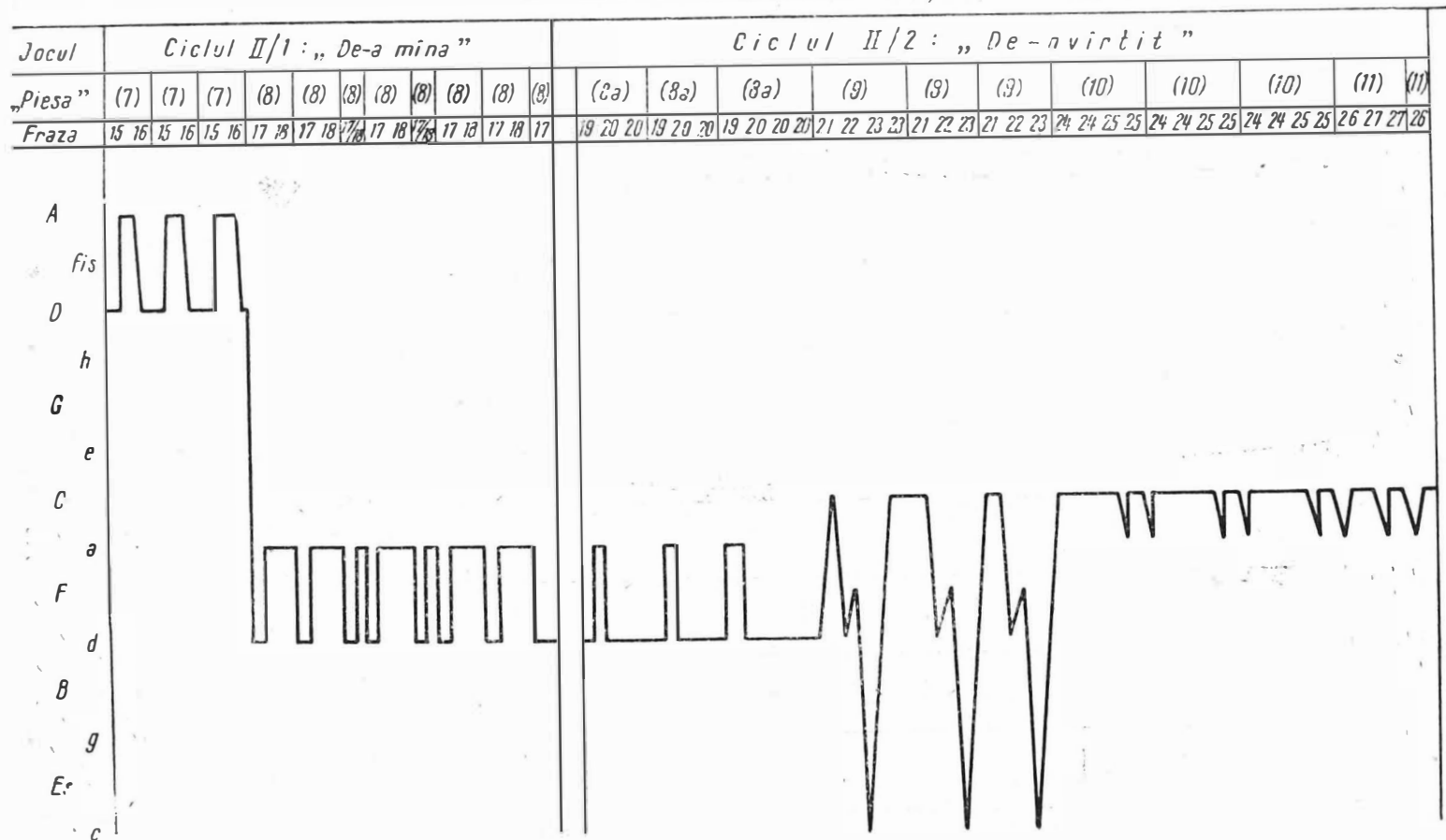
III/1; VI/1 = Tîgăneasca

I/2; II/2; III/2; IV/2; V/2; VI/2 = De-nvîrtit

II. Tabel cu componența „pieselor”

„Piesa” nr.	Faza nr.					„Piesa” nr.	Fraza nr.				
	1	2	3	4	5		1	2	3	4	5
(1)	1	2				(20a)	47	48			
(2)	3	4	5			(20b)	49	50	51		
(3)	6	7	8			(21)	52	53			
(4)	9	10				(22/23)	54	55	56	57	
(5)	11	12				(24)	58	59			
(6)	13	14				(25)	60	61			
(7)	15	16				(26)	62	63			
(8)	17	18				(27)	64	65			
(8a)	19	20				(28)	66	67	68	46	
(9)	21	22	23			(29)	69	70	69	71	2
(9a)	21	23				(30)	72	73			
(10)	24	25				(31)	74	75			
(11)	26	27				(32)	76	77			
(12)	28	29				(33)	78	79			
(13/14)	30	31	32	33		(34)	80	81			
(14)	32	33				(35)	82	83			
(15)	34	35				(36)	84	85	86		
(16)	36	37	38	39		(37)	87	88			
(17)	40	41	?	(38)	89				
(18)	42	43				(39)	90	91			
(19)	44	45	46			(40)	92	93			
(19a)	44	45				(41)	94	95			
(20)	47	48	49	50	51	(42)	96	97	86		
						(42a)	96	97			

III. FRAGMENT DIN SCHEMA MODULAȚIILOR



LA VALEUR SCIENTIFIQUE DE L'OBSERVATION DIRECTE POUR L'ÉTUDE DE LA MUSIQUE DES DANSES POPULAIRES

Le travail démontre la supériorité de la méthode de *l'observation directe* par rapport à la méthode de *l'observation indirecte* (le recueil de matériaux folkloriques dans des circonstances provoquées par le chercheur). En l'occurrence l'auteur étudie, tout au long de son évolution, une matinée dansante traditionnelle de dimanche.

En utilisant toutes les données obtenues durant cette observation directe, on a eu la possibilité de faire des remarques qui autrement — c.-à-d. par observation indirecte — auraient échappé à l'attention ou, dans le cas le plus heureux, auraient apparu altérées. Ces remarques se réfèrent aux aspects ethnomusicologiques et ethnographiques suivants : la participation des gens du village à la danse par groupes d'âge et de sexe ; les valences des textes criés par les jeunes hommes pendant la danse ; les catégories de danse et leur valeur, réelle dans la composition des cycles de danses, comme durée et comme substance musicale ; les données musicales d'une matinée dansante de dimanche (les éléments dominants de la structure musicale : échelles et formules mélodiques, formules de cadence) ; le mode d'organisation des phrases musicales à l'intérieur du flux continu du discours musical et, en général, des problèmes concernant la forme musicale ; éléments stylistiques de la musique jouée par les ménestriers ; la modulation comme moyen pour passer d'un groupe de phrases à l'autre et comme procédé pour éviter la monotonie.

Les conclusions sont étayées par les chiffres tirés de l'analyse des données du fait étudié.

CERCETAREA CONTEXTUALĂ A DANSURILOR POPULARE*

ANCA GIURCHESCU

Încadrat în această problematică amplă, articolul de față se ocupă de un aspect particular și anume cel al : *analizei structurii și funcțiilor seriei de dansuri în contextul social al horei satului* (cercetările concrete care au furnizat materialul documentar se înscriu în limitele ariei dunărene a Munteniei).

Faptul de a considera dansul un sistem autonom de semne, atribuiindu-i-se calitatea de semnificativ, implică, este de la sine înțeles, existența unui semnificat.

Pornind însă de la afirmația limitativă a lui Roland Barthes că „Nu există sensuri decât denumite și lumea semnificatelor nu este alta decât cea a limbajului”¹ problema aspectului semantic al dansului devine una din cele mai dificile de rezolvat. Facem abstracție aici de dansurile rituale figurative sau abstract-simbolice, ale căror mesaje — traducibile verbal — nu reflectă de fapt substanța coreică, ci sînt sensuri suprapuse ce le integrează în alt sistem, mai larg, cel al culturii populare.

Se naște așadar întrebarea, în ce măsură dansul, prin atributele sale, intrinsece, coreice, este sau nu un act semnificativ. Dansul există numai ca fapt de folclor actualizat, or actul practicării sale sociale este convertibil, așa după cum afirmă tot Roland Barthes în însăși semnificația sa, ceea ce înseamnă că el se semnifică în primul rînd prin el însuși, ca *dans* (ca acțiune corporală ritmată cu un caracter specific). Deoarece traducerea metalingvistică a substanței dansului prezintă dificultăți care în stadiul actual nu au fost încă depășite, ne vom rezuma la a decupa, în cadrul unei tradiții coreice date, latura *funcțională* a dansurilor, care reprezintă în planul conținutului stratul expresiei sale formale.

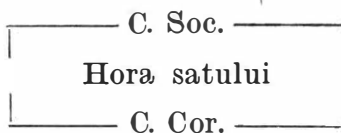
Metodologic, studiul funcționalității implică cercetarea contextuală a dansului privit ca entitate prin raportarea lui la două serii de contexte : coreic și social.

* Comunicare ținută la sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor din 7 — 8 iulie 1969.

¹ Roland Barthes, *Éléments de sémiologie*, ed. Gonthier, p. 80.

Din planul contextelor sociale ne-am oprit în comunicarea de față doar asupra unuia singur : *hora satului*, context social nou-ritual, de primă importanță în tradiția noastră populară. Existența horei satului este direct dependentă de existența actului dansant, ca manifestare social-artistică colectivă. Ea este organizată petru a prilejui acest act și nu poate fi concepută în afara sa².

Constatăm deci că în cazul horei satului cele două contexte : social și coreic se suprapun perfect.



Hora satului reprezintă un cadru social instituționalizat avînd norme de organizare și o anumită periodicitate.

O serie de interdicții și reguli vizînd vîrsta, condiția socială și civilă a participanților, regulile de protocol și etichetă sînt în măsură să reflecte mentalitatea și structura socială specifică a unei colectivități date.

Pentru fiecare individ în parte momentul primei participări la horă reprezintă un act ritual care marchează trecerea de la stadiul adolescenței la cel pînăuțial.

Cît privește *contextul coreic* el se lasă definit prin *seria* dansurilor actualizate în cuprinsul contextului social respectiv.

Un prim moment al cercetării este cel al stabilirii *inventarului* de dansuri ce constituie seria la hora satului. Din fondul global existent, în tradiția locală, observăm că la acest prilej nu sînt reproduse decît *anumite piese*³.

Normele de excludere se situează în planul extra-coreic. Ele sînt date de natura contextului social (opozitia principală fiind : ritual/nou ritual) și mai ales de orientarea gustului artistic și mentalitatea participanților în funcție de componența pe vîrste, grad de cultură etc.

În primul caz observăm incompatibilitatea cu contextul social al horei satului a unor dansuri proprii altor contexte sociale (de obicei rituale : Călușul, Drăgaica, Capra de la Anul Nou, Ariciul de la nuntă).

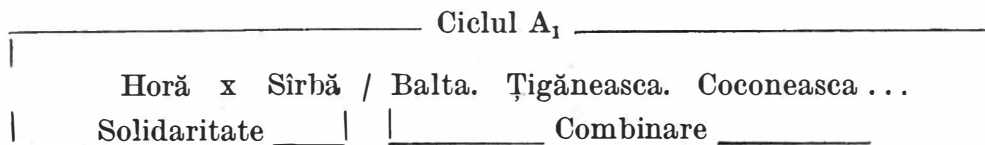
În cel de al doilea caz sînt excluse dansurile căzute în desuetudine pe care tineretul nu le-a preluat din fondul tradițional, ca și dansurile foarte noi, încă neasimilate, cele două categorii fiind deci incompatibile cu orientarea gustului artistic actual.

Fenomenul amintit poate fi considerat ca un mod particular de manifestare al modei. Așadar, pe axa paradigmatică suma seriilor de dansuri de la horele satului (într-o etapă) exprimă pe plan social moda actuală iar pe plan coreic așa-numitul „fond curent” al unei tradiții date. Fondul

² Denumirile ei : Horă, Joc, Higheghe etc. sînt în măsură să ilustreze acest conținut.

³ De exemplu în com. Traian, jud. Teleorman, din fondul global de 55 dansuri, la hora satului sînt actualizate 24, dintre care doar 11 cu o mai mare frecvență.

În consecință, în funcție de natura relațiilor care se stabilesc între dansuri se poate opera în cuprinsul ciclului o nouă segmentare, cuplul de opoziții fiind : relație de solidaritate/ relație de combinare (sau : conexiune fixă/aleatorică)⁶



Hora față de Sîrbă se situează în raport de determinare în măsura în care executarea Sirbei la începutul ciclului este condiționată de existența prealabilă a Horei. De asemenea cuplul Horă-Sîrbă este în același raport determinant față de segmentul al doilea considerat în întregime.

În acest sens, ciclul „hore” nu-și schimbă semnificația, chiar în cazul în care este restrîns la o succesiune de Hore și Sîrbe, cel de al doilea segment fiind extrem de redus sau lipsind total.

Modelul structural al seriilor de dansuri din Valea Dunării poate fi deci reprezentat astfel :

$$S = \Delta_1 + \Delta_2 + \Delta_3 + \Delta^*$$

$$\Delta_1 = [(a + b) + M] + Q$$

S = seria și Δ = suita. Din această formulă, a + b reprezintă o constantă și anume : cuplul Horă + Sîrbă. Q reprezintă ciclul „dansuri moderne”, la rîndul său format din x + y + z.

Simbolul M, prin care am notat fragmentul „hore”, constituie o funcție mobilă. Variantele suitelor dintr-o serie sînt deci determinate exclusiv de variația funcției M. Mărimea lui M ne indică gradul de conservare a fondului tradițional. Cu cît M cuprinde un număr mai mare de dansuri, cu atît putem considera că preluarea fondului tradițional de către actuala generație s-a făcut mai complet. Ca tendință generală se observă însă micșorarea treptată a funcției M, pentru o suită valoarea ei putînd fi : M = 6, M = 3, M = 2, 1 sau 0.

Prin relevanța și frecvența sa, cuplul Horă-Sîrbă ocupă un loc de primă importanță în cadrul ciclului. Subliniem deocamdată, ca deosebit de interesantă pentru studiul relațiilor între dansuri, existența raportului : bipodic/tripodic, în structura motivelor, ca principiu de alăturare a două dansuri sau a două părți dintr-un dans.

FUNCTIA DANSURILOR ÎN CONTEXTUL SOCIAL AL HOREI SATULUI

Poziția consecvent inițială a Horei, situarea ei în raport determinant față de restul dansurilor (inclusiv Sîrba), indică existența unui statut particular pe care „socialul” îl acordă acestui dans.

Conform unor norme tradiționale, hora marchează începutul real al manifestării și în continuare introduce de fiecare dată o nouă suită de

⁶ Această diferențiere este sesizată și de informatorii : „Jucăm Horă și Sîrbă, apoi oricare alt joc” (com. Traian, jud. Teleorman).

dansuri. Sub acest aspect ea are o funcție *ceremonial-introductivă*⁷. Dar această funcție este susținută pe planul mai profund al conținutului de semnificația *social-relațională* ce i se atribuie.

Pornind de la înseși datele parametrice ale Horei, dintre care amintim pe cele mai importante: număr nelimitat de participanți, forma de cerc închis, priză variabilă, chineme simple, reduse numerice, formule ritmice la fel simple și puțin variate, tempo moderat, tectonică simplă, (repetarea identică sau ușor variată a unui motiv sau fraze), concordanță cu melodia, considerăm că Hora reprezintă pentru dansatori, ca și pentru privitori, în primul rând o modalitate de manifestare a solidarității de grup, un mijloc de comunicare și de participare activă la un act social-colectiv.

Distribuiți pe grupe de vîrstă, interese, prieteni, rudenie, comunicînd între ei în timp ce dansează, actanții sînt în principal preocupați de relațiile ce se instituie între ei și nu de actul artistic la care participă. (Lipsa de spectaculozitate a Horei face ca asistența la rîndul ei să fie interesată nu de modul cum se joacă, ci de cine lingă cine joacă, cu cine vorbește etc.)

Sub raport funcțional cuplul Horă-Sîrbă reproduce în esență relația între Horă și întreg fragmentul dansurilor tradiționale ce formează primul ciclu, Sîrba apropiindu-se mai mult de componentele acestui fragment decît de Horă.

$$H. + S. \equiv H + \text{frag. 2}$$

$$\underline{\quad} \text{frag. 1} \underline{\quad}$$

Categoria funcțională pe care am denumit-o „*social-aristică*” căreia îi aparține și Sîrba cuprinde cel mai mare număr de dansuri (în comuna Traian, de exemplu, din 22 de „hore țărănești”, frecvente la hora satului, 16 au funcție social-artistică).

Peste toate diferențele și particularitățile lor morfo-structurale datele parametrice generale cum ar fi: combinarea de chineme variate, formule ritmice sincopate, serii ritmice alternînd formule binare și ternare, tempo rapid sau accelerat, tectonică dezvoltată, suprapunere dimensional neconcordantă cu melodia, comenzi etc., au ca rezultat, limitarea relativă a numărului de participanți, factura policinetică, concentrarea atenției și interesului dansatorilor asupra dansului, patriciparea conștientă la actul artistic care primează⁸.

În acest sens putem afirma că, în contextul social dat, dansurile cu funcție social-artistică se semnifică în primul rînd ca acte *artistice*, ca mod specific de comunicare artistică.

În contextul coreic al horei satului anumite piese au o poziție particulară. Ele sînt executate de obicei în afara suitelor, în pauze sau spre finalul propriu-zis al manifestării. Aceste dansuri au o funcție *spectaculară*, ea fiind expresia formală a conținutului lor de *virtuozitate*⁹. Prezența lor

⁷ Cu același rol, de a marca începutul sau finalul unui moment, Hora este întâlnită și în contexte sociale rituale, unde capătă în afara acestei funcții ceremoniale și o serie de semnificații de ordin ritual (Hora călușului, Hora miresii).

⁸ Toate aceste dansuri, fiind echivalente funcțional, sînt substituibile.

⁹ Noțiune pe care o folosim cu o accepțiune mai largă.

implică modificări în planul extra coreic ce vizează în primul rînd raporturile între grupele de participanți.

Hora satului, ca manifestare social-artistică, conține virtualmente și o latură spectaculară. În cazul de față ea devine însă preponderentă, împărțind participanții în *demonstranți* și *spectatori*. Fenomenul reflectă în esență o trăsătură distinctivă a dansurilor spectaculare și anume: *limitarea participării directe*, factorul limitativ fiind însuși conținutul de virtuozitate, rezultantă a parametrilor specifici.

Complexitatea și gradul înalt de dificultate a componentelor dansurilor cer executanților calități artistice și fizice deosebite (simț chinestezic, memorie cinetică, simț ritmic, îndeminare, rezistență fizică etc.), ca și antrenamentul necesar atingerii unui ridicat nivel de tehnicitate. De asemenea, chinemele de bază (pintenii, sărituri înalte, acrobatice, îngenuncheri, mișcări combinate braț-picior etc.), considerate în tradiția noastră coreică specific masculine, limitează participarea și din punct de vedere al componenței pe sexe.

Executate de către cei mai buni dansatori, în general bărbați, aceste piese (de grup sau solistice) sînt recepționate ca adevărate spectacole artistice, uneori dublate de un substrat *competițional* (de ex. Brîul, De unul singur, Tarapanaua, variante non rituale ale tipului Căluș etc.)

Stricta observare a realității folclorice ne duce la constatarea *variabilității funcționale* a unor dansuri aparținînd categoriilor social-artistică și spectaculară. Este vorba de fapt de un fenomen natural de comutare a unui și aceluiași dans, în două momente diferite ale horei satului, care are ca rezultat modificarea — într-un grad mai mare sau mai mic — a parametrilor. Astfel unui dans cu funcție curentă social-artistică poate să i se atribuie o funcție spectaculară în alt context, cu condiția ca parametrii săi să suporte modificări în sensul potențării conținutului de virtuozitate (ex. Alunelu, Balta, Sirba etc.).

Tot astfel un dans cu funcție inițială spectaculară poate, prin simplificare și reducere, să capete o funcție social-artistică (de ex. Brîul jucat în grup mare mixt).

Din fondul global, propriu Văii Dunării, sînt sporadic actualizate și dansuri cu funcție net *distractivă* (spre exemplu Refuzata, care reprezintă forma dansantă a unui joc social).

Cît privește dansurile moderne (ciclul B al suitei) ele sînt „de plano” limitate la un anumit grup social și de vîrstă. Sub raport funcțional ele exprimă un sens precis al raportului între indivizi și care se situează în opoziție fundamentală față de Horă.

În timp ce semnificația relațiilor în Horă este cea a integrării individualităților în colectivitate, conținutul dansurilor moderne sub aspect relațional este cel al dezintegrării grupului, al spargerii unității sale, prin formarea de cupluri ce se comportă ca individualități singularizate (acest raport corespunde pe plan coreic opoziției : grup/pereche).

Formarea cuplurilor (în general mixte) implică un aot deliberat de alegere, al cărui substrat este în principal cel erotic ¹⁰. Așadar funcția dan-

¹⁰ Menționăm că sub influența dansurilor moderne și în centrul cercului la Horă apare formația de pereche, cu semnificație și funcție erotică.

surilor moderne, ținând cont de conținutul lor, poate fi caracterizată ca funcție *relațional-erotică*.

În concluzie, raportarea dansurilor și grupelor de dansuri, ce formează contextul coreic, la contextul social hora satului, ne indică următoarele funcții :

	<i>Context-coreic</i>	<i>Funcție</i>
Ciclul A	Hora	Ceremonială
	Sîrba	
	Balta	Social-artistică
	Țigăneasca Coconeasca etc.	
Ciclul B	Briul	Spectaculară
	De unul singur Amploteții etc.	
	Refuzata	Distractivă
	Perinița	
	Fox	Relațional-erotică
	Tango	
	Vals etc.	

Fără a-și modifica modelul structural, seria dansurilor de la hora satului este compatibilă și cu alte contexte sociale, non rituale și chiar rituale. De exemplu : nedei, tîrguri, recrutare, sărbători calendaristice, naționale sau ceremonialul nupțial. În nuntă suitele de dansuri desfășurate după schema horei satului au altă funcție și anume, aceea de a marca finalul unei secvențe, de a lega două secvențe sau de a consfinți un act ritual.

Articolul de față nu ilustrează decît un moment al cercetării contextuale a dansurilor. Creionarea *sistemului* funcțional, al unei tradiții coreice, reprezintă o etapă următoare în care analiza distribuțională a fiecărui dans în cele două serii de contexte : social și coreic duce la stabilirea, pe plan sintagmatic, a compatibilităților și incompatibilităților între dansuri, iar pe plan paradigmatic la determinarea variațiilor de funcție și conținut a dansurilor prezente în mai multe contexte sociale.

L'INVESTIGATION CONTEXTUELLE DES DANSES POPULAIRES

L'article traite de l'analyse fonctionnelle des danses par rapport à deux séries de contextes : *social* et *chorégraphique*. Le contexte chorégraphique est défini par la série des danses actualisées dans un certain contexte social donné.

Ensuite on établit l'inventaire des danses formant une série, sur la base de l'investigation de la compatibilité ou de l'incompatibilité des danses du fond traditionnel local avec le contexte social respectif.

La série des danses peut être segmentée en Suites et Cycles qui mettent en évidence l'existence de certains rapports entre les danses constitutives (détermination et dépendance ; solidarité ou simple combinaison).

Partant du modèle structural établi, on étudie ensuite la fonction des danses, en les rapportant au contexte social.

On établit pour le matériel donné les catégories fonctionnelles suivantes : cérémonielle-introductive, sociale-artistique, spectaculaire, distractive et érotique, qui sont étroitement liées aux caractéristiques morpho-structurales des danses mêmes.

L'analyse distributionnelle de chaque danse dans l'une de ces deux séries de contextes, chorégraphique et social, peut conduire à la construction d'un système fonctionnel pour un village ou une zone donnée.

ELEMENTE GEOGRAFICE ÎN CERCETAREA ETNOGRAFICĂ

ION GHINOIU

Geografia, știință complexă, cercetînd elementele mediului geografic în interacțiunea și subordonarea lor cauzală, are diverse legături, în primul rînd, cu disciplinele al căror obiect de studiu se raportează la un anumit spațiu geografic. Omul, modelator activ al mediului geografic, reprezintă un al doilea canal de legătură cu disciplinele care-l cercetează din punct de vedere biologic, ca producător și consumator de bunuri materiale, și spirituale etc.

Cercetarea etnografică desprinde din peisajul geografic elemente ca : așezările omenesti, locuința și gospodăria, ocupațiile și meșteșugurile, pentru a găsi valoarea efortului artistic, al ingeniozității și spiritului creator al omului în neîntrerupta activitate de transformare a naturii în hrană, adăpost și alte elemente necesare vieții. Probleme majore ale cercetării etnografice : interferențele etnoculturale, continuitatea și discontinuitatea fenomenelor etnografice, zonare etnografică, vor găsi rezolvare dacă vor fi raportate, printre altele, și la această coordonată a spațiului geografic.

Raporturile geografiei, ca disciplină de contact între științele naturii și științele sociale, cu etnografia, disciplină prin excelență socială, se subordonează raporturilor obiective existente între mediul geografic și societate. Deși schimbul de materie între om și natură crește continuu, influențele cadrului natural asupra activității umane scade. Astfel apa, folosită la început de omul primitiv numai pentru băut, are în perioada contemporană nenumărate întrebuințări în alimentație, irigație, transport, hidrodinamică etc. Cu toate acestea, omul primitiv era mai legat de apă, față de care nu se îndepărta niciodată, decît omul contemporan care o poate transporta prin canale și conducte sau o obține din transformarea norilor în ploaie, a apei marine în apă potabilă. Evoluția mijloacelor și procedeele de folosire a acestui element, de la copacul nescobit folosit pentru transport pînă la mijloacele moderne de navigație, de la pivele, morile de apă, la giganții hidroenergetici, de la sistemele de irigație primitivă la ploaia artificială, interesează sub anumite aspecte și etnografia. Elementul etnografic evoluează strîns legat de activitatea practică care se desfășoară în forme specifice raportate la timp și spațiu. Împletirea activității practice cu activitatea artistică este, fără îndoială, izvorul autenticității, progresului estetic

al culturii populare, iar activitatea practică nu se poate desfășura în afara cadrului fizic, baza geografică a producției în general. În etnografie nu interesează, desigur, schimbul de materie între om și natură, decât în măsura în care acesta se cristalizează în elemente de cultură, întruchipări materiale sau spirituale, reprezentând valori care satisfac anumite cerințe sociale.

Cele prezentate dovedesc că baza colaborării între etnografie și geografie se află în structura specifică a mediului geografic. De aceea, numai cunoscând unele particularități ale mediului geografic pot fi desprinse elementele utile cercetării etnografice.

1. DETERMINAREA ȘI SUBORDONAREA RECIPROCĂ A COMPONENTELOR MEDIULUI GEOGRAFIC

Mediul geografic umanizat, complex luat în considerare de altfel și de cercetarea etnografică, cuprinde două mari componente: elementele fizico-geografice și elementele activității umane. Determinarea și subordonarea reciprocă manifestându-se atât în interiorul fiecărui complex cât și între complexe, etnografului i se deschide posibilitatea utilizării metodei deductive pentru explicarea celor mai diverse fenomene materiale impriimate pe un teritoriu cercetat. Dacă ne referim la construcția și arhitectura locuinței tradiționale românești, se constată influența asupra sa a complexului geografic diferit de la o zonă la alta. În zona bradului sau cea apropiată, casele sînt construite din birne încheiate la cele patru colțuri, iar acoperișul cu pantă mare de scurgere este format din șită sau șindrilă; la altitudini mai coborîte, în zona fagului și stejarului, apar vizibil, în arhitectură, creștăturile în lemn, pentru că aceste esențe lemnoase se pretează foarte bine la sculptură; în regiunea dealurilor și podișurilor alcătuite din marne și argile, pereții caselor sînt lipiți și vopsiți cu acest material. Fundamentul de piatră ridicat se găsește la casele de pe apele curgătoare cu viteză mare de scurgere, suficientă pentru a transporta bolovanii de piatră; casa din cîmpia va avea, în general, pereții din pămînt amestecat cu paie, acoperișul din stuf, paie, strujeni, și mai tîrziu din țiglă, tablă¹. Ca material de construcție, muntele a dat tipul casei din birne și acoperișul cu șindrilă; cîmpia, bordeiului și casei din lut acoperită cu diverse materiale. În zona de deal birnele au fost înlocuite cu nuiele lipite cu pămînt, paralel cu reducerea pădurilor, și acoperite cu șindrilă, șită sau strujeni, stuf, paie, după cum era mai aproape de munte sau cîmpie și baltă. Tipul casei de munte a coborît spre șes, iar tipul casei de cîmpie a urcat spre munte, întîlnindu-se în zona dealurilor. Adesea, ariile de răspîndire a unor elemente etnografice corespund ariilor concentrice ale reliefului. Un exemplu în această privință îl constituie așezările omenști. În regiunea alpină se găsește o zonă a așezărilor temporare urmată de mai multe inele: cel al odăilor și tîrnelor din marginea satelor, de inelul satelor de munte mai toate de tip risipit și alungit, înconjurat la rîndu-i de inelul satelor răsfirate ale dealurilor și în sfîrșit, inelul satelor adunate de cîmpie. Gospodăriile cu ocol întărit, nedeile carpatice sînt specifice în țara noastră numai zonei concentrice a Carpaților. Cu unele excepții, se poate vorbi chiar de com-

¹ I. Simionescu, *Țara Românească*, București, 1937.

plexe etnografice care se suprapun peste unitățile naturale. În cadrul fiecărei unități geografice, din multitudinea condițiilor naturale, a fost ales pentru a fi folosit elementul natural cel mai favorabil, care dă nota specifică fiecărei zone în parte. Celelalte condiții și resurse naturale au fost folosite legat și subordonat față de elementul cel mai favorabil. Astfel, populația crescătoare de animale, pe baza pășunilor și finețelor naturale din zona muntelui, a folosit lemnul și piatra care se găsește din abundență pentru construcții; și-a completat alimentația prin practicarea unei agriculturi restrinse, prin vânătoare și culesul fructelor de pădure; a folosit apele cu viteză mare de curgere pentru a pune în mișcare pivele, joagărele, morile. Dar toate aceste elemente etnografice sînt în strînsă legătură cu păstoritul, principala formă de manifestare umană din munți, în trecutul nostru istoric. Muntele reprezintă un complex etnografic a cărui notă specifică este păstoritul. Acesta, dezvoltat ca urmare a condițiilor naturale favorabile (pășuni, finețe), reprezintă baza întregii structuri etnografice din Carpați. Nici un element etnografic din Carpații românești nu poate fi privit în afara păstoritului agricol.

2. CREȘTEREA CONTINUĂ A COMPLEXITĂȚII MEDIULUI GEOGRAFIC

În timpul îndelungatelor perioade geologice au apărut rînd pe rînd elementele fizico-geografice: litosfera, atmosfera, hidrosfera și biosfera. Ființa umană, odată desprinsă din biosferă, a îmbogățit structura mediului geografic într-un timp relativ scurt prin aspectele activității sale biologice, productive, artistice. Un nou element apărut se subordonează complexului, dar în același timp schimbă structura și raporturile dintre componentele întregului. De exemplu, pentru construirea morilor de apă în zona orașului București, a fost nevoie de lacuri de retenție. Prin micșorarea vitezei apelor Dîmboviței s-a favorizat depunerea aluviunilor, iar urmarea directă a acestora, marile inundații ale capitalei în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. Pentru prevenirea inundațiilor, autoritățile vremii au fost nevoite să interzică construirea de mori pe Dîmbovița, reducînd astfel, în lipsa altor soluții tehnice, echilibrul peisajului geografic.

Unui etnograf i-ar fi greu să explice de ce pe teritoriul cunoscut în documente de „Centum monticuli” de pe Prutul mijlociu, casele construite din lemn erau ca o insulă în mijlocul celor construite din pămînt, dacă n-ar cunoaște că în timpurile istorice omul și-a adaptat locuința la un teritoriu instabil, datorită alunecărilor de teren care au încetat în prezent ². Omul a folosit condițiile naturale mai puțin favorabile așezărilor, în această zonă, construind o casă rezistentă din lemn, care e mai flexibilă la alunecările de teren, deși materialul lemnos trebuia transportat din amonte pe Prut. Acesta este și un bun exemplu de felul cum aspectul etnografic înregistrează rezonanța manifestării specifice a unui element al cadrului natural.

² Gh. Năstase, *Centum monticuli*, București, 1936.

3. STABILIREA RELATIVĂ A MEDIULUI GEOGRAFIC

Cadrul natural, raportat la scara geologică a planetei, a suferit mari modificări structurale. În schimb, modificările condițiilor naturale, raportate la scara istorică a omenirii, sînt aproape insensibile. Acesta este și motivul pentru care considerăm că mediul geografic constituie o cunoscută, la care se pot raporta o serie de elemente etnografice spre rezolvare. Cadrul natural este transformat prin activitatea omului în hrană, îmbrăcăminte, adăpost și alte elemente necesare vieții, dar prin mijloace și procedee diferite de la o epocă la alta. Procesul acesta, care pune față în față cei doi factori : omul și natura, a creat în ultimă instanță lumea modernă, urzind pas cu pas civilizația și cultura. Peisajul geografic, care dă posibilitatea cunoașterii cu ușurință a urmelor materiale imprimate de om de-a lungul istoriei, poate constitui un excelent document etnografic. El reprezintă trecutul încă viu și care stă la îndemîna cercetătorului aproape nealterat de mii și mii de ani³. Etnografia, deși are posibilități proprii de investigare a trecutului, folosește în cercetare rezultatele altor științe : arheologia, istoria, toponimia etc. Noi considerăm că alături de acestea și interpretarea etnografică a mediului geografic poate conduce cercetătorul la reconstituirea și explicarea unor aspecte etnografice, tot așa cum geografia istorică reconstituie pentru o anumită epocă, urmele materiale lăsate de om pe un teritoriu geografic. Chiar dacă mediul geografic are o stabilitate relativă în decursul istoriei omenеști, micile sale modificări nu micșorează cu nimic rolul său de document în informarea și cercetare etnografică. Astfel, pornind de la evoluția bazinului Izvarna-Celei, din Depresiunea subcarpatică olteană, care pe timpul Diplomei Ioaniților era, în mare parte, acoperită cu bălți bogate în pește, pescuitul fiind o ocupație principală, Ion Conea demonstrează că modificările cadrului natural, mai ușor de dovedit științific, schimbă unele ocupații sau le micșorează importanța⁴. Cunoșcînd tehnicile actuale de folosire a mediului înconjurător, etnograful poate să urmărească acest proces din treaptă în treaptă, la nivelul social istoric concret, originea și semnificațiile lor inițiale, despletind în elementele sale ceea ce omul, mediul geografic și timpul au împletit de-a lungul secolelor. Desigur, folosirea acestui document în cercetarea etnografică necesită o informare geografică prealabilă și chiar o anumită intuiție geografică a cercetătorului. În același timp trebuie ținut seama că din punct de vedere al cunoașterii, mediul geografic este înregistrat și redat subiectiv de popor în creația artistică. Acesta este transformat și refăcut prin selecționarea, organizarea și ierarhizarea elementelor geografice în funcție de experiența de viață, de semnificația economică a lor etc. Unele aspecte geografice trec neobservate, altele sînt prețuite și deci văzute după folosul sau primejdia reală sau închipuită pe care o reprezintă. Pentru agricultori ploaia este un element aducător de rod sau de stricăciune, pentru cioban, care trebuie să umble cu turma sau chiar să doarmă sub cerul liber, este una din laturile neospitaliere ale naturii. De multe ori, mediul geografic apare în cunoștințele populare mai sărac. Din bogata floră ierbacee spontană, sînt cunoscute numirile buruienilor de

³ S. Mehedinți, *Aplicări antropogeografice în sfera etnografiei istoriei și altor științe. Opere alese*, București, 1968.

⁴ I. Conea, *Bazinul Izvarna—Celei, cuib de viață românească*, București, 1939.

leac, comestibile, vătămătoare, iar marea majoritate a lor, cele fără o anumită importanță economică, rămân necunoscute. Alteori, poporul atribuie mediului geografic elemente noi : munți sfinți, izvoare tămăduitoare, lacuri blestemate, balauri, iarba fiarelor etc. Atît apariția cît și frecvența elementului geografic în diferitele genuri de creație populară pot conduce cercetătorul, uneori cu mare exactitate, la depistarea zonelor de origine a acestora. În această privință ni se pare deosebit de interesantă ideea lui George Vâlsan cu privire la geografia basmelor.

Comunicarea prezentată și-a propus numai evidențierea unor aspecte care reclamă legătura cercetării etnografice cu mediul geografic. Acestea le considerăm ca primi pași spre depistarea punctelor de tangență ale celor două științe, etnografia și geografia, care, din punct de vedere al evoluției istorice, au apărut și s-au dezvoltat paralel, o bună perioadă de timp, au suferit în egală măsură de pe urma caracterului enciclopedic și descriptivist al prezentării materialului de teren. Etnografia și geografia, propunîndu-și fiecare stabilirea diferențierilor teritoriale și înlănțuirii logice și interpretative a materialului de teren, au ajuns la definirea unor principii și metode de cercetare a căror cunoaștere reciprocă ar servi atît etnografului cît și geografului.

ÉLÉMENTS GÉOGRAPHIQUES DANS LA RECHERCHE ETHNOGRAPHIQUE

La collaboration de la géographie — discipline de contact entre les sciences de la nature et les sciences sociales — avec l'ethnographie — discipline sociale par excellence — a comme point de départ le processus ininterrompu de transformation du milieu géographique, grâce à la force et à l'ingéniosité de l'homme, en éléments de civilisation et de culture.

Le détachement des éléments géographiques utiles à la recherche ethnographique est réalisé en corrélation aussi bien avec certaines particularités du milieu géographique — détermination et subordination réciproque des composants du paysage géographique, accroissement progressif de la complexité et de la relative stabilité de ses éléments — qu'avec le mode spécifique d'enregistrer et de présenter les éléments du cadre naturel dans la création artistique populaire.

Dans cet ouvrage, moyennant certains exemples, on soutient la nécessité de la collaboration de la géographie et de l'ethnographie dans les recherches respectives.

ASPECTE FUNCȚIONAL-TEMATICE ÎN DANSUL POPULAR ROMÂNESC

ANDREI BUCȘAN

Ca orice piesă folclorică dansul trăiește prin aspectele lui *morfologice*, care îl diferențiază de celelalte fapte artistice, conferindu-i o individualitate proprie, și prin *funcția* lui, care îl integrează în viața comunității respective. Cele două serii de aspecte ne apar ca doi poli între care se desfășoară toată gama manifestărilor coregrafice ; în același timp, însă, ele nu se prezintă ca niște „regiuni” extreme, izolate, fără contingență între ele, ci ca surse de materie energetică, în permanentă confluență, în realizarea fenomenului artistic. Rezultatul, sau mai bine zis rezultanta acestei interacțiuni, înseamnă pentru noi realizarea *temei* dansului. Nu încercăm o definiție a acestui termen ; din punct de vedere filozofic discuția ne-ar duce prea departe ; pe de altă parte, absolutizarea unui sens dat în discipline înrudite, ca folcloristica muzicală sau literară, nu ni se pare convingătoare. Ținând seama însă și de unele și de altele, dar mai ales de specificul coregrafic, putem formula o părere proprie asupra a ceea ce înseamnă *tema* unui dans popular și anume : o *idee* coregrafică care reprezintă *esența* piesei respective, materializată prin una sau mai multe trăsături caracteristice, de calitate și cantitate variabilă. La un capăt am avea deci *intenția*, la celălalt *ilustrarea* artistică.

Este, fără îndoială, un subiect dificil de intuit sub toate aspectele și care ar necesita vaste incursiuni, atât în domeniile aferente cât și în sfera preocupărilor comparatiste. Mi se pare utilă pentru moment doar o punere de probleme, care urmează a fi studiate și rezolvate succesiv.

În circuitul *intenție-ilustrare*, primul aspect caracteristic mi se pare însăși denumirea dansului, legată evident de căutarea unui subiect. Ne oprim puțin asupra acestui factor care îmbracă diferite forme, susceptibile de a ne oferi contextul spiritual al fenomenului. Din sensul acestor forme de exprimare, am desprins mai multe categorii principale.

1. Nume *indicative*, care situează proveniența reală sau presupusă¹ a piesei coregrafice, legînd-o de un grup etnic (*Româneasca, Sîrba, Ungureas-*

* Comunicare ținută la sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor, Iulie 1969.

¹ De cele mai multe ori presupusă, în orice caz, ea nu mai este astăzi evidentă.

ca, *Ruseasca*), regional (*Ardeleana, Moldoveneasca*), zonal (*Someșana, Hațegana, Botoșanca*), local (*Rîureana, Jepeniteanca*), profesional (*Ciobănașul, Dogarul*), social (*Răzășeasca, Boiereasca*); uneori ele exprimă ocazia folclorică (*Ca la nuntă*).

2. Nume *calificative*, care descriu anumite aspecte morfologice ale dansului, de ex. : forma (*Roata*²), numărul participanților (*De doi, De unu singur*) desfășurarea în spațiu (*Dreapta, Stînga*), ținuta (*De mîină, De brîu*), componența pe sexe sau pe vîrste (*Bărbăteasca, Fecioreasca*), structura cenică (*Bătuta, Învîrtita, Mărunțica*), structura ritmică (*Șchioapa*³) etc.

3. Nume *figurative*, care caută să apropie faptul coregrafic de realități bine cunoscute, de exemplu : fenomene ale naturii (*Vîntul, Ploaia*), plante (*Frunza, Copacul, Floricica, Pomulețul*), animale (*Capra, Cerbul, Oița*), obiecte (*Reșteul, Bătul, Bîta, Roata, Forfecuța*), ființe umane (*Mîndrulița, Fata babii, Ileana*) etc. Unele din acestea sînt înfățișate perifrăzat (*Șapte gîște potcovite, Pe sub poale de dughiană, Lelea cu scurteica verde*) în care caz ele sînt adeseori împrumutate de la titlul melodiei dansului.

4. Nume *combinat*e, cuprinzînd elemente a două din categoriile precedente. Avem următoarele combinații posibile :

- indicativ-calificativ (*Românește de-nvîrtit, Sîrba la bătaie*);
- indicativ-figurativ (*Frunza ca la baltă, Brîul lui Muia*);
- calificativ-figurativ (*Bătuta Ursului, Alunelul bătut, Alunelul înfundat*⁴).

5. Nume cu sens *nedescifrat*⁵; printre cele mai răspîndite : *Ciuleandra, Rustemul*.

Semnalez în treacăt interesul folcloric dar și lingvistic și psihologic pe care l-ar prezenta studierea preferințelor zonale și regionale spre unele categorii nominale, ca de exemplu predominarea numelor figurative, în Oltenia și Muntenia, față de marea cantitate a numerelor calificative și indicative în Transilvania, Moldova ocupînd din acest punct de vedere o poziție intermediară.

Denumirea reprezintă numai factorul intențional în realizarea temei. Pentru a lămuri modul în care se produce ilustrarea ei, trebuie să analizăm două serii de aspecte și anume :

- a) relația dintre numele și conținutul dansului;
- b) relația dintre conținutul și funcția dansului.

În primul caz, ne interesează mijloacele de redare a *intenției* tematice. Adoptînd ordinea crescîndă a pregnanței și importanței lor, ele se pot grupa astfel :

— *textele* care însoțesc uneori dansul; după forma de exprimare ele pot fi *cîntate, semicîntate, strigate* (cazul cel mai frecvent la noi), *recitate*; după cuprins, ele sînt *comune* (deci adaptabile oricărui dans), legate de *numele* dansului respectiv sau legate de însăși desfășurarea dansului, pe care o reglementează prin comenzi;

— *aspectele morfologice* : aspecte de *ansamblu* (formație, componență, ținută), desfășurarea (în spațiu și timp), *modul compozițional, structura*

² Numele poate fi și figurativ (v. mai jos) dacă este pus în relație cu *obiectul* nu cu *forma*.

³ Cînd este vorba de *timpi* inegali; dar numele de *Șchioapa* se poate referi la aspectul *cinetic* al pașilor.

⁴ Se observă că există la fiecare categorie două moduri de exprimare, după cum se accentuează unul sau altul dintre termenii alăturați.

⁵ Cel puțin pînă în prezent.

cinetică, structura metrico-ritmică ; toate acestea reprezintă specificul fenomenului coregrafic propriu-zis ;

— *acțiunea dramatică*, care apare mai rar în dansul nostru popular, dar pe care o considerăm în problema de față drept cea mai revelatoare, întrucât ea plasează dansul într-un cadru funcțional mai larg.

Acesta este însă, după cum am enunțat, într-o relație oarecare cu conținutul dansului, ceea ce creează mai multe grade de exprimare *funcțional-tematică*. Le putem eșalona astfel :

— gradul 0 : relație *inexistentă* ;

— gradul 1 : relație *indirectă* — sugerată doar prin anumite elemente ;

— gradul 2 : relație *parțială* — ilustrată precis printr-o categorie de aspecte ;

— gradul 3 : relație *combinată* — exprimarea cuprinde două categorii de aspecte (morfologie-text, acțiune-text, acțiune-morfologică ;

— gradul 4 : relație *totală* — reprezentarea prin toate categoriile de aspecte.

— Gradele 2—4 exprimă o relație *directă*.

Să vedem acum care sînt principalele forme de exprimare a temei coregrafice pe care le întîlnim în folclorul românesc : provizoriu le-am denumit *clase*.

Clasa I : teme nominale (neutre). Dansul poartă un nume oarecare fără nici o legătură cu conținutul lui real. Evident, relația funcțională este inexistentă. Ca subdiviziuni, nu putem indica decît cele 5 tipuri terminologice pe care le-am amintit la început.

Clasa a II-a : teme textuale (exprimate prin cuvinte). Textul existent este legat de dansul respectiv. Relația funcțională este însă de cele mai multe ori *indirectă*, ea fiind reprezentată doar printr-o referire la numele dansului, de exemplu :

Rața trece Dunărea
Și rățoiul după ea

("Rața")

Rîureana, bat-o sfinții,
O căzut din podul tinzii
De și-a rupt gura și dinții

("Rîureana")

Uneori, relația este *directă*, ca în cazul textelor de nuntă de la *Hora miresii*.

Cele 2 grade înseamnă și o diferențiere tipologică.

Clasa a III-a : teme morfologice. Numele dansului definește un aspect morfologic, care este perfect ilustrat prin conținut. Relația funcțională este de cele mai multe ori *directă, parțială* ; în destule cazuri însă, ea poate fi *combinată*, atunci cînd textul însoțește, prin comenzi sau descriptiv, desfășurarea jocului.

Distingem trei tipuri :

a) temă morfologică *simplă* — de obicei la unele hore mari, la care participă toată colectivitatea ;

b) temă morfologică de *virtuozitate* — în special în dansurile bărbătești;

c) temă morfologică de *relații* — reprezentată mai ales în dansurile de perechi⁶.

Clasa a IV-a : teme *figurative* (dramatice). Se bazează pe existența unei acțiuni, desfășurată amplu sau abia schițată, în afara elementelor coregrafice propriu-zise. Relația funcțională ne apare ca foarte variată, ea putînd fi *indirectă*, *parțială* dar și *combinată* (acțiune-text, acțiune-morfologie) sau chiar *totală*.

Cuprinde mai multe tipuri :

a) temă *distractivă* — cu elemente comice inofensive, asemănătoare cu cele din jocurile de societate, de exemplu alungarea fetelor de la un băiat la altul (*Minioasa*), eliminarea jucătorului care greșește figura (*Hodcroaga*), urmărirea și prinderea unui partener (*Gluma mîții*);

b) temă *distractiv-erotică* — de exemplu cu sărutatul unui partener de sex opus (*Perinița*);

c) temă *imitativ-erotică* — cu imitarea actului sexual la animale (*Capra*, *Ariciul*);

d) temă *imitativ-grotescă* — cu tot felul de mișcări comice (de exemplu *Chiperul* din Banat, în care jucătorii se dezbracă în timpul dansului);

e) temă *imitativă de muncă* (de exemplu *Războiul*, *Ațica*, *Chiperul*, (sau *Chipernița*) din Dobrogea, în care se imită pisatul piperului, cu diferite părți ale corpului etc.);

f) temă *imitativă de luptă* (ca în dansurile macedoromâne);

g) temă *rituală de vindecare*;

h) temă *rituală de inițiere*;

i) temă *rituală de fertilitate*.

} cunoscute în ritualul călușăresc

În cele de mai sus am enumerat cîteva din aspectele pe care cercetările noastre le-au oferit, fără nici o pretenție de a fi rezolvat ansamblul de probleme ridicate în acest domeniu. Cred însă că un lucru a reieșit clar, și anume importanța discutării acestui subiect, pînă acum neabordat, care ne poate furniza serioase contribuții la cunoașterea unor implicații mai adînci, de ordin psihologic, al creației noastre folclorice și care ne poate duce pe alte căi decît cele bătute pînă acum la definirea unor trăsături subtile ale specificului național.

ASPECTS FONCTIONNELS-THÉMATIQUES DANS LA DANSE POPULAIRE ROUMAINE

Le thème de la danse est défini comme « l'idée » chorégraphique qui représente l'essence de la pièce respective, matérialisée par quelques traits caractéristiques. Il y a comme élément de base une intention thématique, liée au nom même de la danse, qui, d'après son sens, peut être : *indicatif*

⁶ În aceste dansuri, mișcărilor executate de parteneri exprimă legătura sufletească sau socială dintre ei.

(relatif à la provenance de la danse); *qualificatif* (décrivant les aspects de la danse); *figuratif* (personnifiant des réalités connues); *combiné*; ou bien avec un sens *non déchiffré*.

Pour illustrer l'intention thématique, on utilise trois catégories de moyens d'expression : les *textes*, les *aspects chorégraphiques*, *l'action dramatique*. De cette manière, s'établit un rapport entre le contenu et la fonction de la danse, avec les degrés d'expression fonctionnelle-thématique suivants: relation *inexistante*, *indirecte* (suggérée), *partielle* (par une seule catégorie d'aspects), *combinée* (par deux catégories), *totale* (par toutes les catégories).

En analysant ces possibilités, on a réussi à déterminer quatre formes d'expression du thème chorégraphique, qu'on a dénommées des classes. *Classe I^{re}* : thèmes *nominaux* (neutres) — le nom de la danse n'a aucune relation avec son contenu. *Classe II^e* : thèmes *textuels* — la relation est exprimée par le texte. *Classe III^e* : thèmes *morphologiques* — exprimés par les aspects chorégraphiques. *Classe IV^e* : thèmes *figuratifs* — basés sur l'existence d'une action dramatique. On cite provisoirement 19 types thématiques.

PREOCUPĂRI PENTRU FOLCLOR LA „ȚERANUL ROMÂN”¹

ALEXANDRU DOBRE

Publicistica din România a acordat în toate timpurile spațiu preocupărilor pentru folclor și folclorului însuși. Faptul este mai frecvent în publicațiile la care au colaborat personalități cu un larg orizont cultural și cu multă dragoste pentru creația populară. Interesul inițial pentru folclor trebuie pus în legătură cu redeșteptarea sentimentului național și în mod deosebit cu preocupările pentru istoria patriei care au același mobil. În acest cadru trebuie înțeles și explicat rolul pe care l-au jucat marii patrioți democrați revoluționari de la 1848 în valorificarea și sublinierea importanței folclorului ca document istoric, politic și estetic. Însemnări disparate despre folclorul românesc avem și din perioada anterioară celei pașoptiste, dar acestea sînt, de cele mai multe ori, incidentale, de relatare a unor fapte într-un context dat și numai arareori întîlnim faptul comentat. Odată stîrnit interesul pentru folclor, pentru studiul și valorificarea lui, sînt tot mai numeroși aceia care îi dedică timp de meditație și spațiu în coloanele unor publicații sau lucrări. Aproape că nu există intelectual care să nu fi participat, într-un fel sau altul, la această acțiune. De aceea mai sînt necesare

¹ „Țeranul român”. Edițiune ebdomadară. Jurnal politic, economic, literar și comercial. Redactor răspunzător : Ion Ionescu”.

Primul număr apare la 12 noiembrie 1861, iar ultimul, al 50-lea, la 17 martie 1863, colecția însumînd în total 404 pagini. În exemplarul existent la B. A. R., între paginile 200 și 201, se află intercalată o copertă de culoare albastră cu următoarea specificație : „A ieșit odată pe săptămînă, duminică, de la 23 septembrie 1862 pînă la 23 martie 1863... anul II de la nr. 26 pînă la nr. 50”. Este probabil coperta unei colecții broșate cuprinzînd numerele revistei din al doilea an al apariției sale. Deși ultimul număr al revistei, al 50-lea, poartă data de 17 martie 1863, indicarea pe coperta amintită a zilei de 23 martie 1863, ca dată de apariție a numărului 50, se explică prin broșarea tuturor numerelor celui de al doilea an al apariției și punerea lor în vînzare în duminică următoare — 23 martie. Că așa stau lucrurile se pare că ne-o confirmă și însemnarea lui VIOREL COSMA : *Nicolae Filimon, critic muzical și folclorist*, Ed. muzicală, Buc., 1966, p. 194, unde, vorbindu-se despre basmele publicate în „Țeranul român”, se menționează : „La sumarul ziarului semnat : N. Filimon”. Bănuim, pentru că nu l-am văzut, că acest sumar a apărut tocmai la 23 martie 1863.

Subtitlul revistei a suferit pe parcurs unele modificări. Începînd cu an I, nr. 23 din 22 aprilie 1862, subtitlul este următorul : „Edițiune ebdomadară. Jurnal... economic, literar și comercial”, iar cu II, 26, Specimen, din 6 septembrie 1862 : „Edițiune ebdomadară. Jurnal de... economie politică și literatură”.

studii amănunțite atât asupra unor publicații, cât și a unor folcloriști, pentru a putea descifra calea întortochiată, dar plină de realizări a folcloristicii românești, contribuția adusă de fiecare în parte la răspîndirea folclorului și a ideilor despre el.

În cercetarea noastră ne-am oprit asupra săptămînalului bucureștean, „Țeranul român”², și am făcut acest lucru, în afara considerentelor expuse, din următoarele motive : de numele lui este legată activitatea a trei personalități care interesează direct — Ion Ionescu de la Brad, Nicolae Filimon și Petre Ispirescu ; ideile despre folclor vehiculate aici, precum și materialul folcloric publicat constituie un document prețios pentru istoria folcloristicii românești ; în sfîrșit, revista a apărut într-un moment important al istoriei noastre, s-a adresat unei anumite păтури sociale, a reprezentat interese bine determinate și, în acest scop, a folosit mijloace adecvate, folclorul văzut dintr-o perspectivă dată fiind unul dintre acestea.

Apărut într-o epocă în care problema țărănească preocupa în cel mai înalt grad, „Țeranul român” își propune — cu tot riscul unei asemenea întreprinderi³ — să reprezinte interesele acestei păтури sociale. La mai bine de un deceniu de la revoluția burghezo-democrată din 1848, „Țeranul român” promovează aceleași concepții și continuă lupta în noile condiții. De altfel, acest deziderat apare clar formulat atunci cînd se precizează că „Țeranul român” reia ideile susținute anterior în ziarul „Independența”, ba chiar pe cele formulate de Ion Ionescu de la Brad în timpul revoluției de la 1848 și mai devreme încă⁴ și nu întîmplător revista va reproduce, pînă la ultimul său număr, dezbaterile comisiilor ce ființaseră în timpul revoluției de la 1848 în chestiunea țărănească. Aceasta se făcea

² „Țeranul român”, profilul și preocuparea sa pentru folclor au constituit obiectul analizei tuturor acelor care au scris despre Ion Ionescu de la Brad, Nicolae Filimon și Petre Ispirescu. Dar referințele sînt sumare și privesc, mai ales, activitatea persoanei respective. Noi înșine am procedat la fel în materialul omagial *Petre Ispirescu — 80 de ani de la moarte*, publicat în „Rev. etn. folc’”, tom 12, 1967 nr. 6, p. 477—490.

În *Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc*, I (1800—1891), Ed. pt. lit., 1968, despre care, la timpul potrivit, ne-am spus părerea, elogiînd inițiativa și subliniînd utilitatea unui instrument de lucru atât de necesar, au fost omise o serie de titluri, unele chiar importante, publicate în „Țeranul român”. Sînt fișate numai basmele lui N. Filimon și una sau două cronici. Nu sînt menționate cronicile spectacolelor (pentru cele atribuite lui N. Filimon vezi VIOREL COSMA, *op. cit.*, p. 184—200) în care sînt de reținut referințele la folclor, descrierile unor obiceiuri, poeziile populare și notițele care le însoțesc, și, mai ales, cele șase basme de debut ale lui Petre Ispirescu.

³ Conștient de greutățile — materiale, în primul rînd — pe care avea să le întîmpine în editarea săptămînalului său, Ion Ionescu de la Brad remarcă încă în articolul program : „...toate împrejurările care înlesnesc înființarea jurnalelor și susținerea lor sînt atât de contrare [nefavorabile — n.n. Al. D.] cît întreprinderea de a crea un jurnal, într-un timp cînd cele ce există nu se pot susține, este chiar de la început împiedicată în calea sa”. Și-a asumat riscul, cu toate acestea, simțîndu-se dator să participe prin mijlocul care-i era cel mai la îndemînă, la dezbaterile problemelor majore ale zilei : „Totuși — continuă savantul agronom — semnele ce au început a se ivi despre sosirea în fine a timpului în care să începem a lucra cu seriozitate în reorganizarea statului român, la aplicarea salutarilor principii din Convențiune, la schimbarea legilor vechi cu care nu sîntem mulțumiți și la crearea legilor nouă care să îndeplinească trebuințele noastre, ne-au făcut să credem că un jurnal care s-ar ocupa mai mult cu chestiunile de reforme din lăuntru, mai mult cu acele relative la organizarea noastră socială, decît cu chestiunile politice ... ar avea oarecare șanse de reușită”. „Țeranul român”, I, 1 din 12 nov. 1861, p. 1.

⁴ Idem, p. 4 („Buletinul comercial”) și p. 5 („Calendarul bunului cultivator”).

paralel cu reproducerea unor cuvîntări publice ale personalităților politice ale zilei și cu articole de poziție ale „redactorului răspunzător” și colaboratorilor săi.

Purtătorul de cuvînt al intereselor țărănești va fi Ion Ionescu de la Brad, același care la 1848, în Moldova și Țara Românească activase neobosit pentru apărarea aceleiași cauze⁵. Ion Ionescu de la Brad nu este la prima sa experiență, „Țeranul român” fiind doar una, și poate nu cea mai semnificativă, dintre publicațiile pe care savantul agronom le-a condus ori a colaborat în mod frecvent⁶.

Programul revistei este clar și categoric enunțat în editorialul ce deschide primul număr, sugestiv intitulat „Calea noastră”⁷. De la început revista se anunța ca un organ de presă ce-și propune, în perioada în care problema reformei agrare era în centrul atenției, să se facă ecoul punctului de vedere al țărănimii. Aceasta cu atît mai mult cu cît toate celelalte păături sociale aveau publicațiile lor⁸. Se pornea de la premisa justă că țărănimea era, la vremea aceea, principalul producător de bunuri și masa cea mai numeroasă a populației. Faptul este remarcat și clar expus : „ . . . locuitorii satelor . . . reprezintă în constituirea statului și în producerea avuției elementul cel mai numeros și mai activ al subsistenței publice, al prosperității și al securității generale...”. Precizîndu-i-se de la bun început locul în viața societății timpului, țărănimea — a cărei poziție o exprima Ion Ionescu de la Brad — trebuia să-și spună cuvîntul în marile probleme ale statului și să ceară revendicări. Enumerarea acestora, sintetizată de redactorul responsabil în articolul program, aruncă o lumină clară asupra concepțiilor lui Ion Ionescu de la Brad și a organului de presă pe care-l conducea. El cerea : „Țăranii să devie cetățeni și liberi prin a lor împrăștiere cu despăgubire. Unirea ambelor ministerie sub alesul poporului român de la 24 ianuarie. O lege electorală foarte întinsă, spre a reprezenta toate interesele națiunii. Armarea țărilor în oștire regulată, rezerve și gloate armate”. Trebuie să recunoaștem că, pentru vremea aceea, programul de revendicări amintit este semnificativ și atestă nu numai vederile înaintate

⁵ Pentru cunoașterea întregii activități a lui Ion Ionescu de la Brad, a momentului „Țeranul român”, în conținutul general al acestei activități, precum și pentru bogatul material de referințe, vezi SIMION I. POP, *Concepția social-economică și politică a lui Ion Ionescu de la Brad în Din gîndirea economică progresistă românească*. Culegere de studii, sub îndrumarea și coordonarea Conf. univ. Dr. Nicolae Ivanciu, Ed. șt., Buc., 1968, p. 445—503.

⁶ Ion Ionescu de la Brad a colaborat la „Albina românească”, „Foaia satească”, „Pro-pășirea”, „Pruncul român”, „Poporul suveran”, „Journal de Constantinople”, „Tribuna română” din Iași, „Reforma”, „Steaua”, „Independența”, „Românul”, „Binele public” etc.

A redactat „Jurnalul de agricultură” (1857—1858); „Foaia de agricultură practică” (1859); „Țeranul român” (1861—1863); „Românul de duminică” (1864); „Gazeta satelor” (1869—1870) (apud SIMION I. POP, *op. cit.*). A întocmit de asemenea o serie de lucrări monografice, în care elementul etnografic este prezent : *Agricultura română din județul Dorohoi*, (1866); *Agricultura română din județul Mehedinți*, (1868); *Agricultura română din județul Putna*, (1869) ș.a.

⁷ „Țeranul român” I, din 12 nov. 1861, p. 1.

⁸ „...pe cînd toate interesele ș-au creat organele lor speciale, n-ar strica să se puie cineva și în punctul de vedere al interesului celui mai mare decît toate și să caute a prețui lucrurile ce au să se săvîrșească în legislatura viitoare și din partea impozantei majorității a locuitorilor acestei țări, a mării mulțimi de muncitori care ca și albinele lucrătoare constituie și înăvîtesc statul român”. Sau în alt loc : „, ... cînd soarta țăranului vine în discuțiune cu ocaziunea proiectului de lege rurală, oare nu trebuie să-i dăm și lui un organ ca să-l apere în fața legislativei, în fața țării și în fața marilor puteri ale Europei : ?” (*Ibid.*).

ale autorului lor, dar și înaltul său patriotism și grijă pentru binele țării. Pentru ca țăranul să-și poată ocupa locul la care era îndreptățit în societate ca principal producător de bunuri, Ion Ionescu de la Brad, conștient de înapoierea culturală în care fusese ținut anume de clasele exploataatoare, propune un program menit să înlăture tocmai această lacună⁹, cu atât mai mult cu cât disprețul și, de ce să n-o spunem, teama claselor suspuse erau evidente și, parcă, greu de înlăturat¹⁰. Acesta este cadrul în care a apărut revista de care ne ocupăm. Factorii care au determinat apariția ei, scopul pe care și l-a propus și mijloacele pentru realizarea lui practică, o dată cunoscuți, vor ajuta să explicăm cât mai convingător rosturile preocupării pentru folclor ale săptăminalului bucureștean și calea pe care a urmat-o în acest sens. Toate aceste considerente ne-au determinat să reproducem largi extrase din articolul program. Cititorul va avea un tablou cât mai exact al profilului revistei, iar noi nu va trebui să revenim de fiecare dată, în cele ce urmează, asupra acestui important editorial. Ecoul pe care l-a avut, aderența unor pături largi la acest program, este demonstrat, între altele, și de tirajul relativ mare pentru vremea aceea pe care revista l-a atins¹¹.

În cercetarea preocupărilor pentru folclor la revista „Țăranul român”, vom proceda mai întâi la o analiză a principalelor direcții teoretice promovate în coloanele sale pentru ca apoi să trecem la prezentarea materialului folcloric publicat. Adoptarea acestei metodologii are avantajul de a facilita tratarea la un loc a aceluiași aspect enunțat în diverse ocazii. Dezavantajul constă într-o mai greoaie urmărire cronologică a apariției diferitelor idei și materiale. Sperăm că, la mijloc fiind totuși o perioadă scurtă, cronologia apariției materialului va fi ușor de urmărit.

Articole teoretice independente, de largă întindere, despre folclor nu vom întâlni în „Țăranul român” dar din cronicile unor spectacole și din notițele care însoțesc unele poezii sau basme populare, deducem cu claritate existența la redactorii ei a unei concepții teoretice bine delimi-

⁹ „Dacă țăranul este căzut nu trebuie oare să-l relevăm? Dacă țăranul este ignorant nu trebuie oare să-l luminăm? Dacă țăranul este rău-năvălit nu trebuie oare să-l moralizăm”? (*Ibid.*).

⁻¹⁰ „Ne vom sili ca în rezultatul la care vom ajunge cu investigațiunile noastre cei mulți să nu asuprească pe cei puțini, dar nici cei puțini să asuprească pe cei mulți. Așa în chestiunea îmbunătățirii soartei țăranilor, vom căuta a nu se strîmbăți nici familiile rurale, nici cetățenii cei înstăriți. Mai răsplat Țăranul român va fi drept și către sine și către cei cu care este în relațiune; ba încă sperăm a da dese ori dovadă că el va fi generos și plin de indulgență, precum a fost îndelung răbdătoriu și lesne iertătoriu” (*loc. cit.*). Întregim această afirmație cu mențiunea că, în același loc, se precizează că revista nu va ieși, în lupta sa pentru îmbunătățirea soartei țăranului, din cadrul legal.

¹¹ Săptăminalul condus de Ion Ionescu de la Brad a avut un tiraj de 1250 exemplare. Cifra tirajului este dată de însuși redactorul responsabil: „...La 32 de abonați lipsește nr.1 pentru că, mulțumită binevoitorului concurs al românilor, mi-au complectat toate exemplarele ce le trage în număr de 1250”. („Țăranul român”, I, 8, p. 64). Pentru comparație, dar și pentru cunoașterea evoluției tirajului și numărului de cititori, amintim că în 1838, probabil I. Eliade preciza că numai în Țara Românească numărul total al cititorilor crescuse în ultimii 10 ani de la 150 la 1.400. („Curierul Românesc”, IX, 1838, nr. 18, p. 3—4, apud *Bibliografia analitică a periodicelor românești*, vol. I, partea I, p. 4, fișa 17).

tată, organic integrată în programul general al revistei¹². În cele ce urmează vom aminti câteva din ideile vehiculate.

Principalul deziderat folcloristic al redactorilor „Țeranului român” este sublinierea cu fiecare ocazie a *necesității culegerii de îndată a creației populare și publicării de colecții cât mai cuprinzătoare*. Pentru a convinge cit de presantă era această acțiune, se evidențiază caracterul de document artistic, istoric, politic și didactic-instructiv al folclorului. Pentru a iniția și îndruma pe cei ce ar fi dorit să răspundă acestui apel cald, se dau îndrumări metodologice de culegere, se prezintă colecțiile de folclor ale altora, se dezbate probleme teoretice menite tocmai să faciliteze apropierea de folclor și, în ultimă instanță, apariția unor colecții reprezentative. Exemplul personal este cel mai convingător argument și redactorii „Țeranului român”, patrioți luminați și oameni de acțiune, vor recurge la argumentul hotărîtor, dînd la lumină basmele pe care le vom aminti la locul cuvenit. Dispariția folclorului, pe care cei de la „Țeranul român” o credeau iminentă, explică insistența pentru trecerea neîntîrziată la acțiuni practice, dîndu-i un caracter oarecum dramatic. Astfel, în notița care preceda basmul *Roman Năzdrăvan* și deschidea rubrica de „literatură poporană”, Nicolae Filimon îndemna la culegerea grabnică a folclorului deoarece: „Din nenorocire aceste floricele ce formează literatura țăranilor noștri, nefiind adunate și tipărite, sînt în pericol de a se pierde cu timpul”¹³.

În momentul în care soarta poporului român era dezbătută de marile puteri europene, pentru a hotărî consfințirea unei situații de fapt, rezultat al marilor frămîntări interne de o jumătate de veac, în programul gînditorilor pașoptiști și unioniști folclorul constituia un mijloc de luptă eficace. Folclorul, cules și publicat, apoi tradus în limbile europene, avea menirea să atragă atenția, să demonstreze forța creatoare, talentul și maturitatea artistică a românilor, istoria lor, să atragă simpatii și, în sfîrșit, să introducă în circuitul universal valorile estetice ale poporului nostru. Atunci cînd era prezentă în coloanele „Țeranului român” ideea nu era nouă, dar se menținea încă în actualitate, deoarece unirea nu fusese încă desăvîrșită. Colecția de folclor a lui V. Alecsandri era importantă pentru că „Aceste poezii, traduse în mai multe limbi au contribuit foarte mult ca să atragă simpatia asupra nației noastre, uitată și părăsită de atîtea veacuri pe marginile Orientului”¹⁴.

Participînd activ la dezbaterile pe marginea concursului pentru crearea imnului național, „Țeranul român”, prin pana redactorului său, N. Filimon, sublinia necesitatea întocmirii unui corpus al folclorului românesc cu ajutorul căruia să facem cunoscut străinătății trecutul de luptă și suferință al patriei. Criticînd lipsa de preocupare a guvernelor de pînă

¹² Unii cercetători susțin că N. Filimon s-a format ca folclorist la „Țeranul român”. Așa cum demonstrează VIOREL COSMA, *op. cit.*, p. 52–53. Nicolae Filimon își clarificase anterior o serie de probleme teoretice pe care în publicația noastră le va relua și dezvolta, adăugînd contribuții noi.

Cel care-și face într-adevăr ucenicia folcloristică la „Țeranul român” sub directa îndrumare a lui I. Ionescu de la Brad și, mai ales, N. Filimon, va fi P. Ispirescu, pentru care vezi *Petre Ispirescu — 80 de ani de la moarte*, loc. cit.

¹³ „Țeranul român” I, nr. 10 din 14 ian. 1862, p. 79. (Literatură poporană. *Roman Năzdrăvan*).

¹⁴ „Țeranul român” II, nr. 31 din 21 oct. 1862, p. 247. (*Hărăzirea poeziilor populare a d-lui Alecsandri*).

atunci pentru dezvoltarea culturii naționale, Nicolae Filimon sublinia, că dacă guvernele trecute ar fi acordat acestei activități atenția cuvenită „astăzi am fi avut și noi o gramatică unitară perfectă, un vocabular, un repertoriu dramatic național pentru teatrul nostru, o colecțiune de romane în care să vădă națiunile civilizate eroismul și suferințele strămoșilor noștri (sublinierea ns. — Al.D.) și, ce e mai mult, o istorie a patriei de care simțim o imperioasă necesitate”¹⁵.

Folclorul, considerat document istoric menit să umple golurile din arhive sau să confirme unele date, trebuie pus la îndemina oamenilor de știință: „...ei [filologii și istoricii — n.n. Al. D.] au găsit în aceste naive și frumoase producțiuni ale popoarelor o mulțime de fapte, de obiceiuri, de credințe care sînt pentru dinșii o lumină nouă spre a putea statotornici legătura ce există între națiuni și mai cu seamă vechiul început din care se trag națiunile moderne”¹⁶. Cu o altă ocazie, N. Filimon consideră că folclorul este un document istoric care va trebui cules și publicat în „colecțiuni” fiind „de mare necesitate pentru istoria și literatura limbii române”¹⁷.

Valoarea estetică a folclorului este adesea subliniată în „Țeranul român”, dar acest lucru este făcut în nota obișnuită a epocii. Sîntem încă departe de analiza sau prezentarea „critică” a folclorului. Publicînd primul său basm, N. Filimon îl însoțește de o notiță în care — reluînd ideile marilor romantici ai generației de la 1848, dintre care unele mai fuseseră expuse de el în cazii anterioare — subliniază forța creatoare a țăranului, frumusețea expresiei poetice a produselor sale artistice, dispariția iminentă a creației folclorice și, de aici, necesitatea culegerii grabnice a acestora și a publicării lor în colecții de sine stătătoare.

N. Filimon, spirit satiric ascuțit și colaborator asiduă al revistelor umoristice ale vremii, este printre cei dintii care semnalează, ca unul ce gusta din plin, alături de celelalte genuri ale literaturii populare, pe cel satiric. „Poporul român — notează Filimon — este dotat de natură cu impresiuni poetice sublime și cu spirit satiric foarte picant: cîntecele lui de dor, baladele, ghicitorile și mai cu seamă satirile cele pline de sarcasm... cuprind într-însele idei poetice și epigramatice de o rară frumusețe”¹⁸. Citatul de mai sus ar putea fi, în același timp, un indiciu prețios în elucidarea filoanelor satirice ale operei sale literare. Aprecierea amintită revine în scrisul lui Filimon și anume în notița însoțitoare a basmului *Om de piatră* intitulată *Observațiuni asupra poveștii acesteia*. După părerea lui N. Filimon basmul „arată pînă la ce grad poate să se ridice țăranul nostru în domeniul imaginației poetice și cu cîtă abilitate știe să spicuiască prin metaforile lui tot ce poate încînta și desfăta fantezia”¹⁹. Cam la atît se reduce atenția acordată criteriului estetic în aprecierea folclorului. Pentru noi este foarte puțin. Chiar și pentru vremea aceea. Totuși, în contextul general al existenței revistei, faptul este oarecum explicabil.

¹⁵ „Țeranul român” I, nr. 2 din 19 nov. 1861, p. 15 (*Imnul național*).

¹⁶ „Țeranul român” II, nr. 31 din 21 oct. 1862, p. 247. (*Hărăzirea poeziilor populare a d-lui Alecsandri*).

¹⁷ „Țeranul român” I, nr. 10 din 14 ian. 1862, p. 79 (Notița la Roman Năzdrăvan).

¹⁸ *Art. cit.*

¹⁹ „Țeranul român” II, nr. 34 din 11 nov. 1862, p. 272.

Cu atât mai mult cu cât explicabilă este și îngroșarea tentei moralizatoare a faptului de folclor. După cum am văzut, articolul program își propunea să „moralizeze” pe țaran, și face acest lucru servindu-i lecții, pilde. După părerea redactorilor, basmele, mai ales, au această menire. Nu este exclusă nici poezia și, atunci când o vom prezenta, ne vom convinge mai ușor. Facem de la bun început precizarea că această tentă moralizatoare, caracterul didactic al basmului, fapt real de altfel, este marcat nu de basmul propriu-zis ci de unele notițe ce însoțesc aceste basme. În amintirile notițe, atât N. Filimon, cât și Petre Ispirescu — acesta din urmă mergând chiar ceva mai departe — comentează basmele publicate arătând că ele constituie alegorii menite să exprime la modul artistic trăsături morale esențiale ale țăranului și marea prețuire pe care acesta o acordă purității unor sentimente ca prietenia, căsătoria, educația copiilor, răbdarea, modestia ș.a.m.d. Așa cum vom vedea la locul cuvenit, acest mod de a privi basmul — reluat apoi și de alții — a dus la exagerări, cei doi abuzînd de materialul pe care-l aveau la îndemînă pentru a-și expune părerile proprii și a face — după cum credeau ei — educație cititorilor. Mai tirziu persistînd pe această linie, Ispirescu va crea basme — ca de pildă *Cu vitele se scoate sărăcia din casă*. Procedul este aplicat și literaturii culte. Astfel, analizînd piesa lui Millo, *Baba Hîrca*, „Țeranul român” scoate în evidență faptul că este „foarte instructivă” deoarece „căsătoria este baza societății și... omul urmează a se căsători în floarea tinereții ca să poată împlini scopul acestui mister al religiei noastre și a nu deveni ridicul în societate”²⁰. De această concepție nu este străin nici romanul lui N. Filimon: *Ciocoi vechi și noi*.

Deci, pe lângă valoarea estetică propriu-zisă și infinit mai mult decît aceasta, basmul este un tratat de morală, o pildă ce subliniază, așa cum arătam, înalta ținută morală, noblețea sufletească a țăranului care vede în „amiciu cea mai mare virtute socială”, pentru care „nici un sacrificiu nu trebuie cruțat”. În acest mod prezintă N. Filimon basmul său *Omul de piatră*²¹. Și pentru că notița însoțitoare a acestui basm, pe care de altfel am mai amintit-o, este revelatoare, o vom cita în continuare. Finalitatea basmului e una moralizatoare, didactică și Filimon nu lasă nici un dubiu: „Cetitorii noștri vor vedea împreună cu noi că pildele din poveștile țăranilor noștri ținesc de a încuraja întemeiere amiciei și a dragostei între oameni prin învățătura că nici un sacrificiu, fie oricît de mare, nu rămîne nerăsplătit”. În același loc, subliniînd optimismul tonic al basmului popular, N. Filimon face un elogiu sensibilității și omeniei firii țăranului: „Inima țăranului nostru — scrie Filimon — nu este împietrită, el după ce duce pe auzitorii săi prin toate sacrificiile, sfîrșește totdeauna povestea sa cu bine”.

Ca de obicei, în numărul următor, Petre Ispirescu va publica și el un basm. De data aceasta este vorba de basmul *Fata moșului cea cu minte*²² precedat de o notiță asemănătoare — *Învățătura poveștii acesteia* — în care este evidențiat rolul educativ al basmului, caracterul instructiv ce stă la temelia narațiunii populare. Conținutul acestei notițe, așa cum arătam

²⁰ „Țeranul român” I, nr. 2 din 19 nov. 1861, p. 16.

²¹ „Țeranul român” II, nr. 34 din 11 nov. 1862, p. 272.

²² „Țeranul român” II, nr. 35 din 18 nov. 1862, p. 280.

și-n altă ocazie, aruncă o lumină edificatoare asupra propriilor concepții ale autorului lor, a eventualelor intervenții sau sublinieri cu ocazia repovestirii basmelor. De aceea vom insista mai îndeaproape. Ispirescu își exprimă convingerea că povestitorul popular urmărește să sădească în mintea și inima ascultătorilor săi anume precepte morale, precepte care, așa cum ne sînt prezentate, nu sînt atît ale poporului, cît, mai ales, ale autorului, și se apropie destul de mult de cele ale religiei creștine. Ispirescu crede că omul poate fi fericit și se poate chiar îmbogăți, în societatea timpului său, dînd dovadă de anumite calități morale : „Povestea are ca scop a ne arăta că răbdarea și ascultarea duc pre om totdeauna la bine... ; ...copiii ajung a fi oameni duple cum vor face părinții lor... ; fata moșului se duce [în lume — n.n. Al. D.] și cu calitățile sale, cu supunerea și blîndețea, cu bunătatea și cu moderațiunea ei agonisește avere...” Și pentru că acum Ispirescu este asociat la conducerea tipografiei, aduce vorba și despre salariu, dar într-un fel anume : „...îndată cu această răsplătire [a binelui cu binele și a răului cu răul — n.n. Al. D.] videm o altă virtute esențială fericirii omului, aceea a moderațiunei în esigînța salariului... Și în alegerea răsplătirei povestea aduce cu multă iscusință principiul economic și moral al moderațiunei în esigînța salariului : fata moșneagului nu se lăcomește a lua mai mult decît face serviciul său și aceea ce ia o face fericită...” În contrast cu aceste trăsături morale, care după Ispirescu ar aparține poporului, inclusiv cele relativ la „esigînța salariului”, fata babei nu reușește în întreprinderea ei deoarece simbolizează trăsături morale de neiertat. Cadrul familial deci, și nu cel social, ar fi principala cauză a nereușitei : „...copiii cei alinați nu văd nici un bine pe lume, ba încă adeseori cad în daune care aduc pieirea lor și a părinților lor... ; ...dragostea părintească este sdruccinată în căsătoriile de a doua oară și... aceeași dragoste poate să facă pre un copil bun și pre altul rău”. Urmarea firească a unei asemenea educații rezidă în apariția unor trăsături de caracter care duc pe fata babei la nereușita întreprinderii și chiar la pierzanie : „... cu mîndria [îngîmfarea — n.n. Al.D.], cu lenea, cu neascultarea și cu pofta nemoderată a dobîndirei...”, cu „nesupunerea”, „luînd mai mult decît ceea ce i se cădea să iée, nu numai că n-a avut nici un folos, ci și-au găsit și moartea; *de unde iesă învățătura sublimă a povestii că numai acela are parte de rodul muncii sale care se mulțumește cu răsplătirea cuvenită*”. Sublinierea concluziei la care ajunge Ispirescu ne aparține și am făcut-o nu pentru că nu am fi de acord în principiu că acele trăsături morale ale fetei moșneagului sînt de lăudat și aparțin atît basmului cît și eticii populare, bineînțeles nu tocmai cum au fost expuse de Ispirescu, ci pentru a accentua modul personal al lui Ispirescu de a interpreta basmele. Și dacă ținem seama că Ispirescu a repovestit basmele sale, unele la distanțe mari în timp față de momentul audierii lor, sau chiar le va fi scris în întregime, credem că lungimea reproducerii din notița amintită va găsi îngăduința necesară.

Necesitatea culegerii folclorului nu era impusă numai de mobilurile amintite mai sus. Folclorul era chemat să aducă un suflu nou în literatura națională — și nu numai în literatură — să constituie model și material de modelat. Prezența unor fapte de folclor în opera cultă sînt o garanție

nu numai a accesibilității, o punte de legătură între creator și publicul larg, ci și firul pe care trebuie să se dezvolte cultura națională. „Țeranul român”, cel mai adesea prin pana lui N. Filimon, se ridică împotriva traducerilor sau prelucrărilor de opere literare străine spiritului neamului nostru. Pentru că aceste produse hibride nu numai că alterează gustul estetic dar, mai devreme sau mai târziu, sînt hărăzite dispariției. Se militează pentru o literatură națională puternic ancorată în realitatea socială, o literatură care să-și tragă seva din filonul de aur al creației populare. Numai procedînd astfel V. Alecsandri și-a făcut un nume în literatura română intrunind adevărate contemporanilor. Cheia succesului și originalității lui Alecsandri, se precizează în săptămînalul bucureștean, constă în influența poeziei populare²³. Prezentarea deformată a folclorului, punerea pe seama poporului nostru a unor practici folclorice ce-i sînt străine este blamată de cronicarii revistei²⁴.

Revista dezaprobă, în același timp, nerespectarea unor adevăruri sociale și istorice. Cronică la vodevilul *Jianul* al lui Anestin și M. Millo începe cu o prezentare, în general justă, a haiduciei ca fenomen social și național²⁵, pentru a demonstra apoi că cei doi autori au adus în scenă un Iancu Jianu departe de cel din realitate și, mai ales, departe de tipul reprezentativ general al haiducului român. „După piesă, scrie cronicarul, Jianul este o ființă sublimă, un brigant, care dacă nu întrece, ajunge cel puțin pe șeful brigantilor din piesa Tilharii de Schiller, are însă un defect că vorbește despre toate afară de cauza care l-a făcut să devie țîlhar, sau deși zice cîte ceva despre dînsa, acest ceva este atît de obscur încît publicul nu înțelege nimic. Osebit de aceasta sînt o mulțime de neadevăruri în această piesă, care ar putea trece de verități, cînd eroul ar fi fost recrutat dintre bandiții unui secol mai depărtat, dar Jianul este contemporan, există azi amici de ai lui care îi cunosc faptele și pot declara de fabule toate peripeciile din această piesă”²⁶.

Domeniul de referință al revistei nu-l constituie numai literatura, ci și muzica și spectacolul. Nicolae Filimon, critic muzical consacrat, cu autoritate în epocă în domeniul respectiv, este prezent în revistă cu cronici la diverse spectacole muzicale. În cadrul dezbaterii pe marginea viitorului imn național, la care ne-am mai referit, N. Filimon îndeamnă la meditație și echilibru, temperînd pe exaltați și criticînd pe cei din tabăra opusă.

²³ „Țeranul român” II, nr. 30 din 14 oct. 1862, p. 240 (*Colecția de cîntece populare ale domnului Vasile Alecsandri*).

²⁴ „În țările noastre există în adevăr fermecători și fermecătoare, care fac de dragoste și de urit, dar aparatul cu care se servă ei sînt descîntecele, oala cu apă neîncepută, liliaci și brotăci, cu care uneori aduc pe amănți călări pe prăjină, alteori își răzbună contra inamicilor punîndu-le cuțitul și altele de aceste. Nu știm de ce domnul Millo pune în mina Hircei bagheta lui Nostradamus pe care o maniază ca magii Haldeei sau ca ai Europei din secolul de mijloc scoțînd ca și dinșii turme de demoni îmbrăcați în chembrică neagră, carii prin țîpetul și aspectul lor sinistru produc o impresiune urîtă în public.

O singură parte din magia română a fost introdusă în piesa aceasta și publicul nostru a primit-o foarte bine; căci a da cu bobii este o speție de magie cunoscută de toți românii”. („Țeranul român” I, nr. 2 din 19 nov. 1861, p. 16, *Baba Hirca*).

²⁵ „Legende și balade populare stau de față și ne spun că mulți din cei disperați de injustiția oamenilor atîrnau iataganul la coapsă și flinta (pușca) pe umeri, și unindu-se cu mai mulți confrăți de nenorocire formau din imensele noastre păduri teribilul tribunal al răzbunării, care lovea pe nelegiuîți și protegea pe sărac și văduvă” („Țeranul român”, I, nr. 6 din 17 dec. 1861, p. 47).

²⁶ *Idem*, p. 48.

Folclorul își are locul său bine stabilit și recurgera la el, cînd e și cînd nu e cazul, duce la uzură. Cel puțin acestea sînt aspectele reținute de cititorul contemporan din textul oarecum laconic al lui N. Filimon²⁷. Interesantă ni se pare intervenția autorului *Ciocoilor vechi și noi* în legătură cu muzica populară țărănească și cea lăutărească și valorificarea acesteia în diverse compoziții culte, expusă în cronica la *Tunsul Haiducul*. Sintetizînd unele concluzii pe care le va dezvolta în altă parte, N. Filimon face o distincție netă între muzica țărănească și muzica lăutărească, „și cînd zicem lăutărească înțelegem cosmopolită”, deoarece aceasta numai românească nu este. „Lăutarul nostru, scrie N. Filimon, este o ființă foarte ciudată, el emigrează în Turcia și împlindu-și acolo capul de muzică orientală, începe a turna la hori românești; învață din memorie polci, valțuri și melodii de operă, și sub presiunea lor trîntește la doine pe care le numește iară românești; dar dacă cineva ș-ar da osteneala să facă anatomia muzicală acestor compozițiuni, desigur că le-ar găsi formate din idei orientale și europene, plus stofa țigănească ieșită din propria imaginațiune a lăutarului, pe care s-ar îndoi de multe ori a o numi românească”²⁸. N. Filimon, bun cunoscător atît al muzicii țărănești, cît și a celei lăutărești, a sintetizat aici nu numai „specificul” creației muzicale lăutărești, dar a sesizat la vreme o plagă ce avea să se întindă și ar fi putut să se substituie așa cum s-a întîmplat în alte locuri, muzicii populare autentice. Ajungînd la concluzia pe care am reprodus-o mai sus, N. Filimon caută și remedii. Soluția propusă e de reținut și pentru că dovedește o anume orientare a autorului lor: „spre a putea să avem o muzică națională caracteristică, cată să studiem cu multă atențiune muzica țaranului din toate părțile locuite de români și pe a națiunelor puse în contact cu noi, să facem explorațiune în Italia, Ispania și Francia meridională, și apoi din anologia ce vom găsi între aceste diferite elemente muzicale, să stabilim adevăratul caracter al muzicii noastre”²⁹.

Săptămînalul bucureștean militează pentru păstrarea portului popular autentic reprobind alienarea specificului său prin „înfrumusețări” care nu au altă menire decît să-i înstrăineze spiritul primar și autentic. Fenomenul este specific diferitelor puneri în scenă: „O singură observațiune avem de făcut în general artistelor noastre care au luat reaoa deprindere de a denatura costumul național și a-l încărcă cu atîtea frumuseți cît devine imposibil și lovitoriu în simțul cel simplu și de bun gust al poporului nostru”³⁰. Consideră ca o obligație ce derivă din însăși menirea teatrului pe aceea a respectării autenticității faptului etnografic și ideal ar fi ca acesta să corespundă și din punctul de vedere al zonei în care se petrece acțiunea: „...teatrul, subliniază Filimon, este dator a lua dintre costumele etnografice pe acelea care reprezintă mai bine obiceiul de înveșmîntare național și pot mai lesne să încînte imaginațiunea publicului”³¹.

²⁷ „Despre melodia cu care urmează a fi investit imnul, scrie N. Filimon, sînt diferite opiniuni în țara noastră: unii zic că imnul trebuie să fie scris pe melodie dramatică teatrală; alții iarăși susțin că melodia cată neapărat să fie națională. Stimăm opiniile tuturor și mai cu seamă pe acelor din urmă; ne place esaltațiunile patriotice, dar am dori să vedem patriotismul amestecat numai acolo unde își are locul, sarea este bună, dar numai în bucate”. („Țeranul român”, I, nr. 2 din 19 nov. 1861, p. 15, *Imnul național*).

²⁸ „Țeranul român”, I, nr. 9 din 7 ian. 1862, p. 72. (*Tunsul Haiducul*, vodevil în două acte localizat de S. Michăilescu).

²⁹ *Idem*.

³⁰ „Țeranul român”, I, nr. 8 din 31 dec. 1861, p. 64. (Cronica la *Ctrlanii de C. Negruzzi*).

³¹ „Țeranul român”, I, nr. 9 din 7 ian. 1862, p. 71 (*Tunsul Haiducul*).

Dacă în săptămînalul lui Ion Ionescu de la Brad se dau explicații pe larg asupra motivelor pentru care este necesară culegerea folclorului, indicațiile tehnice pentru ducerea la capăt a acestei acțiuni sînt mai sumare. Conciziunea expunerii lor nu implică sărăcia de idei. Sînt schițate cu diferite prilejuri mențiuni care atestă o evoluție în istoria ideilor despre folclor. „Țeranul român” îndeamnă la culegerea folclorului din toate părțile locuite de români spre a oferi cercetătorilor un material comparativ cît mai complet. Studiul comparativ al folclorului — idee deosebit de prețioasă — trebuie făcut în timp și spațiu.

Autenticitatea faptului de folclor cules este un criteriu important, dar înțeles într-un mod aparte. Comentariile pe marginea colecțiilor de poezie populară ale lui Vasile Alecsandri oferă posibilitatea cunoașterii concepțiilor despre folclor ale redactorilor „Țeranului român” și, totodată, cheia înțelegerii felului în care nu numai că au îndemnat pe alții, dar au procedat ei înșiși. Se admite, astfel, teoria potrivit căreia poezia populară contemporană este o rămășiță a unor creații străvechi, de largă întindere pe care timpul le-a fragmentat. Metoda de publicare a poeziei populare a lui V. Alecsandri este nu numai acceptată dar și elogiată : „Această poezie [populară — n.n. Al.D.] este culeasă din gura poporului, în mici fragmente, cum s-au putut găsi, și pe care d. Alecsandri au trebuit să le adune, să le completeze, să le coordoneze, și așa să restaureze întregul cel sfărîmat de timpuri, păstrînd pe cît au fost prin puțină caracterul și subiectul poeziei populare”³².

Atunci cînd îndemna la culegerea folclorului, „Țeranul român” cerea respectarea caracterului autentic al creației populare și acest lucru este adesea amintit. Chiar în notița care marca deschiderea rubricii de „literatură poporană”, vorbind despre basmul ce urma, se precizează că este „...în stilul și limbajul cel simplu al țaranului”. Cum lesne vom observa, atunci cînd vorbește de autenticitate „Țeranul român” nu se referă atît la problemele de conținut propriu-zis, cît îndeosebi la cele formale, „caracterul și subiectul”. Pentru că Alecsandri este elogiât fără rezerve, iar metoda aplicată de el — aceea a spicuirii de fragmente și unirii lor într-un întreg rotunjit — este recomandată și altora. Însuși Ispirescu, respectînd aspectul formal, va include în basmele sale episoade — ținînd nu atît de linia epică a acțiunii, cît de cadrul descriptiv epic — pe care nu le găsim în folclor. În sfîrșit publicarea unor poezii pseudo-folclorice, aparținînd tot lui Alecsandri, încheie această suită de argumente.

Materialul folcloric propriu-zis, publicat în „Țeranul român”, traduce în fapt susținerile teoretice pe care le-am enumerat mai sus. Obiceiurile sînt rar amintite și numai tangențial. Mai în detaliu o singură referire la mărțișor³³. Cîteva cuvinte, pe care le-am citat de altfel, despre credințe și superstiții.

³² „Țeranul român”, II, nr. 30 din 14 oct. 1862, p. 240 (*Colecția de cîntece populare ale domnului Vasile Alecsandri*).

³³ „În săptămîna aceasta am avut începutul zilelor babei și totodată mărțișorul fetelor române. În ziua de întîiu martie este obiceiul ca fiecare jună română să-și lege la gît un mărțișor, adică o monedă de aur sau de argint, o para chiar, înșirată pe un fir răsucit din mătase albastră și roșie, pe care îl poartă la gît pînă la Armindele (1 Mai). În această zi juna română ia mărțișorul de la gît, cumpără cu dînsul lapte și se spală cu dînsul ca să-i fie fața albă peste tot anul”. „Țeranul român”, I, nr. 17, din 4 martie 1862, p. 136.

Ne vom opri ceva mai pe larg asupra unui procedeu stilistic, care în același timp înseamnă transcrierea unui bogat material folcloric : folosirea cu predilecție a proverbelor și zicătorilor în cele mai diverse ocazii.

Uzitarea suculentei „ziceri populare”, pentru anii 1861—1863, era un lucru cu semnificație multiplă : plasticitatea expresiei, precizia formulării și accesibilitatea ei pentru un public ce abia se forma ; contribuție la crearea unui limbaj publicistic cât mai apropiat de literatura populară ; în sfârșit, consemnarea unor proverbe și zicători de largă circulație în epocă și introducerea în circuit a unora mai puțin cunoscute.

Poezia populară ocupă un spațiu relativ restrâns, dar ceea ce se publică se publică cu un scop anume. Sînt publicate cîteva poezii ale lui Vasile Alecsandri, de factură pseudo-folclorică așa cum, de altfel, vom întîlni în toată presa pînă în zilele noastre. Poeziile publicate sînt precedate de scurte notițe, pe care le-am mai amintit și în care redactorii publicației de care ne ocupăm fac indirect apel la culegere și elogiază pe Alecsandri ca pe un exemplu de urmat ³⁴.

Basmului i s-a rezervat un spațiu destul de întins, mai ales dacă ținem seama de numărul total al paginilor — 404 — pe care le însumează colecția revistei „Țeranul român”, de programul ei și, în special, de problemele importante social-politice și economice pe care le avea de debătut.

Basme fuseseră publicate și pînă atunci, dar „Țeranul român” constituie un moment important în valorificarea prozei noastre populare prin calitatea artistică a pieselor publicate, prin rîspîndirea și circulația ulterioară a acestor piese atît pe calea scrisului, cît și pe cea orală, prin străduința autorilor de a respecta măcar în parte autenticul, cît și prin tenta lor puternic moralizatoare, manieră care va fi imprimată unor generații întregi de culegători-povestitori.

Cu un alt prilej am analizat basmele lui Ispirescu și am subliniat pe cît ne-a fost cu putință ceea ce-i este specific ³⁵.

N. Filimon, parcurge un drum oarecum asemănător. Dacă primul basm e mai apropiat de cel popular, în ultimul se resimte mai puternic pana celui ce l-a repovestit.

În paginile „Țeranului român” au fost publicate nouă basme ³⁶, trei scrise de N. Filimon și șase de P. Ispirescu.

³⁴ „Țeranul român”, II, nr. 30 din 14 oct. 1862, p. 240 (*Colecția de cîntece populare ale domnului Vasile Alecsandri*). Texte : *Cîntecul răzeșilor, Doina* ; „Țeranul român”, II, nr. 31 din 21 oct. 1862, p. 247 și II, nr. 32 din 28 oct. 1862, p. 256 (*Hărîzirea poeziilor populare a d-lui V. Alecsandri*). În continuare sînt reproduse scrisorile dintre V. Alecsandri și Elena Cuza publicate cu prilejul apariției colecției celui dintîi. Text : *Călărețul* ; „Țeranul român” II, nr. 33 din 4 nov. 1862, p. 263—4 (*Poezii populare ale d-lui V. Alecsandri*). Texte : *Hora Ite-nușei, Hora Vîrștelor, Dragostele, Corbu, Cîntecul ostașilor călăreși*.

³⁵ *Petre Ispirescu — 80 de ani de la moarte*, loc. cit.

³⁶ 1) *Roman Năzdrăvan* + notiță, în I, nr. 10 din 14 ian. 1862, p. 79—80 (N. Filimon) ; 2) *Tînerete fără bătrînețe și viață fără de moarte*, în I, nr. 11, din 21 ian. 1862, p. 87—88 (P. Ispirescu) ; 3) *Cele trei mere de aur*, în I, nr. 13 din 4 febr. 1862, p. 103—104 și I, nr. 14 din 11 febr. 1862, p. 111—112 (P. Ispirescu) ; 4) *Balaurul cel cu șapte capete*, în I, nr. 16 din 25 febr. 1862, p. 127—128 (P. Ispirescu). Într-o notă de subsol, la acest basm, se menționează : „Reproducțiunea este opriță ; fiindcă aste povești au să formeze un tot alcătuit din mai multe broșuri care în curînd au să înceapă a și eși” ; 5) *Fata de împărat și pescarul* în I, nr. 18 din 11 martie 1862, p. 144 (P. Ispirescu) ; 6) *Povestea lui Făt-frumos cu părul de aur*, în I, nr. 24 din 29 aprilie 1862, p. 190—192 și I, nr. 25 din 6 mai 1862, p. 200 (P. Ispirescu). Titlul acestui basm apare

Creдем că N. Filimon a fost acela care l-a îndemnat pe Ispirescu să scrie, acesta din urmă fiind la rîndul său unul din informatorii lui N. Filimon. N. Filimon venea la „Țeranul român” cu un bagaj de cunoștințe folcloristice oarecum bogat și cu o concepție originală. De altfel, așa cum am văzut, marea majoritate a ideilor despre folclor aparțin lui N. Filimon. Petre Ispirescu, care n-a fost niciodată un teoretician, a preluat de la N. Filimon nu numai teoria, ci mai ales modelul practic și, îndeosebi, îndemnul.

Ion Ionescu de la Brad a fost acela care, avînd concepții progresiste și fiind legat de popor, a creat un cadru propice afirmării, în revista pe care o conducea, unor constante și demne de reținut preocupări pentru folclor.

În revistă în următoarele forme : *Povestea lui Făt-frumos*, *Făt-frumos*, *Povestea lui Făt-frumos cu părul de aur*, *Făt-frumos cu părul de aur*. 7) *Omul de piatră* + *Observațiuni asupra poveștii acestuia*, în II, nr. 34 din 11 nov. 1862, p. 271—272 (N. Filimon). Deși basmul este semnat de N. Filimon el este reprodus de Ispirescu în toate cărțile sale cu mențiunea : „scris de N. Filimon”, ceea ce ne face să credem că Ispirescu a povestit basmul, iar N. Filimon l-a scris ; 8) *Fata moșului cea cu minte* + *Învățătura poveștii acestuia*, în II, nr. 35 din 18 nov. 1862, p. 279 — 280 (P. Ispirescu) ; 9) *Omul de flori cu barba de mătase*, sau *poveștea lui Făt-frumos*, în II, nr. 37, 38 și 40 din 2, 9 și, respectiv, 23 dec. 1862, pp. 296, 303—304, 328 (N. Filimon).

PLANURILE CASELOR ROMÂNEȘTI DIN MUNȚII APUSENI LA SFÎRȘITUL SEC. AL XIX-lea*

RADU O. MAIER

Locuința țărănească din Transilvania centrală, din secolul al XVIII-lea și al XIX-lea, se caracterizează printr-o varietate de forme ce s-au zămislit în lungi perioade istorice, prin munca plină de rîvnă a meșteșugarilor populari țărani, trasmițători ai acestor comori de arhitectură populară.

Locuința țărănească din Munții Apuseni se împarte în cîteva tipuri și complexe gospodărești de bază, ținîndu-se seama de totalitatea elementelor, din care sînt compuse, și de particularitățile lor. În tipologia casei de locuit se observă deosebiri ținînd de planul casei în general, de materialele de construcție folosite — fie de particularitățile de construcție — elemente de bază care s-au mai păstrat prin tradiție pînă în zilele noastre.

Cercetînd tipurile și complexele gospodărești din Munții Apuseni, considerăm că trebuie să ținem seama de o serie de factori specifici care au influențat formarea acestor unități gospodărești, mediul geografic și specificul economic al zonei unde acestea au luat ființă avînd un rol determinant. Datele etnografice culese în campaniile de teren ne atestă faptul că unul și același mod de viață economică și condiții climatice asemănătoare dau posibilitatea creării unor tipuri asemănătoare de case de locuit, cu elemente comune, pe zone diferite. La această afirmație este necesară următoarea explicație : tipul de casă românesc — deci tipul inițial, românii fiind primii locuitori ai acestor meleaguri — a influențat populațiile ulterior stabilite, pe spații limitate aici.

Particularitățile locale ale locuinței, devenită tradițională cu aportul meșterilor sătești, sînt privite ca și particularități etnografice de cultură materială a diferitelor grupe zonale ale poporului român. Multe dintre aceste particularități ale locuinței au fost transmise și duse de țăranii care au plecat în alte zone deși în aceste zone locuințele se deosebeau, prin condiții geografice, de locuințele lor de baștină.

Materialele etnografice dovedesc că tipurile de locuință populară-primară, nu în puține cazuri, au fost luate de la populația autohtonă de

* Pe baza materialelor de arhivă și a cercetărilor personale de teren.

către alte populații. În zonele limitrofe de la poalele Munților Apuseni, spre exemplu, în unele sate cu populație mixtă, elemente arhitecturale românești au fost preluate parțial sau în întregime de către maghiari și sași, lucru care ne-a permis să evidențiem aceasta, cu atât mai mult cu cât asemănările dintre locuința românească din Transilvania și celelalte provincii istorice românești sînt evidente.



Casa cu tindă și corlan este exemplarul tipic românesc, de acum cîteva veacuri păstrat pînă în zilele noastre. Exemplare de astfel de case se mai găsesc, ca relicve, pe Valea Someșului și zonele învecinate, unele datate pe la 1780—1850—1880 etc.; ținînd seama de perisabilitatea lemnului nu putem vorbi de exemplare mai vechi, toate avînd aceleași elemente componente arhitectonice: tipul de acoperiș, acoperiș cu paie, fost caracteristic acestei zone, întocmirea planului de repartizare a încăperilor etc. Acest lucru ne vorbește despre tradiția și persistența elementelor tradiționale etnice specifice populației românești din Transilvania.

Cu toate eforturile depuse de administrația habsburgică, de a modifica caracteristicile esențiale ale locuinței țăranului român din Transilvania, în cele mai multe cazuri rezultatele au fost negative. Țăranul român refuză să se încadreze în normele politicii de sistematizare a satelor, pentru construcția de locuințe, după planuri date de administrația austro-ungară, tocmai pentru motivul că aceasta urmărea, prin mijloace tacite, ștergerea specificului național românesc în această provincie istorică românească.

De asemenea, pentru distrugerea specificului etnic, se preconiza nu numai sistematizarea planurilor caselor dar și sistematizarea satelor, gruparea lor în lungul unei ape, a unei șosele ușor accesibile, pentru a putea fi mai lesne controlate și dirijate.

Planurile caselor românești din Transilvania au urmat, ca și întreaga arhitectură românească, aceleași coordonate de dezvoltare, evoluînd de la casa cu o singură încăpere la casa cu două încăperi, casa de locuit, tinda cu corlanul și cuptorul de copt pîine împreună cu cuptorul de gătit sau vatra liberă. Evoluția nu s-a oprit aici, ea a continuat cu dezvoltarea casei cu tindă în case cu trei încăperi „casa dinainte”, „casa dinapoi” și „tinda”. În unele cazuri planurile urmau aceeași dezvoltare, numai că aveau o singură cameră de locuit, tinda și o magazie de alimente, ori prin divizarea tindei în două încăperi, tindă propriu-zisă, care servea drept bucătărie și cămară pentru păstrarea grînelor, a alimentelor în general. Aceasta este în general evoluția locuinței tradiționale românești din Transilvania, de la mijlocul și sfîrșitul secolului al XVIII-lea și secolul al XIX-lea (fig. 1, 2, 3).

Evoluția locuinței, caracteristică românilor din Transilvania, este ilustrată de diferite documente ale vremii găsite în arhivele din Transilvania și de monumente arhitectonice încă păstrate pe Valea Someșului, Arieșului, Valea Borșei, Valea Lunei, Lujerdiului, a Băiței etc., unde existența acestui tip caracteristic de casă coexistă pînă în zilele noastre cu alte tipuri mai noi și mai evolute.

Planurile pe care le prezentăm sînt rezultatul unor cercetări îndelungate de teren, efectuate în nordul și vestul Transilvaniei. Locuința cu trei încăperi, numită casă în Transilvania, are denumiri specifice pentru

fiecare încăpere și anume, încăperea din față se numește „casa dinainte”, ceea ce înseamnă camera „îmbrăcată în straie de sărbătoare”, cu țesături de pături, cu blide pe pereți, icoane pe sticlă, caracteristice diferitelor centre, unele vase atârinate de grinzi ori „meșteri grindă”, cu un cuvânt

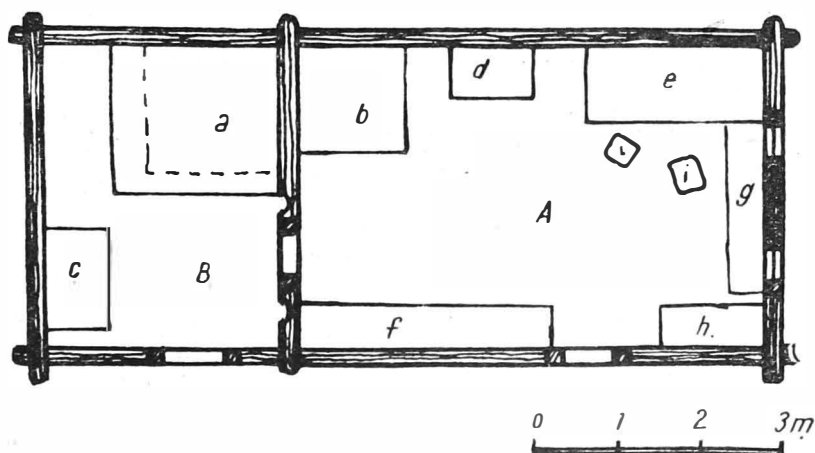


Fig. 1 — Casă românească din Transilvania cu tindă și cameră de locuit (A = casă, B = tindă). Sfîrșitul sec. XVIII-lea, comuna Dirja, jud. Cluj, culeg. R.O. Maier, desen R. Pastior.

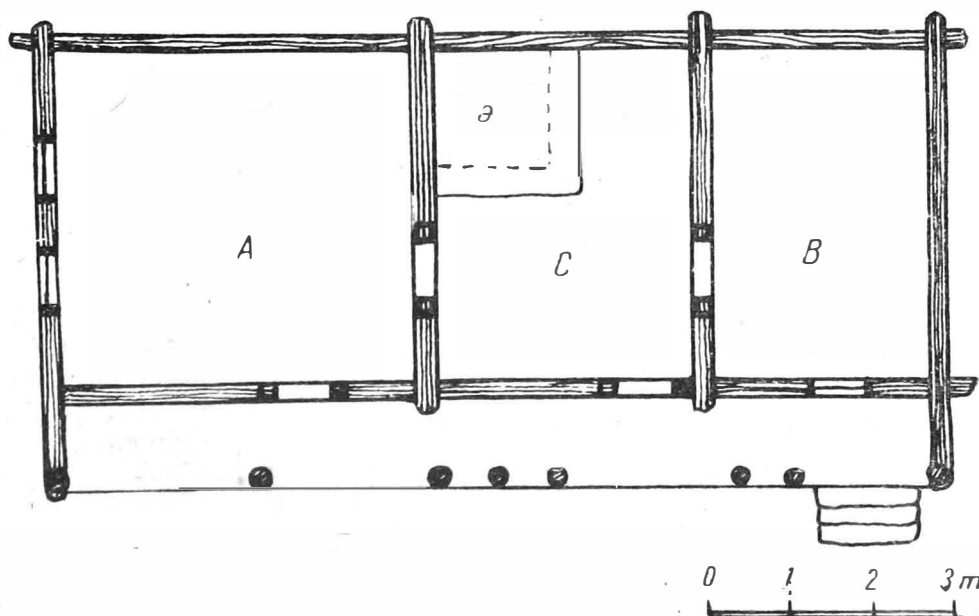


Fig. 2 — Casă românească din Transilvania cu trei încăperi și pivniță (A = „casa dinainte”, B = „casa dinapoi”, C = tindă). Prima jumătate a sec. XIX-lea, sat. Morău, jud. Cluj, culeg. R.O. Maier, desen R. Pastior.

casa care așteaptă întotdeauna oaspeți. Încăperea din dosul locuinței se numește „casa dinapoi”, prin natura denumirii ei și prin funcțiile pe care le îndeplinește este camera în care se locuiește tot timpul anului, unde

se duce întreaga viață de familie. În această cameră există cuptorul pentru pregătit bucatele, masa, laița, lada, scaunele, patul etc. Casa dinainte era locuită numai în timpul sărbătorilor de iarnă — Crăciun și Anul Nou — sau primăvara de Paști și aproape întotdeauna era neîncălzită, spre deosebire de „casa dinapoi” care era întotdeauna încălzită. Referirile noastre, la această locuință, sînt limitate numai la o zonă din Transilvania și la o etapă din dezvoltarea acestor case țărănești. Trebuie să amintim că un

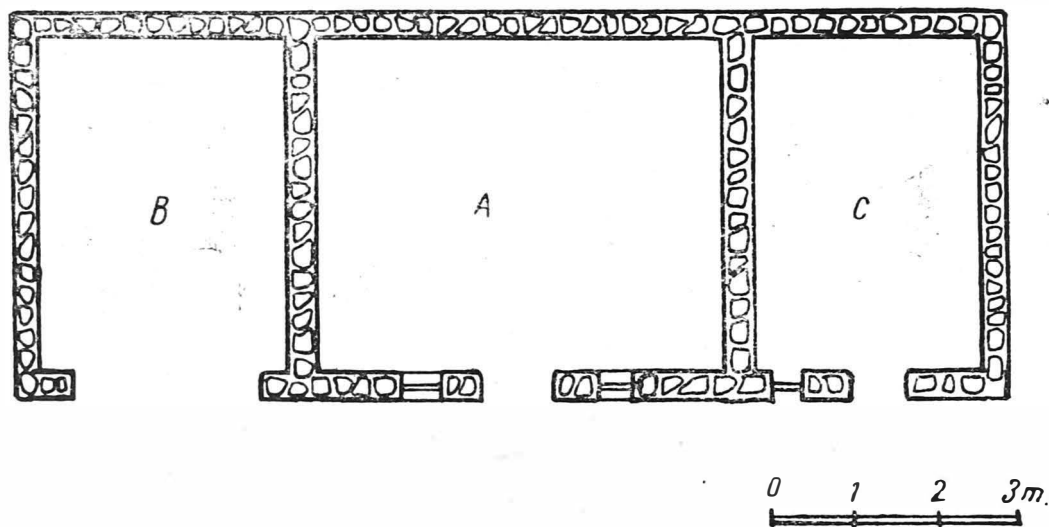


Fig. 3 — Casă românească din Transilvania (A = casă, B = șură, C = grajd). A doua jumătate a sec. XIX-lea, com. Dăbîca, jud. Cluj, culeg. R. O. Maier, desen R. Pastor.

astfel de plan descris mai sus l-am întîlnit aproape în toate provinciile românești : Muntenia, Oltenia, Moldova. Acest fenomen este comun tuturor românilor și credem că este creat de condiții similare de viață economică și de legăturile istorico-sociale de unitate culturală a românilor. Planurile pe care le-am descoperit în arhiva din Abrud și cele ridicate de noi pe teren, confirmă concluziile la care a ajuns P.H. Stahl care arată că aceste planuri sînt caracteristice românilor, și că tinda și odaia de locuit alături există și la sașii din Transilvania¹. După cîte se pare sașii s-au inspirat din construcțiile românești. În orice caz casele săsești au cunoscut o dezvoltare asemănătoare, paralelă cu cele românești. Aceste planuri sînt de asemenea întîlnite și la secui, populație venită aici mai tîrziu și care a conviețuit alături de populația românească.

Alte documente, care ne stau mărturie despre evoluția caselor românești din Transilvania, sînt planurile obligatorii care trebuiau să fie înaintate, „magistraților” din orașe municipii, sau consiliilor comunale, pentru construirea de case. Pentru a se aproba construcția sau mutarea unei case dintr-un loc într-altul se cerea o aprobare, conformă politicii de sistematizare și construcții, pentru a nu strica alinierea unor sate, a unor

¹ P. H. Stahl, *Casa țărănească la români*, în "Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei", 1959—1961, Cluj, 1963, p. 112.

străzi, pentru a nu deranja construcțiile publice, școala sau biserica, primăria etc. O astfel de aprobare glăsuiește în felul următor: «În legătură cu cererea dumneavoastră și pe baza convocării și consultării sfatului comunal, în această chestiune, vi se acordă aprobarea pentru construirea unei „case țărănești, obișnuite” cu condiția ca să respectați prevederile politicii de construcție». (De la oficiul districtual c—c Abrud, 12 noiembrie 1857, Bucium-Muntar — fig. 4, 5).

În alte documente se arată că este vorba de mutarea unei case țărănești, din birne, din satul Sohodol în Abrud. Aceasta este tot o „casă țărănească”, avînd aceleași caracteristici ale planului de construcție. Un lucru demn de menționat constă în aceea că documentele sînt scrise în bună parte în limba română, faptul începînd să fie tot mai frecvent în această perioadă în Transilvania, deși limba română nu era socotită ca o limbă oficială (fig. 6).

Un fapt demn de remarcat este acela că orientarea planurilor în spațiu, pe aceste documente, era notată tot în limba română în felul următor: nordul era notat „mieđul nopci”, estul cu „răsăritu”, vestul cu „sfincitu” și sudul cu „amiadjezi”. Lungimea și lățimea casei erau socotită în stînjini, unități vechi de măsură folosite pînă la pătrunderea sistemului metric în toate aceste zone. Un astfel de plan avea o „lărgime” de 2 stînjini, „lungimea” era de 3,5 stînjini, deci acestea erau dimensiunile încăperilor la care se adăuga „tîrnatul” (coridorul din fața casei) care nu intra în dimensiunile sus-amintite. Planurile caselor românești, despre care vorbim, se referă la o zonă cu populație stabilă, fie de agricultori — din tată în fiu — fie mineri. Deși minerii erau muncitori cu calificare, ei locuiau în sate, avînd o concepție și mod de trai țărănesc, spre deosebire de cei actuali ce locuiesc în orașe. Prin aceasta se explică faptul că atunci cînd se cerea o aprobare pentru construirea unei case, autoritățile specificau o „casă țărănească obișnuită”, ceea ce înseamnă că erau considerați țărani, deși munceau ca muncitori în mină. Prin natura ocupației lor, ei duceau o viață sedentară, cu multe obiceiuri străbune, cu portul lor propriu, cu tradiții specifice în ceea ce privește locuința, păstrînd astfel multe elemente etnice românești nealterate. Caracteristic, toate planurile și casele românești din Transilvania, din această perioadă, aveau sus pe acoperiș, ori fronton, o cruce, ca semn distinctiv al românilor din Transilvania față de celelalte naționalități conlocuitoare.

Nu vom insista asupra acestor planuri mai mult, ținem să amintim că materialele găsite în arhive se completează în mod fericit cu cele de teren, după cum rezultă din cercetările mai multor campanii.

În nordul și vestul Transilvaniei aceste case țărănești „obișnuite”, cum erau numite de către autorități, au avut o mare răspîndire, o frecvență care nu poate fi tăgăduită, iar planurile arhitectonice urmau aceleași canoane ca și locuința românească din celelalte provincii românești.

Am ajuns la aceste concluzii pe baza cercetărilor de teren și a unor materiale de arhivă, cît și pe baza unor lucrări publicate de specialiștii noștri despre arhitectura populară. Această constatare se referă la valoarea materialelor de teren cît și la veridicitatea documentelor de arhivă, care au dus la ideea de unitate arhitectonică a locuinței populare țărănești, din toate provinciile istorice românești.

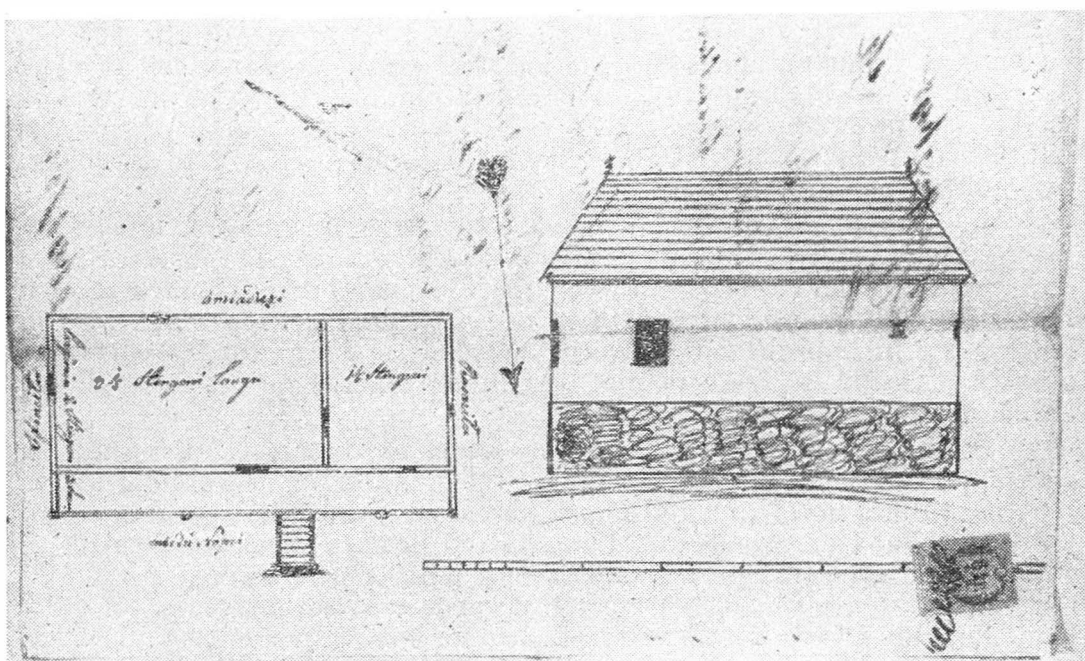


Fig. 4 — Plan de casă românească din Transilvania din anul 1856

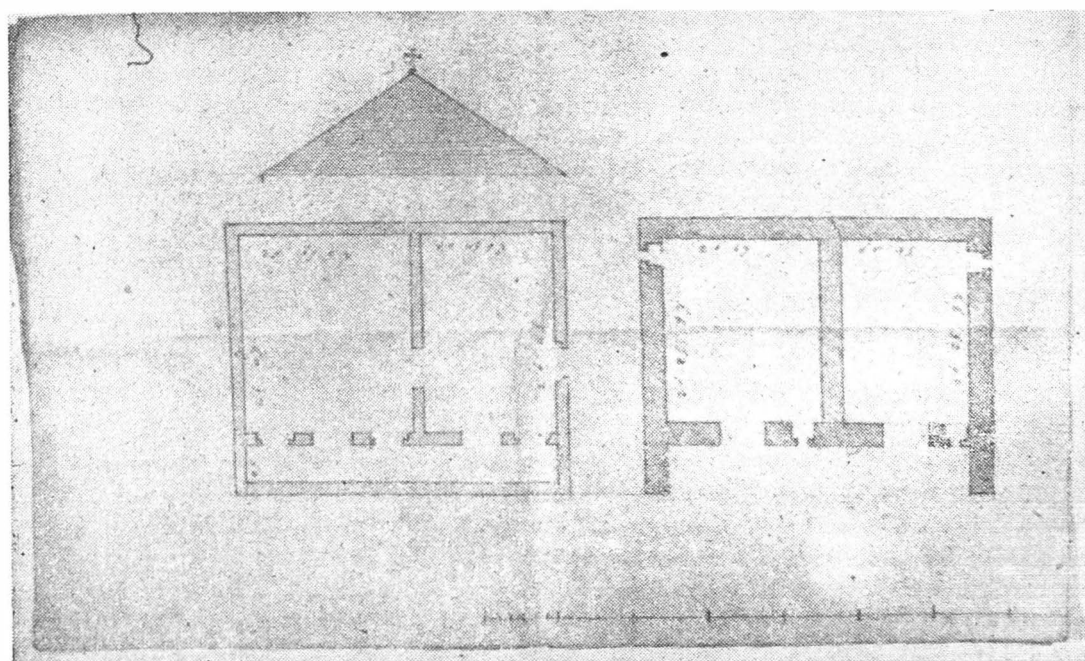



Fig. 5 — Plan de casă românească din Transilvania din anul 1856

Carmu Magistralu



În Subscripțiu am comparatu una locu de cîră dintr-o
 dechă Miniștri de la succesorii lui Vitei Ștefan,
 pe aștia locu vreau de rădăcină nouă casă, care
 cam la schimbul de mînă de aștia aici la
 Orășu de la pînă pe local Aceștia, spun
 aceștia pînă, cu toate amînșii me rog de
 Onorabilu Magistralu de bine vînzare
 amînșii în fața vînzare de la locu la
 mai șomăle de buimăcișă licenție,
 pe care se vor putea face amănare fiind că
 Căci un oraș de aduce am de pînă de oră
 în casă, iar nărușă cu deșfar de buimăci.
 Romitul nărușă nărușă deșfar de buimăci.

A M. Magistralu
 L. Abrud 19. Mărtie
 856.

amînșii de casă.
 Ștefan Petru
 locușii de buimăci.

Fig. 6 — Document referitor la construcția caselor românești din Transilvania (arhiva orașului Abrud).

PREMISE TEORETICE LA O TIPOLOGIE MUZICALĂ A COLINDELOR ROMÂNEȘTI*

ADRIAN VICOL

Conștienți de limitele obiective și subiective inerente oricărei clasificări, ne-am fixat ca prim obiectiv, pentru elaborarea unei tipologii muzicale a colindelor românești, cercetarea critică a rezultatelor obținute până acum în acest domeniu. Întrucît volumul de colinde al lui B. Bartók¹ pune cele mai multe probleme în sensul care ne interesează, deoarece el folosește un sistem bine încheiat, am considerat că o analiză mai amănunțită a sistemului său nu va avea ca rezultat numai relevarea critică a unor aspecte discutabile, ci, în același timp, ne va da posibilitatea ca, pe baza unei priviri mai largi a materialului de colinde din toată țara, să putem propune alte criterii ce ni s-au părut mai justificate.

Cu toate că sistemul lui Bartók este bine cunoscut, ne permitem totuși să amintim foarte pe scurt principiile sale de bază, pentru a putea urmări apoi cu mai multă ușurință sistemul pe care-l propunem noi.

1. Reducerea tuturor melodiilor la o finală unică, indiferent de funcția muzicală a acesteia.

2. Prima categorisire a melodiilor (deci criteriul prim de clasificare) *tipul metric al versurilor*: categoria A, melodii cu versuri izometrice de 6 silabe; categoria B, melodii cu versuri izometrice de 8 silabe; categoria C, melodii cu versuri heterometrice.

3. Fiecare din primele două categorii de mai sus se subdivide după numărul rîndurilor melodice. Ordonarea materialului, în cadrul acestor subdiviziuni, are în vedere cadențele, folosind sistemul lexical.

4. Fiecare subcategorie, obținută în felul arătat, se clasifică după criteriul structurii ritmice —de la structurile cele mai simple la cele mai dezvoltate.

* Comunicare la sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor, iulie 1969. Ea sintetizează rezultatele cercetării întreprinse, în vederea elaborării unei tipologii a colindelor, împreună cu Iosif Herțea, cercetător la Institut. de etnografie și folclor.

¹ Béla Bartók, *Melodien der Rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Universal Edition A.G., Wien, 1935.

5. În cadrul acestor subdiviziuni, ordinea materialului respectă de asemenea, într-o gradare mecanică, criterii secundare ca sunetul de început al primului rînd melodic, ambitusul etc., tot după un sistem lexical.

Se poate spune, așadar, că sistemul lui Bartók folosește cu precădere criterii mecanice de clasificare. Trebuie însă adăugat că în studiul său, el dă o seamă de tabele generalizatoare, dintre care relevăm tabloul scărilor găsite în cele peste 400 de colinde publicate.

Este incontestabil meritul lui Bartók de a fi încercat o sistematizare strict muzicală a unui material extrem de divers. Nu se poate nega nici importanța acestei încercări din punct de vedere al sugestiilor pe care le oferă chiar și pentru un sistem bazat pe o concepție total diferită de cea care a stat la temelia lucrării sale.



Tipologia noastră are la bază următoarele premise stabilite prin însușirea critică a rezultatelor obținute de folcloristica românească din ultimele două decenii, ca urmare a studierii diferitelor elemente de structură ale cîntecului nostru popular, precum și a concluziilor noastre, pe baza studierii nemijlocite a cîtorva sute de melodii de colindă din mai multe regiuni folclorice.

1. Pornim de la constatarea că scopul spre care trebuie să tindem este descoperirea relațiilor reciproce complexe de înrudire, reliefarea legăturilor organice între tipuri, familii și categorii tipologice, de grade și de adîncimi diferite. Acest scop ideal nu va putea fi desigur realizat, decît prin continua corectare a erorilor, pe baza unei cunoașteri din ce în ce mai complexe a realității folclorului viu. La rîndul ei, această cunoaștere mai profundă presupune analize atente ale tuturor cazurilor și raportarea permanentă a datelor obținute, la modul de structurare a elementelor la diferite nivele (melodic, ritmic, arhitectonic)².

2. Rezultă, deci, că în stabilirea tipologiei colindelor românești nu ne putem rezuma nici la o „ierarhizare” empirică, bazată pe „intuiție” (oricît de importantă ar fi aceasta din urmă!), pentru că ne-ar dispensa

² Referindu-se la procedeele care ar trebui aplicate în prelucrarea materialului etnomuzicologic, Béla Bartók scrie următoarele : „Numai o investigație științifică sistematică a aspectelor morfologice ale materialului de muzică populară — constînd MAI ÎNTÎI în gruparea materialului după ANUMITE METODE, iar APOI în descrierea formulelor și STRUCTURILOR TIPICE care vor apare în materialul astfel grupat — ne va da PUTINȚA SĂ STABILIM CU CLARITATE TIPURILE și să schițăm diverse concluzii privind transformarea, migrația melodiilor, relația lor cu materiale străine ș.a.m.d.” (sublinierile ne aparțin — A.V.), în *Rumanian Folk Music*, vol. I—III, Edited by Benjamin Suchoff, The Hague, Martinus Nijhoff, 1967. Vezi și Benjamin Suchoff, *Unele probleme privind aplicarea mașinilor electronice de calcul la materialul etnomuzicologic al lui Bartók*, comunicare ținută la Uniunea Compozitorilor din Republica Socialistă România, în București, la 18 iulie 1968 (V. și „Revista de etnografie și folclor”, tom. 14, 1969, nr. 5).

În legătură cu această problemă a orînduirii materialului după „anumite metode”, s-ar părea că nimic nu ne împiedică să alegem în mod arbitrar orice criteriu, ajungînd la ideea că important este doar însuși faptul grupării, al clasificării, nu și criteriile de grupare și de clasificare, ierarhia lor. Dacă avem însă în vedere întreaga idee exprimată de Bartók, care are la bază în mod cert o îndelungată și bogată experiență, putem deduce că pentru el nu este de loc indiferentă „metoda” grupării și clasificării, deoarece așteaptă de la ea generalizări care să fie capabile să-l călăuzească la descoperirea unor legături de esență. Astfel, tentația de a declara drept „indiferentă” metoda de clasificare va deveni amăgitoare!

de efortul de a găsi acele „suprafețe de contact” complexe care rămân ascunse ochiului și urechii doar la o simplă și superficială privire și ascultare; pe de altă parte, nu ne poate satisface nici o categorisire după criterii mecanice, de orînduire a melodiilor pe baza unor elemente disparate de structură melodică, ritmică, formă arhitectonică etc., pentru că ar rămîne ascunse diferitele grade de înrudire a melodiilor; s-ar anihila deosebiri de esență ale unor straturi existente în mod cert în materialul nostru.

3. Renunțarea definitivă la vreo finală unică, sau la orice altă „finală” stabilită în mod mecanic și aprioric. Obiecțiile de fond pe care le ridică transpunerea tuturor melodiilor pe o finală unică au fost dezbătute pe larg în folcloristica noastră din ultimele decenii. Lucrarea fundamentală pentru problemele de clasificare, pe care o datorăm Paulei Carp³, a demonstrat cu argumente suficiente inconvenientele de ordin principal și practic ce derivă dintr-o astfel de reducere mecanică a melodiilor populare românești. Aceste argumente fiind cunoscute, ne rezumăm la relevarea esenței problemei și anume, că *tratarea nediferențiată a melodiilor, în ce privește sistematica materialului de sunete, — făcînd deci abstracție de funcționalitatea treptelor în economia melodiei luată ca un întreg organic — nu numai că nu înlesnește compararea lor, dar chiar o îngreuiază*. Astfel ne-am îndepărta de țelul propus în tipologia pe care vrem s-o elaborăm: reliefarea cu o cît mai mare fidelitate a relațiilor de reciprocitate între melodii, înrudirile sau chiar evoluția acestora, găsirea criteriilor diferențiatore între categorii, tipuri melodice și variantele lor. Determinarea categoriilor sau subcategoriilor sistemului nostru de clasificare se poate realiza numai prin satisfacerea acestor deziderate. Totodată, se impune de la sine și notarea melodiilor astfel, încît așa-zisele „suprafețe de contact”⁴ să fie puse în evidență cu maximă plasticitate, de la o melodie la alta, de la o familie de tipuri la altă familie ș.a.m.d., pînă la generalizarea maximă.

4. Experimentarea cu succes a „notației relative” (propusă de Paula Carp și ca un îndreptar pentru clasificarea melodiilor populare românești) în antologia de cîntece și jocuri din Muscel⁵ și în antologia Il. Cocișiu, redactată și editată de Tiberiu Alexandru⁶, a fost suficientă să ne convingă asupra necesității de a persevera în căutarea unor noi modalități de concretizare a legităților stabilite în lucrarea amintită și în genul colindelor. Se va observa că sistemul tipologic pe care-l recomandăm are

³ Paula Carp, *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic*, în „Revista de folclor” V, 1960, nr. 1—2, p. 8—24.

⁴ *Ibidem* — Și C. Brăiloiu amintește de aceste „suprafețe de contact”, cînd se referă la diferite formule ritmice înrudite. Vezi: C. Brăiloiu, *Le giusto sillabique ...* publicat în „Polyphonie” II, „Le rythme musical”, Paris, Richard Masse, 1948. Vezi și în C. Brăiloiu, *Opere I*, Edit. muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1967, p. 199.

⁵ În antologia *Cîntece și jocuri din Muscel*, Paula Carp dă o „orînduire organică” a melodiilor, pe baza sistemului ei citat mai sus. Deși nu are pretenția unei clasificări „în sensul riguros al cuvîntului, deoarece o asemenea operație, în măsura în care e posibilă în domeniul muzical, nu se poate realiza decît pe un material foarte amplu” — autoarea ne înfățișează totuși un sistem de clasificare, elaborat chiar și pînă la anumite detalii, fixînd și ierarhizînd o seamă de criterii ale orînduirii melodiilor. Vezi: Paula Carp, Alexandru Amzulescu, *Cîntece și jocuri din Muscel*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. [1964], p. 41, resp. 43—45.

⁶ Ilarion Cocișiu, *Cîntece populare românești*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1960, Ediție postumă alcătuită de Tiberiu Alexandru și Maria Siminel-Fusteri, sub îngrijirea Institutului de folclor. Cuvînt înainte de Tiberiu Alexandru.

în vedere, ca unul din principiile sale fundamentale, tocmai cel stabilit de „Notarea relativă” a Paulei Carp.

5. Caracterul greșit al clasificării materialului după *tipul metric al versului*, luat ca criteriu prim de clasificare, nu mai trebuie demonstrat. În toate genurile folclorului muzical românesc, întrepătrunderea melodiilor de structură metrică octosilabică și hexasilabică este deja cunoscută din câteva lucrări. C. Brăiloiu însuși o demonstrează în cunoscuta sa lucrare consacrată versului popular românesc cîntat⁷. Caracterul elastic al acomodării unei melodii, la structuri metrice diferite ale versului, este pus și mai mult în evidență în cazurile în care contracția sau dilatarea versului se petrece chiar în sînul unei singure melodii. Și cercetarea materialului nostru de colinde confirmă acest proces. De aceea, acceptarea unei divizări mecanice a colindelor, în grupe aparte, după numărul de silabe din vers, ne-ar duce la dispersarea arbitrară nu numai a unor tipuri înrudite, dar uneori chiar și a variantelor aceleiași melodii. Criteriul tipului metric al versului va avea așadar în tipologia noastră un caracter subordonat.

6. Criteriul *formeii arhitectonice*, luat și la Bartók ca un criteriu secundar, își găsește cu siguranță justificare. Totuși noi ne pronunțăm împotriva fărâmițării mecanice a caracterului unitar, organic, al structurii arhitectonice a unei piese, împotriva disocierii arbitrare a elementelor componente ale acestora: numărul rîndurilor melodice, sistemul de cadențe, cezura principală și cezurile secundare etc. De aceea, orice deplasare a vreunui din aceste elemente va fi analizată în contextul general al tuturor elementelor de structură, ceea ce ne va da posibilitatea de a discerne cu mai multă luciditate accidentalul de ceea ce este esențial, variațiile spontane de dezvoltări autentice, cu consecințe mai profunde asupra întregii structuri a melodiei. Schimbarea unei cadențe, bunăoară, deplasarea acesteia pe o altă treaptă (mai puțin importantă în cezurile interioare dar cu atît mai semnificativă la cele principale) ar putea să ducă, în cazul clasificării mecanice, la estomparea sau chiar la desființarea unor înrudiri importante. Din observațiile noastre asupra materialului de colinde rezultă că *este obligatorie* tratarea formeii arhitectonice ca un tot unitar, întotdeauna subordonată criteriului prim de clasificare, stabilit pe baza materialului de sunete și a funcționalității diferitelor trepte în cadrul unei melodii date, a unui tip sau a unor variante.

7. În sfîrșit, în tipologia noastră, sistematizarea materialului după *criteriul ritmic* are de asemenea un caracter subordonat. Ea ține seama de realizările lui C. Brăiloiu în lucrările consacrate ritmului, și mai ales de cele cuprinse în cunoscutul său „giusto silabic”⁸. Tabelele complete pe care le deduce din sistematizarea tuturor combinațiilor posibile ale celor patru celule metrice la octosilab, și ale celor trei celule la hexasilab, ne oferă dintr-odată însăși stabilirea succesiunii structurilor ritmice, fără a fi

⁷ C. Brăiloiu, *Le vers populaire roumain chanté*, în „Revue des études roumaines” II, Paris, 1954 (vezi și C. Brăiloiu, *Opere*, I, ed. cit.). De asemenea vezi și Mariana Kahane, *Un aspect al legăturii dintre text și melodie în cîntecul popular românesc*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 11, 1966, nr. 2, p. 124—151.

⁸ C. Brăiloiu, *op. cit.* Vezi de același autor și *Le rythme aksak*, Imprimerie F. Paillart, Abeville, 1952. (Vezi și C. Brăiloiu, *Opere* I, ed. cit.).

nevoiți să recurgem la inventarea unor pseudo-ierarhii ale acestora. „Suprafețele de contact” ale diferitelor sisteme ritmice fac inutilă vreo altă ierarhizare decât stabilirea analogiilor cu structurile ritmice predominante, existente în „giusto silabic” (respectiv în sistemul „aksak”) și plasarea structurilor mai complexe, pe baza acestor analogii, la locul stabilit în tabelele sale, după același criteriu unitar⁹.

⁹ Nu demult, o încercare de a aduna laolaltă un material relativ redus ca număr, dintr-o zonă limitată, avînd ca principal criteriu *structura ritmică*, a apărut în coloanele acestei reviste în studiul Eugeniei Cernea, *Contribuții la tipologizarea muzicii colindelor românești (Observații asupra colindelor din Maramureș)*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom 14, 1969, nr. 3, p. 225—242. Autoarea consideră că, în cazul dezbătut, formula ritmică

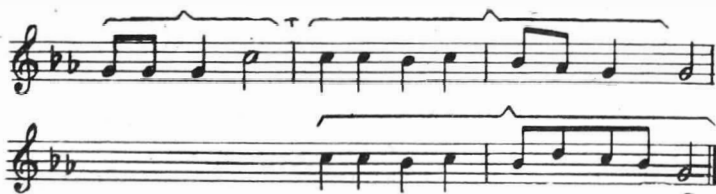


pe care o apreciază ca fiind constantă la un număr oarecare de melodii, grupează aceste melodii într-o singură categorie tipologică.

Spațiul limitat nu ne permite aici o analiză mai amănunțită a melodiilor publicate de autoare pentru a demonstra teza. Ne vom rezuma de aceea să observăm că, de pildă, melodia ex. 3 (pag. 232):



ne rezervă suficiente „surprize” de îndată ce purcedem la o analiză mai aprofundată a ei, dezvăluind un mecanism compozițional mult mai complex ca la o primă vedere. Dezbrăcînd-o de text și redîndu-i astfel independența sensului ei pur muzical, vom putea constata că ne oferă cel puțin două modalități de interpretare a structurii melodice. Într-adevăr, pe lângă sensul evidențiat de notația autoarei, melodia, luată „în sine”, se pretează și la o tălmăcire diferită, după cum urmează:



Am avea, în acest caz, un exemplu interesant în care *tiparul metric al versului* este „concurat” de sensul propriu muzical al structurii melodiei! Dar chiar dacă o astfel de interpretare nu ar fi convingătoare pentru toți, — și mai cu seamă pentru adepții tiraniei absolute a textului asupra melodiei, dacă există astfel de adepți — *însăși formula ritmică*, considerată ca generatoare a grupării tipologice, *este gata să-și dezvăluie ambiguitatea* (cu două axe de simetrie) asociindu-se parcă tot împotriva tiparului metric binecunoscut al textului, de îndată ce ajungem la ... sfîrșitul melodiei. Pentru că absolut nimic nu ne poate împiedica să privim formula



ca fiind cea de bază, primul „sufic” avînd funcția unui „prefix” melodico-ritmic! În sfîrșit să amintim în treacăt că în cele 42 de variante ale melodiei respective publicate de Bartók, există suficiente *încălări* ale formulei ritmice „de bază”; în schimb, melodiile publicate

Înainte de a răspunde la întrebarea referitoare la *criteriul nostru principal de definire a categoriilor tipologice* — întrebare care a început să-și facă loc în cursul celor arătate mai sus — trebuie să stăruim în a preciza că în ce privește detaliile succesiunii materialului în cadrul familiilor de tipuri (aparținând unei categorii tipologice), a tipurilor sau a variantelor, sistemul lexical folosit de Bartók, va fi adoptat de noi numai în limitele în care nu afectează însăși esența categoriilor stabilite, adică *numai în măsura în care interferențele de factură sincronică și diacronică nu sînt anihilate sau nici măcar atenuate*.

Care este așadar, în tipologia noastră, acel criteriu principal care să ordoneze materialul în așa fel, încît, în ciuda diversității infinite a cazurilor individuale, permanențele („invarianta” în sens structuralist) să se reliefeze totuși, dincolo de deosebiri ale unor elemente, chiar dacă acestea sînt în aparență esențiale (scări diferite, contururi, structuri ritmice și arhitectonice etc.) ?

Deși în orice melodie cele trei elemente de bază — conturul melodic, structura ritmică și forma arhitectonică — par a avea o pondere egală, totuși, dintr-o serie de cercetări, amintite doar în parte în cele spuse pînă aici, rezultă că *pîrghia principală a determinării modelelor tipologice este reprezentată de materialul sonor și de structurarea acestuia*. Pîrghia amintită acționează prin stabilitatea sau variabilitatea funcțiilor anumitor trepte (și nu a tuturor treptelor scării), *generînd pe plan diacronic și sincronic variante, tipuri sau familii de tipuri*. Tot ea determină schimbări calitative în structura arhitectonică a melodiilor, pe aceleași planuri amintite, astfel încît, în cele din urmă, reprezintă *elementul diferențiator principal* al categoriilor tipologice. Acestea din urmă *sînt, așadar, cea mai largă expresie a unor modele*, ce corespund pe plan diacronic unor structuri distincte ale genului nostru.

Pornind de la aceste considerații, am putut stabili, deocamdată cu titlu provizoriu, următoarele categorii tipologice, adică „straturi” tipologice, „modele” generatoare de tipuri ce se diversifică în infinite variante.

Categoria A reprezintă melodiile din stratul cel mai vechi. Pe plan sincron, este de asemenea categoria cea mai răspîdită, cu numărul cel mai mare de familii de tipuri. Este important de subliniat că prin esența sa, această categorie *are multe corespondențe structurale cu aproape toate celelalte genuri ale folclorului nostru muzical*, cu care formează o unitate mai pregnantă decît celelalte categorii ale colindelor. În general, pe planul „suprafețelor de contact” cu întregul nostru folclor, ea corespunde cu categoria tipurilor melodice descrise de Paula Carp în antologia de cîntece și jocuri din Muscel¹⁰ în grupele ce poartă acolo simbolurile B₁, B₂, B₃ și parțial cu B₄. Se observă că, față de Paula Carp, noi am considerat că toate aceste melodii trebuie privite ca făcînd parte dintr-o singură categorie, categoriile B₁, B₂ etc., numite astfel de autoarea citată, fiind doar o ilus-

în articolul citat, avînd același ritm, se deosebesc totuși atît de mult, încît nu pot face parte din aceeași grupă tipologică.

Chiar și acest unic exemplu credem că este suficient pentru a fi ocrotiți de repetarea unor greșeli similare, prin judecarea disparea a diferitelor elemente de structură, atunci cînd avem ca scop principal găsirea unor trăsături esențiale ale melodiilor, în vederea grupării lor tipologice.

¹⁰ Paula Carp, Alexandru Amzulescu, *op. cit.*, p. 43—45.

Categoria C reprezintă o categorie tipologică cu un număr de melodii mai redus și este definită de structura sa „hipodorică”, adică o structură modală ce ne amintește de modurile bisericești



Pare să reprezinte un strat aparte, cu trăsături distincte, totuși legat de cel precedent prin picnonul *do-re-mi*, și avînd de multe ori caracter fluctuant (deci cu funcție de *pîen*), ce indică o oarecare referință la o formă de tip prepentatonic a acestui tetracord inferior



¹¹ C. Brăiloiu, în studiile sale : *Sur une mélodie russe* (Extrait de „Musique russe”, II, 1953, Paris, Presses Universitaires de France) și *Un problème de tonalité (La mélodie pentatonique)*, (Extrait des Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales, Paris) — vezi și în C. Brăiloiu, *Opere* I, op. cit. — construiește o scară teoretică generală a sistemelor pentatonice și prepentatonice, în vederea aducerii tuturor melodiilor la un numitor comun, indispensabil pentru compararea lor. El stabilește astfel ca punct de plecare sunetul *sol*., respectiv picnoul central



plasînd, în funcție de acestea, toate sistemele la locul cuvenit. În acest chip se obține

Apare mai frecvent sub diferite înfățișări tipologice în cîmpia Dunării, a Munteniei și în parte în Oltenia (materialul din această zonă din urmă, care ne-a stat la dispoziție, fiind insuficient nu putem trage încă o concluzie definitivă în acest sens).

În fine, *categoria D* este reprezentată de un număr de asemenea relativ redus de tipuri, considerate de noi ca fiind de proveniență nepopulară, în care se conturează structuri cu funcționalitatea modală asemănătoare cu minorul, dar mai frecvent cu majorul „clasic”¹². Totuși și la această categorie influențele populare se fac simțite prin „contaminări de procedeu”, care de multe ori îngreuiază recunoașterea lor (fiind tentați adesea să încadrăm tipurile respective în vreuna din celelalte categorii¹³).

În cadrul fiecărei categorii tipologice criteriile următoare țin seama atît de *intersecările planurilor sincronice*, cît și de *dinamica proprie a fiecărei categorii*. Trebuie totuși menționat că o orînduire absolut obiectivă, din acest punct de vedere, nu este posibilă, deoarece *interferențele sincronice și diacronice* au un dublu sens și uneori *privesc doar elemente disparate* ale structurii diferitelor tipuri sau variante. De aceea, în cadrul fiecărei categorii, a trebuit să optăm, în ce privește criteriile de clasificare de gradul doi, trei etc., la soluții ce ar reprezenta o logică abstractă a înrudirilor sau a „filiaților” eventuale, dar care nu este absolut obligatorie pentru materialul concret; aceasta deoarece în realitate diferitele niveluri ale influențelor și contaminărilor dintr-o categorie la alta nu descriu o linie ascendentă, continuă, ci mai curînd se prezintă ca un flux discontinuu. În acest sens indicatorul numărului de ordine al tipurilor, în cadrul fiecărei categorii, ca și cel al fiecărei melodii din cadrul grupeii de variante, urmează să respecte „logica” de la simplu la complex, prezentat de material și niciodată cel reconstituit de noi. Această tehnică de orînduire a materialului privește mai ales elementele de ritm și de structură arhitectonică, fără a despărți însă familiile tipologice sau grupele de variante, așa cum s-a mai arătat. Și aici, deci, criteriul diacronic este preponderent.

pentru fiecare sistem — pentatonic și prepentatonic (tetratonic, tritonic, bitonic) — o înșirare logică a modurilor (I, II, III etc.), pe care o vom prelua și noi în măsura în care completează sistemul „notării relative” a Paulei Carp.

Vezi în acest sens și Miriana Kihane, *Bizn pentatonică a melodiei din Oltenia subcarpatică*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom 9, 1964, nr. 4—5, p. 387—411.

¹² Iată spre exemplu o astfel de melodie :



(Arhiva I.E.F. mg. 3420 II s, com. Dîrlos, jud. Sibiu).

¹³ Aceasta cu atît mai mult cu cît unele din tipurile așa-zise „major-minore” (sol-mi) se opresc în evoluția lor la o formă înrudită cu „majorul” în sens clasic, prin eludarea cadenței finale „minore”.

Se înțelege că, pentru a compensa lipsa ordinei strict „mecanice” a diferitelor elemente muzicale în tipologia noastră — trebuincioasă uneori în vederea cercetării materialului, eventual numai dintr-un singur punct de vedere al formei muzicale — sistemul nostru va avea, ca anexe sale principale, diferite tabele generalizatoare ale elementelor de formă, orînduite după un sistem lexical începînd cu ambitusul și terminînd cu structurile ritmice.

Verificarea pe un număr mai mare de melodii de colindă, din toate zonele țării, va dovedi limitele valabilității sistemului nostru, aducîndu-i la nevoie corectivele ce se vor impune.

PERSPECTIVE ANTROPOLOGICE ÎN CERCETAREA CULTURII ȘI CIVILIZAȚIEI POPULARE*

ALEXANDRU POPESCU

A 1. Fiindu-i specifică, așa cum sublinia F. Engels, „trecerea de la morfologia și fiziologia omului și a raselor lui la istorie”¹, *antropologia* apare ca disciplină independentă la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Concepută inițial ca o istorie naturală a omului, așadar „o știință universală”, după desemnarea lui L. Feuerbach², antropologia își va restringe treptat domeniul, datorită mai ales insuficienței perspectivei teoretice globale, diversele sectoare ale problematicii umane urmînd să fie investigate în cadrul unor discipline relativ independente.

Necesitățile contemporane de cercetare, legate mai ales de fenomenul general de interdisciplinare, au făcut ca în ultima vreme să fie din nou promovată ideea unei „antropologii generale și unificate”³, tendință care, după părerea lui G.P. Murdock, are semnificația unui moment crucial, analog celui ilustrat de descoperirile lui A. Einstein în științele matematice și fizice⁴. În momentul de față însă, progresele în cadrul unei asemenea perspective, proprie mai ales cercurilor științifice din S.U.A., Franța, Anglia etc., sînt frîmate de lipsa unei platforme filozofice unitare, de insuficiența fundamentării sale teoretice, fapt subliniat de altfel chiar de unii din cei mai proeminenți susținători ai concepțiilor „integraliste”⁵.

A 2. Necesitățile evoluției cercetărilor contemporane demonstrează elocvent că principiile creatoare ale materialismului dialectic pot fundamenta

* Avînd inițial finalitatea unei comunicări, lucrarea își propune ca, în spațiul restrîns impus de această formă, să opereze o trecere în revistă succintă a principalelor direcții de cercetare, curente și teorii moderne privind cultura și civilizația populară și să schițeze un tablou sintetic al conținutului și caracterului acestor categorii în perspectiva lor antropologică. Fără îndoială, importanța teoretică a problemelor în discuție impune o dezvoltare amplă a lor pe care o considerăm deosebit de stringentă în actualul stadiu de dezvoltare a cercetărilor cu caracter fundamental privind problematica antropologică, în general, precum și a celor aplicative, referitoare la culegerea și interpretarea elementelor de cultură și civilizație populară.

¹ K. Marx, F. Engels, *Opere*, Buc., Ed. polit., 1964, vol. XX, p. 484.

² *Texte filozofice alese*, Buc., 1954, p. 70.

³ L. Thompson, D. S. Marshall, *Toward a General and Unified Anthropology*, în „Current Anthropology”, nr. 1—2/1967, p. 69—92.

⁴ G. P. Murdock, *Culture and Society*, 1965, p. 3—15.

⁵ M. Mead, *Anthropology Among the Sciences*, în „American Anthropologist” vol. 68, 1961, nr. 3, p. 481—482.

o *antropologie filozofică*, disciplină care, „în cadrul unui pronunțat caracter teoretic, operează o dublă generalizare: a datelor științelor particulare convergente problematicei umane și a problemelor specifice de bază ale lor”⁶. Așadar, studiind mecanismul interferențelor concrete ale științelor care se ocupă de om, sintetizând mărturiile acestor cunoașteri parțiale, antropologia devine o disciplină globală, o „știință limitrofă”⁷, cadrul teoretic optim în care are loc un fructuos „schimb de experiență” în ceea ce privește problemele fundamentale ale studiului omului, în totalitatea determinărilor și funcțiunilor sale. La realizarea acestui tablou sintetic, a unei abordări bio-psiho-istorico-socio-culturale a problematicei umane conlucrează atât științele naturii, cât și cele sociale (istoria civilizației, etnografia, sociologia etc.), precum și unele discipline filozofice privind, de pildă, o serie de probleme etice.

B.1. Într-o perspectivă filozofică generală, investigațiile referitoare la cultura și civilizația populară își aduc contribuția specifică la *procesul de valorificare critică a istoriei culturii universale* care, considerat prin prisma materialismului istoric, se realizează optim în cadrul orînduirii socialiste. Într-adevăr, înfăptuind integrarea tradițiilor progresiste ale culturii universale, datorate aportului culturilor naționale, cultura socialistă afirmă cunoașterea bazelor acestora, în cadrul cărora cultura populară are rol definitoriu.

B 2. Căpătînd o eficiență finalitate filozofică, cercetarea culturii și civilizației populare își intensifică, în perspectivă antropologică, *conlucrarea cu investigațiile din cadrul domeniilor conexe ale problematicei umane*, afirmîndu-și în același timp integritatea și coeziunea disciplinară, realizîndu-și astfel dezideratul de „stabilitate, independență și autoritate”⁸.

În același sens, subliniind necesitatea valorificării teoretice superioare a datelor, oferite de diferite discipline referitoare la cultură și civilizație, C. Lévi-Strauss arată că „etnografia, etnologia și antropologia ... sînt de fapt trei etape sau trei momente ale uneia și aceleiași cercetări”⁹.

C. 1. *Degajarea categoriilor de cultură și civilizație populară* este îngreunată de eterogenitatea teoretică, care se manifestă în definirea genului proxim superior, adică al culturii și civilizației în general. Cercetătorii americani A. Kroeber și K. Kluckhohn, care au inventariat nu mai puțin de 164 de definiții ale acestor categorii, aparținînd diferiților autori, arată că esența categoriei culturale constă în idei tradiționale, selecționate istoric. După părerea acelorași autori, o clasificare a definițiilor culturii se structurează în următoarele categorii: descriptive, istorice, normative, psihologice și genetice¹⁰. C. Balandier consideră că principalele perspective contemporane de cercetare culturală sînt afectate direcției istorice, personalității și teoriei comunicațiilor¹¹.

⁶ C. I. Gulian, *Problematika omului*, Buc., Ed. polit., 1966, p. 18—22.

⁷ I. Tudosescu, *Clasificarea științelor*, în „Rev. de filozofie”, XV, 1968, nr. 3, p. 311.

⁸ R. Vuia, *Etnografie, etnologie, folclor*, Cluj, 1930, p. 32.

⁹ C. Lévi-Strauss, *Antropologie structurale*, 1964, p. 388.

¹⁰ A. L. Kroeber, C. Kluckhohn, *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*, 1952. Cf. și A. Hulkrantz, *International Dictionary of Regional European Ethnology and Folklore*, 1960.

¹¹ G. Balandier, *Echantillons de civilisation*, 1950.

C 2. Perspectiva filozofică optimă pentru înțelegerea originii, funcțiilor și evoluției culturii și civilizației o oferă doar *materialismul dialectic*. Astfel F. Engels evidențiază importanța actului antropogenetic ca act cultural prin definiție¹², iar ideile lui K. Marx referitoare la existența și conștiința socială au dat posibilitatea raportării cauzale a fenomenelor de cultură și civilizație la structura economică a societății, de a le trata ca elemente organice, necesare și firești ale orînduirii sociale¹³.

Pe această bază teoretică, *cultura* se poate defini ca ansamblul fenomenelor sociale care, sub raport gnoseologic, apar ca produse cumulative ale cunoașterii, iar sub raport axiologic, ca valori sintetice, iar *civilizația* — ca realizare, sub cele mai diverse forme, a valorilor culturale în înlăptuiri concrete, menite să schimbe mediul natural și social al omului, modul său de viață, universul său sufletesc¹⁴.

C 3. Deosebit de dificilă este *fixarea raportului între „creația culturală cultă” și „creația culturală populară”*, în cadrul categoriilor generale de cultură și civilizație, datorită impreciziei definițiilor aplicate fiecăreia din acestea în parte. Ne vom mărgini deocamdată să trecem în revistă câteva din opiniile moderne în acest sens în vederea evaluării semnificațiilor și implicațiilor problemei.

Creația cultă a fost lipsită de un termen de comparație pînă în momentul în care preromantismul a impus conștiinței publice folclorul ca valoare¹⁵. Rezolvarea problemei a fost îngreuiată de conceperea sa în termeni antinomici. Ne referim, de exemplu, la afirmarea opoziției artă cultă, ca formă artificioasă — artă populară, ca formă „naturală, naivă” (J.J. Rousseau, Herder), la ideile lui John Meier după care cultura populară s-ar fi constituit din „rezidurile” celei culte sau la afirmarea contradicției dintre „mentalitatea primitivă” și cea „modernă” (Lévy-Bruhl).

Este meritul, între alții, al lui Thurnwald, Sorokin, Lévi-Strauss de a fi subliniat că înseși culturile primitive se raportează și se integrează unor forme culturale moderne, că deosebirile dintre culturile primare și cele evoluate sînt doar graduale, iar nu legate de natura funcției și sensului lor, că studierea acestora contribuie esențial la elucidarea originilor gîndirii și umanismului contemporan în perspectivă istorică¹⁶. Progrese serioase în acest sens s-au realizat prin ideile unor direcții contemporane de cercetare ca antropologia structurală (prin evidențierea elementelor structurale, modelelor comune) sau curentului „personalist” (Dufrenne, de pildă, încercînd să determine personalitatea ideală de bază pentru fiecare cultură, demonstrează că în componența acesteia se reflectă și „instituțiile primare” în cadrul cărora menționează și „regimul patriarhal”).

Cercetarea românească dezvoltă o profundă tradiție în evidențierea virtuților și aportului culturii și civilizației populare în cadrul patrimoniului

¹² F. Engels, *Originea familiei, a proprietății private și a statului*, ESLP, Buc., 1957.

¹³ K. Marx, *Prefață la Contribuții la critica economiei politice*.

¹⁴ Al. Tănase, *Introducere în filozofia culturii*, Buc., Ed. șt., 1968, p. 250—279 și *Mic dicționar filozofic*, Buc., Ed. polit., 1969, p. 78—79, 54.

¹⁵ R. Niculescu, *Considerații pe marginea anonimatului creației populare*, în „Rev. de etn. și folclor”, X, 1965, nr. 2, p. 120.

¹⁶ C. I. Gulian, *Structura culturii*, în „Rev. de filozof.”, XVI, 1969, nr. 1, p. 15 și C. I. Gulian, *Istoria umanismului și geneza culturii*, în „Rev. de filozof.”, XVI, 1967, nr. 2, p. 13 și nr. 13, p. 230—231.

național. G. Vilsan vorbește despre „temeiul culturii noastre populare” și funcția educativă a studierii sale¹⁷. Alături de alți reprezentanți ai perioadei sale, S. Mehedinți demonstrează cât de plastic și instructiv se poate caracteriza un popor prin civilizația sa populară, ca și influența intensă exercitată de aceasta asupra celei culte în cadrul istoriei culturii românești¹⁸. L. Blaga respinge ideea opoziției dintre culturile „minore” sau etnografice și cele „majore” sau monumentale. Cele două culturi sînt considerate structuri specifice, cultura satului nereprezentînd o fază primitivă sau de involuție, căci ea, integrîndu-se organic destinului cosmic într-un orizont propriu, afirmă calități intrinseci (inedit, spontaneitate, originalitate, perenitate¹⁹).

Discernînd evoluția fenomenului, materialismul istoric a dus la înțelegerea istoricității celor două realități social-culturale care, în același timp, sînt diferențiate prin originalitățile și structurile lor specifice, dar și interdependente prin circulația reciprocă de valori, prin perspectivele de apropiere spirituală, mai ales sub influența progreselor tehnico-științifice moderne²⁰. Procesul se realizează în forme complexe legate de dialectica raportului dintre tradiție și inovație, modernizare, urbanizare etc.

Prin prisma antropologiei filozofice, se apreciază că unitatea culturii are la bază funcția sa existențială, deci disocierea artificioasă dintre „culturile primitive, rudimentare” și cele „evolute, superioare” (Hochkultur) este lipsită de fundament teoretic²¹.

D. Prin prisma raportului dintre cultură și civilizație în general și cultura și civilizația populară, se poate aprecia optim *semnificația și finalitatea filozofică* a acestor din urmă categorii. În ceea ce privește evidențierea originilor și specificului culturii, un aport decisiv a fost negarea ideii de esență idealistă și reacționară a existenței unor populații primitive complet lipsite de elemente de cultură materială și spirituală. Referitor la problemele funcțiilor și relativității culturale, studiul în discuție poate oferi posibilitatea evidențierii printre instituțiile umane, a acelor care sînt comune popoarelor și țin de natura umană, iar, pe de altă parte, a acelor care sînt specifice anumitor culturi. Legat de aspectul evolutiv, aducem în discuție o opinie larg răspîdită mai ales printre specialiștii occidentali după care accentul trebuie să cadă pe cercetarea culturilor primitive care constituie un adevărat laborator în care se poate studia diversitatea instituțiilor umane, abia în continuare făcîndu-se trecerea la investigarea culturilor evolute²², ceea ce corespunde opiniei mai vechi după care etnografia reprezintă doar „istoria popoarelor fără istorie”. Din acest punct de vedere, mai cuprinzătoare ni se pare definiția enunțată de R. Vuia, după care această cercetare are în vedere și „aspectul popular al grupărilor etnice civilizate”²³, ceea ce pune accentul pe studierea culturii și civilizației populare, concepute cu o structură mai organică și o cuprindere mai largă. Considerarea culturii și civilizației populare ca obiect unitar de studiu,

¹⁷ G. Vilsan, *O știință nouă — etnografia*, Cluj, 1927, p. 28.

¹⁸ S. Mehedinți, *Coordonate etnografice. Civilizație și cultură*, Buc., 1930.

¹⁹ L. Blaga, *Trilogia culturii*, Buc., 1944, p. 469—482, 350—355.

²⁰ Al. Tănase, *op. cit.*, p. 218.

²¹ C. I. Gulian, *Originile umanismului și ale culturii*, p. 25.

²² G. Balandier, *op. cit.* p. 25 și J. Cazeneuve, *Orientări în etnologia contemporană*, în „Rev. de filozof.”, XV, 1957, nr. 8, p. 855—860.

²³ R. Vuia, *op. cit.*, p. 14.

investigarea caracterului structural al acestora, a permanențelor lor cristalizate în determinări ale modurilor de trai relativ stabile, a tipologiilor culturale caracteristice²⁴ fac ca cercetarea în discuție să capete, în perspectivă antropologică, o finalitate filozofică proprie, individualizându-se în cadrul sferelor altor discipline conexe (istoria culturii și civilizației, sociologia culturii etc.). În acest context teoretic, obiectivele sale esențiale sînt: problema etnogenezei, problemele originii, structurii, morfologiei și tipologiei culturii populare, problemele specificului și mesajului cultural-popular²⁵.

E 1. Realizarea unei definiri unitare a culturii populare și fixarea coordonatelor proprii, ca obiect de studiu, nu se poate realiza decît în perspectivă antropologică, prin elucidarea originilor și evoluției sale.

Dezvoltarea culturii este guvernată de o serie de legi fundamentale printre care legea continuității, care reglementează raportul dintre tradiție și inovație în creația culturală și succesiunea valorilor culturale și legea luptei de clasă, care duc la scindarea culturii²⁶. În virtutea diviziunii sociale fundamentale a muncii și a împărțirii societății în clase, creația culturală a maselor s-a desfășurat, în general, pe durata unei îndelungate perioade istorice, în condițiile lipsei de timp (ca răgaz de studiu, meditație și elaborare intelectuală) și instrucțiune (ca înmagazinare sistematică a elementelor culturale²⁷). În felul acesta, pornind de la patrimoniul cultural general, masele și-au materializat experiența muncii lor, formele tradiționale de activitate socială și artistică într-o cultură proprie de esență populară, avîndu-și trăsături specifice, asupra cărora vom mai reveni. Fără îndoială procesul nu trebuie schematizat, ci apreciat în dialectica devenirii sale istorice: cultura populară s-a integrat organic patrimoniului cultural general, interrelaționîndu-se continuu cu „creația culturală cultă” și avînd un rol decisiv la constituirea patrimoniului cultural național și universal, conform legităților culturale generale, realizate în forme specifice, datorită anumitor condiții istorice. O dată cu modificarea lor în cadrul societății socialiste, dinamica sintezei culturale se modifică, în acest sens trebuind să fie înțeleasă definirea lui Lenin aplicată culturii socialiste, ca integrîndu-și și cele mai bune modele, tradiții etc.²⁸.

O asemenea perspectivă filozofică înlesnește și aprecierea *raportului real existent între cultura populară și cea primitivă*, ca și relațiile acestora cu creația culturală cultă. Pe plan istoric, cultura primitivă anticipează cultura populară, între aceste două categorii existînd o legătură evolutivă în cadrul formațiunilor social-istorice succesive.

Culturile primitive trebuie apreciate ca avîndu-și gradul lor de maturitate și nu drept forme „crisalidice”, depășite și negate pe toate planurile de culturile evolute, conform concepțiilor unui evoluționism schematic.

²⁴ Al. Tănase, *op. cit.*, p. 223.

²⁵ R. Vulcănescu, *Etnografia: știința culturii populare*, Buc., Ed. Șt., 1966, p. 22.

²⁶ Al. Tănase, *Revoluție și cultură*, în „Rev. de filozof.”, XIV, 1967, nr. 11, p. 1201.

²⁷ K. Marx, F. Engels, *Opere alese*, ESPLP, Buc., 1955, vol. I, p. 600; cf. și R. Niculescu, *op. cit.*, p. 132.

²⁸ V. I. Lenin, *Despre cultură și artă*, Buc., ESPLP, 1957, p. 352.

Dezvoltarea culturii s-a desfășurat, de cele mai multe ori, pe baza unor premize, perspective progresiste inițiate de culturile primitive²⁹.

Așadar, în formele ei de început, cultura populară se sprijină pe unele cuceriri ale culturii primitive, preluând acele elemente care corespund noilor cerințe istorice determinate³⁰. Corespunzătoare unor condiții istorice deosebite, dar conservând aceeași esență populară și forme de manifestare similare, cele două aspecte culturale se subsumează : cultura primitivă se afirmă ca o formă istorică, de evoluție a culturii populare — categorie unitară, esențială în structura culturii umane în general.

E 2. Problemele structurii, morfologiei și tipologiei culturii și civilizației populare sînt legate de acelea ale evoluției și funcțiilor lor. Din necesități teoretice, vom disocia *planul diacronic (evolutiv)* de cel *sincronic (structural)*, fără însă a pierde din vedere interconexiunea lor dialectică ce determină în ultimă instanță aprecierea etapelor și formelor contemporane ale acestor categorii.

Conform comandamentelor progresului istoric, orientate de legitățile raportului dintre tradiție și inovație, cultura populară și-a dezvoltat continuu conținutul și forma, reflectînd din ce în ce mai mult realizările și aspirațiile colective ale maselor. Contrar acelor afirmații idealiste după care cultura populară ar constitui exclusiv un domeniu închisat și arhaic, se impune considerarea cu adevărat științifică conform căreia ceea ce constituie trăsătura sa esențială este tocmai neconținutul sa înnoire, diversificare, ca rezultat al îmbogățirii experienței de muncă și spirituale a maselor. În afară de aceste elemente inovatoare, în structura culturii populare, datorită inegalităților procesului istoric, se mențin și o serie de „relicte, reminiscențe” (ceea ce antropologii culturii denumesc „cultural lag”), dar trebuie subliniat că, de cele mai multe ori, ele își pierd rolul activ, asemenea „resturi de cultură” putînd servi însă la reconstituirea unor forme istorice (anastiloze³¹). Cercetarea românească, mai ales în domeniul folcloristicii, prin O. Densusianu, A. I. Candrea, T. Papahagi, M. Pop, a demonstrat necesitatea unor asemenea disocieri istorice în cadrul culturii noastre populare ca o condiție a aprecierii perenității și viabilității sale.

Mai complicată este evidențierea aspectului sincronic-structural, această abordare implicînd o discuție relațională diferențiată a culturii și civilizației populare. R. Vuia atrăgea atenția asupra ideii după care aspectele materiale și cele spirituale sînt componente ale unui întreg bine definit, întreg ce trebuie studiat în complexitatea sa organică³². Precizările lui S. Mehedinți în legătură cu civilizația (ca „hilotehnică”) și cultura (ca „psihotehnică”)³³ au deschis un teren semnificativ de discuții. În general, se admite că aspectele materiale se referă la structura dinamică a economiei populare, iar cele spirituale conțin acele activități social-culturale care reflectă pe plan popular unele aspecte ale conștiinței sociale (cunoștințe, mitologie, obiceiuri, creație artistică etc.).

O perspectivă importantă în interpretarea acestor probleme o deschide abordarea antropologică după care, așa cum am văzut, civilizația.

²⁹ C. I. Gulian, *Originile umanismului și ale culturii...*, p. 22.

³⁰ R. Vulcănescu, *op. cit.*, p. 20.

³¹ *Ib.*, p. 21.

³² R. Vuia, *op. cit.*, p. 34.

³³ S. Mehedinți, *Coordonate etnografice, Civilizație și cultură. ...*, p. 5.

se definește ca unitate între societate și cultură, ea fiind considerată drept cultura în acțiune socială. În domeniul culturii și civilizației populare aceasta înlesnește înțelegerea succesiunii istorice a celor două categorii și a relațiilor lor genetice, în legătură cu care se impun unele precizări de natură istorico-culturală: existența unor societăți primitive care, datorită unor condiții concrete de evoluție, au putut crea o cultură, dar nu și o civilizație; datorită faptului că produsele cumulative ale spiritului uman nu devin automat componente ale modului de trai, o serie de aspecte culturale nu-și găsesc o valorificare civilizatoare (ex. credințele); civilizația este constituită nu exclusiv din aspecte materiale, ci și de esență spirituală (ex. unele forme tradiționale de organizare socială); unele elemente își pot pierde funcția lor civilizatoare în momentul perimării istorice (ex. unele forme tradiționale de organizare a muncii)³⁴.

E 3. Abordarea culturii și civilizației populare prin prisma antropologiei filozofice, în funcție de formele sale concret—istorice, dă posibilitatea definirii *trăsăturilor, caracteristicilor sale*, unele dintre ele fiind comune cu cele ale culturii și civilizației în general, altele manifestându-se în forme specifice sau fiindu-le exclusive, și căpătînd, în diferite epoci istorice, un conținut propriu. Astfel *caracterului popular și celui național* i se subsumează trăsături specifice legate de *caracterul său colectiv, ca și de cel funcțional (tradiția, anonimatul, oralitatea)*.

Lipsa unei perspective antropologice, a unei baze filozofice, a împiedicat multă vreme desemnarea unei terminologii unitare, specifice și cuprinzătoare (ceea ce s-a oglindit și în etnogenitatea denumirilor: cultură tradițională, civilizație rurală etc.), problema neavînd doar un aspect semantic, ci mai ales unul teoretic esențial. Rezolvarea sa este în legătură cu elucidarea conceptului de „popular” și a substratului său social-istoric³⁵. Materialismul istoric a adus o contribuție decisivă în definirea caracterului popular al culturii și civilizației în general, a originilor și formelor sale de manifestare și, pe această bază, la elucidarea raporturilor cu cultura și civilizația populară și a specificului acestora. Lenin demonstrează că: „Poporul nu este numai forța care creează toate valorile materiale, el este totodată izvorul unic și nesecat al valorilor spirituale, cel care a făcut și a inspirat acea monumentală operă care se numește istoria culturii universale”³⁶.

³⁴ Desigur diacronismul cultural nu trebuie înțeles în sensul anacronic al tezei persistenței mentalității primitive în societățile civilizate (Frazer).

Aprecierea justă a problemei sincronismului în perspectivă istorică a fost o perioadă îndelungată grevată de concepția „rupturii” dintre tehnică și gîndire în cadrul culturii primitive (Lévy-Bruhl). Deși nu lipsite de unele carențe teoretice, ideile referitoare la originile magice ale tehnicii (Hubert, Mauss) au deschis noi direcții de cercetare, mai ales în ceea ce privește evoluția fenomenelor.

³⁵ Terminologia s-a structurat în cadrul unui proces relativ îndelungat și contradictoriu, avînd un profund substrat ideologic. Preromantismul și romantismul au raportat „arta populară” la categoria de „popor”, conceput ca acel fragment al umanității aflat mai aproape de natură (J. J. Rousseau, Herder, Uhland). Într-o perioadă următoare, categoria de cultură populară a fost asimilată cu viața „poporului de jos” („vulgus in populo”). Este meritul cercetătorilor germani de a fi încercat o nuanțare a termenilor, fără a fi putut ajunge însă la o soluție definitivă. Astfel Spamer vorbește despre un spirit, caracter popular esențial: „Die Volkskunde beschäftigt sich ... mit dem Unterschichtlichen im Volksmenschen” (*Wesen, Wege und Ziele der Volkskunde*, 1928, p. 10—11).

³⁶ V. I. Lenin, *Opere*, Buc., Ed. polit., 1959, vol. 29, p. 233.

Pe această bază se pot aprecia celelalte trăsături subsumate, între care caracterul colectiv este cea esențială³⁷. În perspectivă antropologică, se afirmă din nou unitatea formelor culturale, căci creația culturală, în general, este rezultatul unui efort colectiv subsumat, dar caracterul colectiv este într-o măsură mult mai mare caracteristic culturii și civilizației populare. După cum am văzut, el își are originea istorică în specificul structurii mediului social propriu, producător și transmitător de cultură, care se definește printr-o organizare colectivă³⁸.

În sfârșit, tradiția constituie o altă trăsătură care unește și diferențiază specific categoriile în discuție. Într-adevăr, dacă se poate afirma că, în general, miezul esențial al culturii constă în idei tradiționale, apărute și selectate istoric³⁹, trebuie subliniat că tradiția este într-o măsură superioară proprie culturii și civilizației populare, ea constituind însăși motorul evoluției acestora, în sensul comandamentelor social-istorice.

E 4. În condițiile existenței unor trăsături unitare ale culturii și civilizației în general, revelate în perspectivă antropologică, demonstrând comunitatea originilor, funcțiilor și semnificațiilor formelor lor, *specificul și aportul culturii și civilizației populare* se afirmă prin considerarea relațiilor genetice ale acestor caracteristici. Astfel, în cadrul culturii și civilizației populare, ca produs colectiv și de factură tradițională, raportul dintre individ și colectivitate se interferează, pe acest plan, cu raportul dintre creația individuală și tradiție⁴⁰.

³⁷ Și în acest caz, conceptul a cunoscut diverse interpretări, dar în general, el a fost larg acceptat de reprezentanții majorității direcțiilor de cercetare (Van Gennep, P. W. Schmidt, Bastian etc.). Au existat și o serie de încercări de nuanțare, precum ideea lui E. Mogk care sublinia că, pe măsură ce înaintăm în trecut, cultura are un caracter tot mai colectiv (*Wesen und Aufgaben der Volkskunde*, 1907, p. 95), dar și unele absolutizări de genul ideii lui Durkheim după care primitivul este redus la sedimentarea mecanică a tot ceea ce-i dă colectivitatea.

³⁸ H. H. și P. H. Stahl, *Civilizația vechilor sate românești*, Buc. Ed. Șt., 1968, p. 81. Acest punct de vedere impune discutarea raportului dintre societate (Gesellschaft) și comunitate (Gemeinschaft), larg dezbătută de sociologia germană (Tönnies). Cercetarea românească a investigat amplu această problemă, stabilind originile și funcțiile comunității rurale și urbane (Școala sociologică de la București); s-a enunțat ideea după care arta populară este o artă a colectivității ce îmbracă în primul rind forma sociologică a comunității (Al. Dima, *Conceptul de artă populară*, Buc., 1939).

³⁹ A. Kroeber, K. Kluckhahn, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁰ M. Pop, *Îndreptar pentru culegerea folclorului*, Buc., 1967, p. 19–26.

AL V-lea CONGRES AL SOCIETĂȚII INTERNAȚIONALE PENTRU CERCETAREA NARAȚIUNILOR POPULARE (I.S.F.N.R.)

Între 26 — 31 august 1969 s-au desfășurat la București, sub auspiciile Academiei Republicii Socialiste România și ale Ministerului Învățămîntului, lucrările celui de al V-lea *Congres al Societății Internaționale pentru Cercetarea Narațiunilor Populare*, manifestare științifică care a reunit nume dintre cele mai prestigioase din domeniul cercetării literaturii populare epice.

În comparație cu congresele precedente, numărul specialiștilor, precum și al țărilor participante, la congresul al V-lea a fost sensibil mai mare. La lucrări au participat 186 folcloriști, dintre care 36 români, între cei prezenți figurînd personalități de recunoscută valoare ca : Richard Dorson, Alan Dundes, W.D. Hand, L. Honko, R. Lecotté, A. Lord, K. Luomala, M. Lüthi, E. Meletinski, K.C. Peeters, E.V. Pomeranțeva, M. Pop, Lutz Röhrich, Kurt Ranke, Th. Sebeok, Stith Thompson, F.L. Utley ș.a. Participanții la lucrările congresului au reprezentat următoarele țări : Anglia, Austria, Belgia, Bulgaria, Canada, Cehoslovacia, Danemarca, Elveția, Finlanda, Franța, R.D. Germană, R.F. a Germaniei, Grecia, India, Italia, Irlanda, Israel, R.S.F. Iugoslavia, Nigeria, Norvegia, Olanda, Peru, Polonia, România, S.U.A., Republica Sud-Africană, Suedia, Tunisia, Ungaria, U.R.S.S.

Congresul și-a propus să dezbată în principal aspectele legate de legițile narațiunilor populare, problemele snoavei și documentele (materiale și date istorice) privind narațiunile populare anterioare sec. al XVIII-lea. Cele 113 comunicări prezentate, dintre care 23 românești, au cuprins un cerc larg de probleme, au prilejuit documentări reciproc utile, precizări metodologice și au dezbătut perspectivele și direcțiile cercetărilor viitoare în domeniul epicii populare.

Lucrările congresului s-au ținut concomitent în trei săli, programul de lucru fiind întocmit în funcție de tematica comunicărilor, una dintre săli fiind dedicată acelor referate care nu s-au încadrat în mod strict în tematica enunțată. Programul a cuprins de asemenea două rapoarte, prezentate, în ședința plenară inaugurală, de prof. dr. doc. Mihai Pop, directorul Institutului de etnografie și folclor al Academiei Republicii Socialiste România, președintele comitetului de organizare al congresului și prof. dr. Kurt Ranke, președintele Societății Internaționale pentru Cercetarea Narațiunilor

nilor Populare. Prof. Mihai Pop în *La poétique du conte populaire* a făcut o trecere în revistă a curentelor care s-au înfruntat în domeniul cercetării narațiunilor populare pînă în prezent, conturînd totodată perspectivele și direcțiile cercetărilor viitoare. Rezultatele care urmează să se obțină în acest domeniu nu pot fi despărțite de metoda cercetării. Prof. Kurt Ranke — *Assoziationsphänomene der Volksprosa* a tratat fenomenul literaturii populare epice în ansamblul fenomenului folcloric și în contextul larg cultural în care acesta la rîndul lui se încadrează.

În rîndurile următoare vom menționa cîteva dintre comunicările prezentate în cadrul congresului încercînd să degajăm, măcar sumar, unele puncte de vedere puse în discuție în referate.

Între comunicările privind problemele legităților și structurii narațiunilor populare, enumerăm încercările de definire a legilor epicii populare (A. Dundes, *The Laws of Folk Narrative*, B. Alver, *The Epic Laws of Folk Narrative*). Autorii au încercat o definire a epicii analizînd relațiile dintre legi și structura narațiunii, rolul individului și al colectivității în cristalizarea unor forme narative, caracterul de modificador al legilor epicii jucat de cultură. Este avută în vedere specificitatea acestei forme a spiritualității umane care este raportată la alte forme de manifestare a colectivității : limba, semiotica, psihologia. *Semiotic Hierarchies*, comunicare prezentată de Th. Sebeok, definește folclorul prin raportare tocmai la aceste discipline complementare. Problema interacțiunii diacronic-sincronic în investigația narațiunii a făcut obiectul comunicării lui E. Meletinski (*Le problème de la morphologie historique du conte*). Studiul diacronic al aceluiași subiect confirmă, cum remarcă autorul, diferențe în structura acestora. Structura povestirii primitive se manifestă ca o metastructură în comparație cu basmul. Probleme cu caracter general au fost ridicate de referatele : L. Paurová — Cehoslovacia, *Zur Frage der Gesetzmässigkeiten der Entstehung und des Lebens der gegenwärtigen Folklore* ; I. C. Chițimia — România, *Contamination et mutation comme mode de création dans la structure des narrations populaires* ; T. Cubelić — Iugoslavia, *La catégorie de l'Oral, loi constitutive fondamentale dans la formation et la narration des contes populaires* ; O. Sirovátka — Cehoslovacia, *Die Reproduktion als Prinzip der mündlichen Volksüberlieferung*. În sfîrșit, un ultim grup de comunicări s-a referit la probleme particulare ale narațiunilor populare : legenda despre Guntram a lui Paulus Diakonus (H. Lixfeld — R.F. a Germaniei, *Die Guntramsage des Paulus Diakonus (A Th 1645 A). Ein Beitrag zur Untersuchung der Erlebnissagen vom Zweiten Lieh*) ; legile narațiunii populare în ciclul eroic Maui din Polinezia (K. Luomala — S.U.A., *Folk Narrative Laws Relating to „Dramatis personae” in the Polynesian Maui Cycle*), stereotipii verbale în basme (N. Roșianu — România, *Struktura i funkcii i tradiconnyx formul skazki*).

O a doua serie de comunicări a fost consacrată problemelor snoavei, categorie literară mai puțin cercetată pînă în prezent datorită mării ei diversități tematice și structurale. Comunicările s-au referit la conținutul și poetica snoavei rusești (Sidelnikov — U.R.S.S., *Russkaja satiričeskaja narodnaja proza*), la principii de clasificare ale snoavei (Lutz Röhrich — R.F. a Germaniei, *Versuch einer Systematik von Schwank und Witz*), precum și la aspecte particulare ale acestei specii literare cum ar fi natura umorului în poveștile despre șiretenie în folclorul Yoruba (A. Babalola —

Nigeria, *Humorous Trickster Tales in Yoruba Oral Literature*) sau caracteristicile și interferențele dintre snoavele naționale și snoavele altor popoare, prin raportarea la cataloagele internaționale (M. Boskovič-Stulli — Iugoslavia, *Merkmale der kroatisch-serbischen Schwänke*; V. Gašparikova — Cehoslovacia, *Der slowakische und seine internationalen Beziehungen*). Relația dintre *Povestirile din Canterbury* ale lui Chaucer și *Decameronul* lui Boccaccio a făcut obiectul unui extrem de interesant referat prezentat de F.L. Utley — S.U.A. (*The medieval Folk Jest and Related Genres in Chaucer and Boccaccio*).

Cea de a treia serie de comunicări a dezbătut problemele documentelor anterioare sec. al XVIII-lea referitoare la narațiunea populară. În această secție au fost incluse de asemenea comunicările privind aspectele mitului și legendei. K.C. Peeters — Belgia, *Les sources pour l'étude de la narration populaire en Flandre avant le XVIII-e siècle*, analizează comparativ versiunea povestirii *Țăranul bogat și sărac* (ATH 1535), după un manuscris latin din sec. al XI-lea, păstrat la Bruxelles și după variantele culese în Flandra în ultimii ani. Cărțile medievale de colportaj precum și foile volante conținând texte folclorice au făcut obiectul comunicărilor prezentate de H. Trümpy — Elveția, *Ein Basler Geschichtenbuch aus dem 16. Jahrhundert* (*Johannes Gasts „Convivales sermones”*) și R.W. Brednich — R.F. a Germaniei, *Sagenthemen im deutschen Flugblattedruck*. V.K. Sokolova — URSS, *Formirovanie i rannie tipy istoričeskix predanij*, a dezbătut problemele genezei legendei istorice, stabilind că momentul apariției acestora nu poate fi anterior cristalizării statului feudal și conștiinței poporului că aparține acestui stat. În felul acesta tipurile mai importante ale legendelor istorice tratează despre întemeietori de locuri, despre originea triburilor, despre conducători de triburi și cnezi, despre toponomie, în măsura în care aceasta se află în legătură cu evenimente istorice. Menționăm de asemenea comunicarea lui Ch. Joisten — Franța, *Les attestations écrites de thèmes légendaires antérieures au XVIII-e siècle dans les Alpes françaises*, bogată în material ilustrativ și comunicarea cercetătoarei A. De Félice — Franța — *Contes et traditions orales de l'ancien Théâtre français chez Rabelais et chez La Fontaine*, care inventariază motivele folclorice din operele scriitorilor francezi citați.

Diferitele aspecte ale legendelor și mitului au fost obiectul unui grup numeros de referate prezentate în cadrul acestei secții. Este suficient să cităm în acest sens comunicări ca cele ale lui St. Ímellos — Grecia — *Neugriechische Volkserzählungen über den Betrug von Feinden durch eine List und ihre Beziehungen zu alten Mythen*, în care sînt stabilite paralele între povestirile neogrecești avînd ca temă înșelarea dușmanului (potcoviirea inversă a cailor, spargerea stupilor și alungarea albinelor către inamic etc.) și miturile antice în care sînt regăsite aceleași motive epice. Longevitatea motivelor epice a constituit și tema comunicării lui M. Matičetov — Iugoslavia, *„Duhovin” — das Kind in Schlangengestalt. Ein Kontinuitäts — Beispiel in der mündlichen Überlieferung Nordistriens von der Mitte des 17. Jh. bis zur Gegenwart*; la această dată autorul urmărește atestarea în narațiuni a motivului „copilul cu chip de șarpe” începînd cu secolul XVII și sfîrșind cu contemporaneitatea. Elementele ale mitologiei în literatură, mai ales în basme, au făcut obiectul mai multor comunicări: V.V. Pomeranțeva — U.R.S.S., *Obrazy „nizšej” mifologii v russkoj bytovoj*

skazke; Y.T. Lewinsky — Israel, *Les rites nuptiaux entre deux mondes*, care reia și dă o altă interpretare — cea a luptei dintre moarte și viață — obiceiului nunții mortului atît de răspîndit la români și obiect al unui temeinic studiu al lui I. Mușlea; E. Brunner-Traut — R.F. a Germaniei, *Altägyptische Mythen im Physiologus*; raportul dintre istorie și legendă, G. Burde-Schneidewind, *Sage und Wirklichkeit — Beziehungen zwischen historischem Ereignis und Sagen-gestaltung*; studiul unui unic tip de legendă, cum ar fi legendele despre sanctuare, G. Profeta — Italia, *Les légendes sur l'origine des Sanctuaires*, sau aspecte stilistice ale aceleiași specii literare, tema comunicării lui T. Brill — România, *Einige Aspekte der „loci comunes“ in der rumänischen Sagen und Legenden*.

Secția „Varia” a congresului a pus în discuție subiecte de mare diversitate, atît cu caracter teoretic (R. Niculescu — România, *Une contribution roumaine à la définition d'une esthétique du conte folklorique* — „Estetica basmului” (*l'Esthétique du conte*) de George Călinescu; M. Galley — Franța, *Conte et métaphore*; C. H. Tillhagen — Suedia, *Die Zaubermacht des Unge-wöhnlichen*) cît și subiecte tratînd aspecte particulare ale narațiunii (V. Car-tianu — România, *Analogies between Celtic and Romanian Folktales*; A. Louis — Tunisia, *Contes moraux à personnages animaux dans le centre et le sud de la Tunisie* etc.)

Comunicările ținute în timpul congresului s-au caracterizat printr-o înaltă ținută științifică, iar discuțiile purtate au marcat interesul specialiștilor pentru punctele de vedere enunțate, pentru aspectele metodologice și ineditul materialului prezentat în referate. Cercetătorii au apreciat necesitatea unor informări reciproce mai ample astfel încît atmosfera activă de lucru instituită, în timpul desfășurării congresului, să fie continuată în viitor. S-a remarcat totodată lipsa unor metode unice sau similare în fața unor fapte de folclor analoge. Metodele foarte diferite, aplicate realității folclorice, îngreuiază posibilitatea comparării datelor obținute în cercetare. Tehnica prelucrării datelor folclorice este la rîndul ei inegală. Specialiștii prezenți au considerat utilă inițierea unei dezbateri asupra problemelor metodologiei în literatura populară orală.

Un loc aparte în desfășurarea congresului l-au ocupat cercetătorii români. Spațiul nu ne permite discutarea valorii științifice a celor 23 de comunicări prezentate de delegația românească; considerăm însă necesară fie și numai enumerarea lor pentru a putea avea imaginea sferei cercetărilor de specialitate din țara noastră.

Secția I-a (legități și structura narațiunilor; snoava): prof. Mihai Pop, *La poétique du conte populaire*; I.C. Chițimia, *Contamination et mutation comme mode de création dans la structure des narrations populaires*; Stanca Fotino, *Essai de déchiffrement du modèle du conte fantastique roumain*; G. Vrabie, *Le conte populaire-prose à structure moderne?*; P. Ruxăndoiu, *Éléments narratifs conservés dans la structure des proverbes*; C. Bărbulescu, *Quelques constances dans la structure du conte populaire roumain*; G. Vöö, *L'importance des éléments comiques dans les narrations populaires hongroises*; J. Faragó, *Auf Missverstehen fremder Wörter beruhende Volks-schwänke* (A Th 1966, 1322); M. Novicov, *La stéréotypie et l'invention dans le conte populaire roumain*; N. Roșianu, *Struktura i funkcii tradicionnyx formul skazki*.

Secția a II-a (date anterioare sec. al XVIII-lea referitoare la narațiuni populare ; legende și mituri): M. Brătulescu, *Stages in the Transformation of Folk Narrative under the Influence of Christianity*; T. Brill, *Einige Aspekte der „loci comunes“ in der rumänischen Sagen und Legenden*; C. Eretescu, *Personnages démoniaques dans les narrations populaires roumaines*; N. Rădulescu, *Mythologische Motive in einigen rumänischen Volksbräuchen*;

Secția a III-a (Varia): H. Markel, *Das Erzählen für Kinder bei den Siebenbürger Sachsen*; A. Matei, *L'utopie de la jeunesse immortelle dans les narrations populaires roumaines*; I. Taloș, *Märchenmotive in den rumänischen Kolinden*; N. Constantinescu, *Observations sur le style d'un conteur de la Valachie*; L. Birgu-Georgescu, *Quelques éléments d'absurde dans le conte contemporain roumain*; R. Niculescu, *Une contribution roumaine à la définition d'une esthétique du conte folklorique — „Estetica basmului“ (l'Esthétique du conte) de George Călinescu*; V. Cordun, *Concordances entre le conte populaire et le diagramme cosmique chinois*; V. Cartianu, *Analogies between Celtic and Romanian Folktales*; G. Sulișteanu, *La musique dans les narrations des Orientaux de Roumanie*.

Scoala folcloristică românească a fost prezentă în timpul congresului nu numai prin referatele enumerate. În vederea congresului, nr. 4 (tomul 14) 1969 al *Revistei de etnografie și folclor* a fost dedicat în întregime problemelor narațiunii populare; comitetul local de organizare al congresului (președinte prof. M. Pop, secretar Al. Amzulescu) a editat un volum de contribuții românești la cercetarea narațiunilor populare. Volumul a întrunit articole semnate de Viorica Nișcov, Ovidiu Birlea, Corneliu Bărbulescu, Tony Brill, Sabina Cornelia Stroescu.

Cu ocazia congresului a fost deschisă o expoziție a cărții de specialitate, în care au fost prezentate aproximativ 500 de volume din 22 de țări.

Cel de al V-lea *Congres al Societății Internaționale pentru Cercetarea Narațiunilor Populare* s-a desfășurat concomitent cu primul *Festival Internațional de Folclor „România '69“*. Acest fapt a prilejuit cunoașterea nemijlocită a vitalității folclorului din țara noastră, a facilitat stabilirea unei relații firești între nivelul cercetărilor ce se întreprind în țara noastră, în domeniul folclorului, și realitatea din care acestea își extrag substanța.

Ședința I.S.F.N.R. ținută la încheierea lucrărilor congresului a apreciat succesul lucrărilor celui de al V-lea Congres, validitatea tematicii propuse spre dezbatere, nivelul științific de ansamblu.

Pentru cercetarea românească de specialitate, congresul narațiunilor populare desfășurat la București a constituit o confruntare extrem de utilă. Ea a demonstrat valoarea științifică a contribuțiilor românești din domeniul cercetărilor folclorice, care au dobândit valența necesară a circuitului internațional.

C. Eretescu

INSEMNĂRI PE MARGINEA PRIMULUI FESTIVAL ȘI CONCURS INTERNAȚIONAL DE FOLCLOR „ROMÂNIA '69”

Cel mai de seamă eveniment folcloric al anului 1969 a fost, fără îndoială, „Primul festival și concurs internațional de folclor România '69”, desfășurat între 26 august și 6 septembrie. A fost o grandioasă sărbătoare a muzicii, dansului, poeziei și portului popular, cu o participare deosebit de bogată, atât din cuprinsul țării cât și de peste hotare.

Manifestările au fost multiple: spectacole oferite publicului, atât de formațiile țării gazdă cât și de cele venite de pe meleagurile a trei continente: Europa, Africa și Asia; un târg de artă populară românească; o expoziție internațională de artă populară; o zi închinată cîntecului popular românesc; parada portului popular; un concurs internațional al costumului popular; un concurs internațional de muzică și dans popular; o sesiune de comunicări științifice ș.a. O seamă de manifestări au avut loc concomitent în mai multe localități din țară (Constanța, Mamaia, Eforie Nord, Eforie Sud, Techirghiol, Ploiești, Sinaia, Predeal, Brașov, Făgăraș, Sibiu, Buzău, Pitești, Tirgoviște, Oltenița, Giurgiu și Turnu-Măgurele), iar prin emisiunile de radio și televiziune festivalul s-a făcut simțit în toate colțurile țării, la sate și la orașe, și prin unele emisiuni preluate de către posturile emițătoare străine, chiar și în străinătate.

Sesiunea științifică pe tema „Creația populară în contemporaneitate” a întrunit o largă pleiadă de oameni de știință din toate colțurile lumii, care timp de trei zile (1—3 septembrie) au dezbătut numeroase probleme de etnografie și folclor. Un volum ne va înfățișa textele comunicărilor respective.

La concursul internațional de folclor au participat 21 de formații artistice din 16 țări: Anglia, Bulgaria, Cehoslovacia (2 formații), Elveția, Franța, R.D. Germană, R.F. a Germaniei, Italia (2 formații), Iugoslavia (2 formații), R.P. Mongolă, Polonia, Tunisia, Ungaria, U.R.S.S. și România (3 formații). Frumusețea, bogăția și varietatea artei populare, de pe trei continente, a fost călduros primită de publicul spectator cât și de către juriul internațional. S-au confruntat creații artistice uneori extrem de diferite între ele. Dacă în folclorul multor popoare, din apusul și centrul Europei, pe de o parte, și cel al țărilor din sud-estul Europei pe de altă parte, se pot observa numeroase trăsături comune, folclorul celor două țări din orientul apropiat și din orientul îndepărtat, Tunisia și Mongolia, s-a

înfățișat, la o primă impresie, cu totul diferit. O examinare mai atentă deslușește însă că și aci, în ciuda mării depărtări dintre popoare și în ciuda unor culturi muzicale felurite, regăsim o seamă de trăsături comune. Cîntarea cu caracter recitativ a unui bătrîn tunisian ne-a amintit străvechea noastră doină, precum și multe cîntări asemănătoare ca stil, întîlnite la numeroase popoare din Balcani pînă în cele mai îndepărtate ținuturi ale răsăritului. Unele din întorsăturile melodice pentatonice, din melodiile pe care le-au cîntat artiștii mongoli, le întîlnim pe toate meridianele. Văzînd instrumentele muzicale ale tunisienilor și ascultîndu-le viersul, constăți că ele sînt cunoscute multor altor popoare, ca bunăoară „mezued”, cimpoiul. „Naiul” arab, un fluier cu țeavă complet deschisă la amîndouă capetele se înrudește cu instrumentele muzicale din lumea întregă : ne amintește în primul rînd fluierul moldovenesc și cavatul bulgăresc ; lăuta („l-ud”) se înrudește cu lăutele europene și cu bătrîna noastră cobză ; „tabla kbira”, toba mare cu o membrană bătută cu un mai de lemn iar cealaltă cu o nuia, o întîlnim în forme identice la greci, albanezi, bulgari, iugoslavi, la muzicanții turco-tătari din Dobrogea ș.a.m.d.

Publicul spectator, ca și membrii juriului internațional, a apreciat mai cu seamă creațiile autentic populare în interpretarea unor artiști populari autentici. Mă refer la cele cîntate de cimpoierul prahovean Dumitru Stanciu, de maramureșanca Titiana Mihai, de bucovineanul Dumitru Capră și de marele număr de soli ai cîntecului nostru popular sosiți din toate colțurile țării, care au susținut spectacolul folcloric „prezentat pentru specialiștii străini” (de ce numai pentru aceștia ?) în seara zilei de 30 august pe scena Teatrului Național, sala Studio. Mă gîndesc apoi la minunatul joc mut, fără muzică și fără strigături, al ansamblului „Joza Vlahovic” din Zagreb (Iugoslavia), la bocetul din nai al lui Gheorghe Zamfir, la cîntecele lui Alexandru Vorobiov, solist al Ansamblului „Rovesnic” din Stavropol (URSS), pe care și le-a acompaniat singur cu balalaica, la cîntările soliștilor mongoli Tendusuren, Tumurbat ori Nadmid, la Bruna Caron, solista ansamblului italian „Danzerini di Lucinico” și la mulți alții.

Că țara noastră se poate mîndri cu un folclor extrem de bogat și de variat este astăzi un fapt pretutindeni cunoscut. O dovedesc, între altele, numeroasele succese dobîndite pe toate meridianele de rapsozii cîntecului popular românesc. Și cu prilejul festivalului și concursului internațional, după cum se știe, ansamblurile românești participante la concurs s-au clasat pe loc de frunte. Am greși însă dacă ne-am culca mulțumiți pe laurii acestor succese, dacă am socoti că nu se poate și mai bine. O seamă de fapte negative au ieșit la iveală. De aceea o analiză și o dezbatere amănunțită a programelor folclorice înfățișate publicului, atît de către formațiile artistice de amatori cît și de către cele profesioniste, ne-ar arăta, totodată, căile spre primenirea și îmbogățirea repertoriilor și spre ridicarea neconținută a calității interpretării, în folosul unei cît mai depline puneri în valoare a minunatei creații artistice a poporului nostru.

Tiberiu Alexandru



Menirea unui festival internațional de folclor este de a strânge laolaltă pe solii unor popoare diferite, însuflețiți de același nobil ideal al cultivării creației populare. Numeroase au fost țările care și-au trimis mesajul la primul festival internațional „România '69” organizat la sfârșitul lunii august 1969, în București. Numeroase au fost de asemenea momentele care au prilejuit o veritabilă încântare iubitorilor acestui gen de manifestări. Amintim îndeosebi cele câteva seri folclorice, în care s-au prezentat grupuri — în mare majoritate sătești — din toate colțurile țării, cu obiceiuri, cîntece și dansuri autentice, precum și splendida paradă a costumelor pe care am putut-o admira pe străzile Capitalei.

Cercetătorii dansului popular au avut multe ocazii în care au putut vedea ceea ce îi interesa, înainte de toate, întrucît concursul desfășurat în acele zile, ca și spectacolele, s-a bazat în bună parte pe elementul coregrafic.

Echipele participante la concurs au arătat 3 concepții diferite. Unele — cam multe — au preferat diverse aranjamente scenice din care autenticitatea era ostracizată în cea mai mare parte, în folosul tendinței spre un grad cît mai înalt al „virtuozității tehnice”. Altele au prezentat un material folcloric stilizat discret, în care intervenția regizorală nu era supărătoare; ansamblul bulgăresc și cel ceh, de exemplu, au mers fără stridențe, în această direcție. Altele, în sfîrșit, au păstrat o linie de autenticitate folclorică aproape pură. Printre acestea din urmă s-a situat mai ales grupul din Zagreb, cu dansuri simple dar pline de naturalețe și farmec; valoarea lui a fost atît de evidentă încît ea a rezistat pînă și neînțeleșelor criterii de „clasificare”; astfel că a reușit în final să obțină premiul întii. Este de citat și ansamblul englezesc, atît pentru acuratețea prezentării cît și pentru unele contingente structurale cu folclorul românesc. În sfîrșit ne-a făcut o plăcere deosebită prezența unui grup folcloric din Uzdin (Banatul iugoslav), care și-a desfășurat în cadrul unei nunți, adusă pe scenă, elementele folclorice tradiționale.

Era de dorit ca țara gazdă — România — să iasă în relief, în această competiție măcar cu câteva din aspectele bogatului și variatului ei folclor coregrafic. Acesta era ușor de selectat, cu atît mai mult cu cît concursul premergător festivalului ne arătase — cu puțin înainte — câteva echipe sătești foarte autentice și valoroase. Citez, spre pildă, câteva: Călușarii din Vilcele (Olt) și Conțești (Teleorman), grupurile feminine din Căpîlna (Tîrnave) și Bilca (Suceava), dansatorii din Mogoșești (Maramureș), Puchenii (Dîmbovița), Urca (Turda) la care s-ar putea adăuga și altele pe care spațiul nu ne îngăduie să le amintim. Din păcate faptele nu s-au petrecut astfel. Am avut de suportat 3 ansambluri: Poenița (Brașov), Balada (București), și Junii Sibiului, care s-au întrecut parcă între ele, în numele unei „virtuozități tehnice” împinsă pînă la paroxism, să repete aceleași și aceleași clișee compoziționale care pot fi orice, numai folclor nu! Am regăsit în aceste cazuri tot ceea ce a fost de atîtea ori criticat: toate exagerările desenului coregrafic și aranjamentul scenic (prea multe linii, cercuri, diagonale și alte figuri geometrice), ale stilului (viteză, intensitatea bățăilor, dimensiunile pașilor etc.), și ale altor elemente, unele chiar inexistente la noi, de exemplu ingenunchierile patetic-teatrale de la sfîrșitul jocului; de asemenea costumele așa-zis „stilizate” și bălțate, tarafurile

încărcate și standardizate ș.a. Specificul zonal sau regional, chiar și cel național, au fost astfel aproape total îngropate sub asemenea povară de prost gust.

„Succesul” de public a fost poate asigurat, pentru gustul îndoielnic al unei categorii încă destul de largi de „instrucători” care apreciază tocmai ceea ce este mai strident și mai brutal în „izmenelile” coregrafice atât de plastic vestejite în memorabila tabletă argheziană din „Argeșul” anilor trecuți. Nu au lipsit desigur unele declarații favorabile ale unor oaspeți, fie complezenți, fie neavizați. Dar pentru cei care trăiesc și simt adevărata autenticitate a dansului popular acestea sînt exagerări inadmisibile. De altfel, toți cercetătorii străini care în această perioadă au vizitat Institutul nostru, precum și alți specialiști, s-au exprimat, fără excepție, împotriva acestei valorificări a folclorului coregrafic. Citez printre alții pe : Roger Lecotté (Franța), Pierre Goron, frații Lancelot (Franța), Milița Ilin (R.S.F. Iugoslavia), St. Djudjev (R.P. Bulgaria), György Martin (R.P. Ungară), K. Petermann (R.D. Germană).

Este de dorit ca pe viitor asemenea situații să fie cu grijă evitate. Un festival „de folclor” ar trebui să fie onorat înainte de toate prin... folclor. E necesar să se înțeleagă în sfîrșit că prelucrările, stilizările și alte asemenea moduri de lucru, oricît de bune ar fi ele (ceea ce nu prea a fost cazul pînă acum), reprezintă cu totul altceva; și acest lucru trebuie spus de fiecare dată cu sinceritate, fără a ne ascunde sub eticheta comodă a folclorului. De asemenea, cred că în atari manifestări este bine să fie consultat mai temeinic, și la timp, Institutul de etnografie și folclor.

Andrei Bucșan



Conceput ca o amplă manifestare menită să înfățișeze diferitele aspecte ale culturii populare în contextul vieții moderne, primul festival și concurs internațional de folclor, desfășurat în ultimele zile ale lui august și primele zile ale lui septembrie 1969, în capitala țării noastre, a prilejuit și o interesantă trecere în revistă a creației populare plastice, atât străine, cît mai ales a celei românești. Modalitățile diverse de prezentare a artei populare au făcut cu atât mai atractivă această trecere în revistă.

Se cuvine, firește, în primul rînd să amintim Expoziția internațională de artă populară, deschisă în sala de marmură a Casei Științei. Participarea străină nu a fost prea largă, această primă expoziție internațională de acest fel constituind doar un început, fecund mai ales prin sugestiile pentru viitor, desprinse din felul în care țările participante au înțeles însăși tema expoziției care se intitula de „artă populară”. Pentru orice vizitator al expoziției a fost limpede că în sălile ei erau strînse la un loc obiecte foarte variate, unele din ele neintegrîndu-se, într-un anume sens, conceptului de artă populară. O parte din aceste obiecte, ca de pildă picturile și gravurile, ar fi putut fi expuse într-o expoziție de artă plastică, altele puteau face parte din colecții de arte decorative și aplicate, iar altele în sfîrșit din expoziții de artă populară tradițională. Situația aceasta reflectă, pe plan concret, discuțiile teoretice duse de cîteva decenii încoace cu privire la delimitările dintre arta populară și arta amatorilor, dintre

artele decorative și aplicate și cele practicate în cadrul așa-numitelor „hobby” sau „Steckenpferd”, adică îndeletnicirile ce fac să treacă în chip plăcut și folositor timpul liber. Este vorba de noțiuni diferite, acoperind realități diverse, toate însă demonstrând necesitatea socială a artei în societatea modernă automatizată. Era firesc, în aceste condiții, ca țările participante să prezinte o varietate de aspecte ale „artei populare”, cel puțin la prima vedere oarecum derutante. Franța, de pildă, era prezentată cu o serie de produse admirabil finisate, confecționate în ateliere meșteșugărești specializate în producerea de obiecte de lux destinate comerțului. Ceramica imitând modele vechi, bijuteriile inspirate din arta epocilor trecute, sticlăria, cravatele țesute în Bretonia, lemnul, au fost de o calitate indiscutabilă, demonstrând înaltul nivel al artizanilor francezi, conlucrând cu artiștii plastici ca autori ai proiectelor. Poate că de fapt avem a face cu o producție similară celei realizate la noi de artiștii din Fondul Plastic, pe care, firește, noi nu-i includem în categoria creatorilor de artă populară. Tot din ateliere, cu tradiție îndelungată a meșteșugurilor artistice, au provenit și obiectele de ceramică prezentate de Mongolia, în care ușor se străvede moștenirea prestigioasă a artei orientale. Ceva mai apropiat de înțelegerea noastră a artei de amatori a fost standul Ungariei, în care erau expuse mai ales țesături și broderii, unele dintre ele inspirate de modele țărănești celebre. Polonia a fost prezentă cu o serie de obiecte de lemn sculptat și colorat care continuă o veche tradiție a artei populare poloneze, după cum nu au lipsit nici cunoscutele tăieturi de hîrtie colorată, gen în aparență minor dar de delicate efecte vizuale. R.D. Germană a adus, alături de cîteva imprimeuri și alte obiecte de artă decorativă, o serie de picturi și gravuri lucrate de artiști amatori, vădind temeinice cunoștințe în genurile de artă respective.

Participarea românească la expoziția internațională de artă populară înglobează și tradiționala bienală de artă populară, farmecul creației artistice a poporului nostru strălucind așadar în sute și sute de obiecte din toate județele țării. Privirea a fost atrasă de costumele din Argeș și Muscel, de cele din Arad și Suceava, de sumanele bihorene sau de cele bucovinene. Din ce în ce mai bine și mai masiv reprezentată în cursul ultimelor două bienale a fost partea centrală a Munteniei, celebrul ținut al Codrului Vlăsiei, străveche regiune românească din marea cîmpie a Dunării, acoperind aproximativ actualele județe Vlașca și Ilfov, cu costume surprinzător de variate, în care alături de fondul puternic autohton se pot distinge și unele ecouri ale Orientului de veche tradiție. Un orient mai accentuat în trăsăturile sale au oferit panourile cu artă populară dobrogeană pe care apar străveziile broderii tătărești și turcești, aducînd decorul sugestiv al lumii orientale cu o floră și faună stilizată într-o manieră proprie. Ceramica smălțuită și nesmălțuită, din foarte multe centre de olari, a fost reprezentată de piese noi care se ridică la valoarea celor din muzeele noastre. Destul de bine înfățișată a fost și arta lemnului, lucru pe care nu-l putem spune despre prelucrarea artistică a metalelor, gen foarte puțin prezent în expozițiile noastre în genere. Broderiile pe piele, cojoacele și chimirele se aflau într-o mare varietate ornamentală în standurile tuturor zonelor etnografice. Alături de costumele românești au fost prezentate

și costume ungurești, săsești și secuiești, a căror tonalitate cromatică și încărcare decorativă adăuga note caracteristice ansamblului expoziției.

De mai mică amploare dar de o structură mai clară, și într-un fel mai sugestivă, a fost expoziția organizată la Muzeul Satului cu tema „Meșteșuguri și îndeletniciri casnice artistice românești”. Expoziția aranjată cu gust și pricepere de un colectiv condus de șefa de secție Georgeta Stoica, de la Muzeul Satului, înfățișa aspecte actuale ale artei populare românești ilustrând în principal teza continuității tradiționale în mediile rurale. Într-adevăr, se puteau admira foarte frumoase vase de pământ ars din centrele de la Vlădești-Vilcea, Săliște—Maramureș, Rădăuți—Bucovina și altele, lucrate de meșteri olari cunoscuți pentru realizările lor. Obiectele de lemn crestat se aflau într-un număr mare, unul din cei mai talentați meșteri, Nicolae Cernat din Șugag—Sebeș fiind prezent și el în sală, lucrând într-un mic atelier improvizat. Aceeași idee a unei expuneri vii, dinamice, se regăsea și în sectorul textilelor, unde vestita țesătoare Maria Spiridon, din țara Oltului, lucra în fața vizitatorilor frumoase ștergere și fețe de masă din Făgăraș. În sfârșit și arta cojocarilor era ilustrată de meșteșugul lui Dumitru Sofonea, lucrând în expoziție pieptare, chimire. În ansamblu expoziția de la Muzeul Satului era de un caracter mai actual decît cea organizată de Casa Centrală a Creației Populare, demonstrînd într-un mod mai pregnant, subliniat și de prezența meșterilor, vigoarea artei populare românești care se dezvoltă în condițiile industrializării țării, dar păstrînd virtuțile unei arte spontane și robuste cu adînci rădăcini tradiționale.

Ideea actualității artei noastre populare și a posibilităților ei de valorificare era dusă și mai departe de o a treia manifestare din cadrul primului festival și concurs internațional de folclor, anume de „Tîrgul de artă populară” organizat de asemenea în preajma Muzeului Satului. În cîteva tonele (cu totul neinspirat construite și de o monotonie supărătoare) erau expuse numeroase produse ale celor mai renumite centre de artă populară din toată țara. La prețuri modice puteau fi cumpărate lăzi și lădițe de fag scrijelat de la Buduroasa—Bihor, vase de ceramică de la Oboga, Hurez, Marginea, Săliște—Maramureș, cojocel și pieptare de Beiuș și Vascău, straie mițoase de Bran și Vrancea, costume țărănești din multe zone etnografice ale țării, fluier și vase de lemn aduse de ciubărari moți din munții Apuseni. Tîrgul a fost una dintre cele mai eficiente forme de prezentare și de propagandă în rîndurile miilor de turiști străini care l-au vizitat și care în sfârșit puteau să cumpere obiecte de artă țărănească românească autentică, așa cum puteau fi văzute și în muzeele noastre de artă populară, dar care pentru prima oară erau oferite pe piață.

Dacă la aceste trei manifestări adăugăm și standul de artizanat și artă populară al UCECOM-ului din cadrul Expoziției realizărilor economiei naționale, deschis în aceeași perioadă a anului, avem imaginea locului important pe care arta populară îl are în ansamblul vieții noastre economice și sociale, loc pentru care etnografii și folcloriștii din România au dus o luptă și au depus o muncă susținută timp de două decenii. Se poate spune că acest loc este deci și rezultatul concret al muncii științifice desfășurate de cadrele de cercetare din Institutele Academiei Republicii Socialiste România.

Paul Petrescu

GHEORGHE VRABIE, *Folcloristica română — Evoluție, curente, metode*, Editura pentru literatură, [București] 1968, p. 445.

Rezultat al unei experiențe de mai multe decenii și reluind materia unui curs universitar, cartea lui Gh. Vrabie *Folcloristica română* oferă, atât cititorului de specialitate cât și publicului iubitor de cultură, un istoric al preocupărilor de folclor din țara noastră.

Dezideratul autorului (expus în prefață) este realizarea unui studiu de sinteză, conceput pe curente și școli. Materialul este grupat în cinci părți mari, subdivizate în capitole și intitulate :

- I. Începuturile folcloristicii ;
- II. Folcloristica română în epoca romantică ;
- III. Folcloristica română în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea ;
- IV. Folcloristica română în prima jumătate a secolului al XX-lea ;
- V. Folcloristica română în ultimele decenii.

Partea a V-a cuprinde și un „Indici [sic] de autori”.

De la început se impun remarcate : metoda grupării cercetărilor în jurul unei figuri de mare prestigiu (Alecsandri, Hasdeu, Densusianu, Gusti) și integrarea cercetărilor de folclor din România în mișcarea culturală europeană. Echivalențele și izvoarele din folcloristica generală, prezentate de autor, aprofundează și lămuresc, de multe ori, sensul studiilor românești. Cel mai bogat exemplificat apare comparativismul, inițiat de frații Grimm. Preluată în folcloristica română de frații Schott, metoda comparativă a fost folosită cu deosebită erudiție și remarcabile rezultate de B.P. Hasdeu.

Deși urmărește fenomenul folcloric românesc, autorul își propune cu stăruință să prezinte problematica folcloristică românească în contextul larg european ; el urmărește totodată perfecționarea adusă metodei de cercetare de către diverși oameni de știință precum și filierele prin care acestea ajung la cercetătorii români. Desigur, și acest lucru este firesc, istoricul folcloristicii românești nu a urmat întrutotul istoricul folcloristicii generale. Folcloristica românească, ancorată în problematica social-culturală proprie țării noastre, a acordat prioritate unor anumite probleme, a folosit și dezvoltat cu precădere anumite metode. Aceasta îi și conferă o remarcabilă specificitate. Ne miră de aceea că autorul, după o teoretizare a curentului antropologic de proveniență engleză — făcută de altfel pe o jumătate de pagină —, exclamă deziluzionat : „Dar folcloristica română a rămas străină de acest curent”. Nu credem că este singurul curent care nu influențează folcloristica românească, iar, față de economia cărții, acea jumătate de pagină ar fi permis autorului să insiste ceva mai mult, de exemplu, asupra aportului lui Cantemir, calificat : etnograf și mai puțin folclorist. După alți cercetători, D. Cantemir este un precursor al folclorului literar (primul care se ocupă de legende, proverbe, snoave, colinde, descințe, blesteme, bocete, orație de nuntă), al folclorului coregrafic și al celui

muzical, creînd chiar un sistem propriu de notație (cf. Al. Bistrițeanu, în „SCILF”, an. II, 1953 și Adrian Fochi, în „REF”, an. IX, 1964, nr. 1—2).

O altă caracteristică a cărții este încercarea autorului de a prezenta cît mai reliefat personalități de seamă din folcloristica românească, motiv pentru care discută momentul istoric, curențele de mare circulație în epocă, formația scriitorului, aportul său în general în cultura românească. Metoda întrebuițată cu mare succes de G. Călinescu în *Istoria literaturii române*, cere o deosebită atenție în dozarea elementelor necesare prezentării. Astfel, în capitolul dedicat lui Alecsandri, este demonstrat cu mare bogăție de argumente rolul de factor cultural-politic de prim rang al acestuia. Activitatea politică este indiscutabil o latură importantă a personalității poetului, dar insistențele și detaliile date de prof. Vrabie nu aduc nimic nou în prezentarea folcloristului Alecsandri. Un capitol în care insistențele de explicare a formației filologice a celui studiat, departe de a fi inutile, ajută substanțial definirii concepției sale asupra studierii folclorului, este capitolul dedicat lui O. Densusianu.

Capitole deosebit de interesante, prin noutatea lor într-o lucrare de sinteză, sînt cele în care este discutată, sau inserată măcar, contribuția folcloriștilor sași și maghiari la cercetările de folclor, traducerile comentate ale lui Léo Bachelin (pentru sec. XIX) și preocupările de folclor la scriitori ca Blaga, Pillat, Voiculescu și Eliade, nemaistudiați din această perspectivă.

În succesiunea de curențe (iluminism, romantism, mitologic, estetic, filologic, istoric, morfologic, sociologic ...) trebuie relevată prezența școlii sociologice de la București condusă de D. Gusti. Aceasta, prin complexitatea metodelor și modernitatea tehnicii de culegere și interpretare a materialului, aprofundează studiile de folclor, anunțînd școala folcloristică de astăzi.

Meritele și valoarea metodologică a cercetărilor de folclor, inițiate de școala sociologică, au fost relevate cu diferite prilejuri. De aceea, plasarea acestei școli la coada unui capitol (Partea a IV-a, Capitolul III, p. 365—371) subintitulat „Alte orientări folcloristice” și consumarea întregii problematice inițiată de aceasta pe parcursul cîtorva pagini nu este de natură să ofere cititorului o justă apreciere a contribuției pe care școala sociologică a adus-o la dezvoltarea folcloristicii.

În ultima parte, dedicată instituțiilor și direcțiilor actuale ale folcloristicii românești, prof. Vrabie trece în revistă o seamă de persoane, instituții și lucrări, care prin simpla lor inserare dovedesc dezvoltarea deosebită a acestei științe în epoca noastră.

Lucrarea, avînd ca bază un curs universitar, păstrează adesea arhitectura de prelegere. De aici provine poate tendința de etichetare a folcloriștilor, în buni sau răi, fără o expunere critică de motive (Văcăreștii = răi, vezi p. 23; Iordache Golescu = bun, vezi p. 25); sau prezentarea simplificată scolastic, pînă la schemă, a unor figuri de seamă din folcloristica românească (Alecsandri, Hasdeu).

Autorul este urmărit, în tot cuprinsul cărții, de dorința de a ne comunica totul despre autori, epoci și ecouri europene. O asemenea tentativă, lăudabilă, duce adesea la tratări superficiale, confuze, ideile apărînd ca niște concluzii expuse didacticist, a căror demonstrație autorul nu o mai notează. Astfel: versul trohaic este un mod de „exprimare facilă”, p. 23; „J. J. Rousseau, prin unele scrieri ale sale, a avut o mare influență și asupra literaturii”, p. 44; Iorga a scris „pagini frumoase”, p. 60; considerațiile folcloristice ale lui Marienescu constituie o „lec-tură amuzantă”, p. 126; „În Baltagul ..., epoca evocată de Sadoveanu este aceea a Daciei lui Burebista și Deceneu”, p. 342; Hasdeu vorbește despre substraturile geto-dace „cu destulă convingere”, p. 335 și în sfîrșit constatarea că poezia populară este o „poezie remarcabilă”, p. 310.

Limbajul general al cărții dă impresia de stil vorbit, oralitatea singură putînd să explice o serie de formule sau neglijențe pe care scrisul de obicei le suprimă. Cităm pentru stilul vorbit formule ca: „În multe nevoi ale vieții” (p. 29) ... se mîngîie cu credința în” (p. 60). Dacă autorul se referă la scriitorii anteriori secolului XX, impresionează arhaizarea fortuită:

epocă „tirzuelnică” (p. 18), „în ale sale cugetări”, (p. 59); „va fi cules adolescentul ...” (p. 64), sau prin întrebuintarea formei „adecă”, pentru „adică”.

În epoca modernă, pentru acomodare, termenii sînt căutați în alte domenii. În stilul administrativ profesorul Vrabie descoperă formula „asimilării în grad” (p. 329) a literaturii populare cu cea cultă, iar în stilul ziaristic clișeele de tipul: „direcție sănătoasă” a literaturii (p. 329), Russo „veștejește” idei retrograde (p. 59 și 61) etc.

Neglijențele stilistice duc fie la exprimări confuze (ex. „o reînviere ... [a epopeei] s-a putut face ... numai respectîndu-i cu strictețe regulile genului. Doar că și ele au fost înnoite,, — p.18); „Autorul „Țiganiadei” a fost pe deplin conștient de binefacerile *acesteia*” (p. 19) sau, ... patriotism puternic și propriu epocilor trecute” (p. 4); fie la forme gramaticale neliterare; „Amărăciunea face ca să nu se piardă” (p. 12), „aceste producții ...constituiesc” (p. 98); „ar fi altele la carecuprind în ele” (p. 269); „vor fi mai circulînd” (p. 287). Și dacă unele greșeli pot fi ale tiparului: „fablieux” pt. fabliaux; „înseși” pentru „însăși”, prezența alternativă a formelor luminism-iluminism și luminiști-iluminiști este cu atît mai curioasă cu cît autorul avizează la p. 7: „ne ferim de a întrebuinta termenul „iluminiști”, socotindu-l peiorativ [sic]”. De la p. 29 „i” inițial nu mai are valoare semantică negativistă pentru că Bariț este influențat de „iluminiștii” englezi.

Dar dincolo de scheme, șabloane sau neglijențe gramaticale, cartea răspunde necesității de a avea o istorie a folcloristicii, aducînd o contribuție considerabilă de date. Ea prezintă folclorul în toată complexitatea lui, inclusiv aspectul muzical, subliniind interpătrunderile dintre folclor și științele apropiate: etnologie, etnografie, sociologie.

Ruxandra Guțu

E B A T A

Pag.:	rîndul:	coloana:	in loc de:	se va citi:
15	20		faze	faze
15	22		faze	faze
16	18	20	23	32
16	24	16	5	3
17	2	2	Faza	Faza

Biblioteca de etnografie si folclor 1/1070

OLCLOR publică studii zind deci întreg domeniul va etnografiei, a folcloris-vista pune în discuție, la le ale etnografiei și folclo-pécialitate ce apar în țară

ORI

ticolele, notele și recenziile le vor fi dactilografiate pe executate în tuș, pe hîrtie numerotate cu cifre arabe. e în continuarea celor din rași date în text, tabele va face în ordinea numerelor. ială. Titlurile revistelor citate orm uzanțelor internaționale. e 50 de extrase, gratuit. Res-ticolelor revine exclusiv auto-

isele, schimbul de publicații tului de redacție: București,

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 la două rînduri. Tabelele vor fi 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.

Correspondența 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 păstorit 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, *Arta 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 BÎRSEANU, *Doine și strigături din Ardeal*, ediție definitivă (studiu introductiv, note și variante) de Adrian Fochi, 1968, 969 p., 63 lei.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 1, p. 1—96, București, 1970



9,01 lei