

7 326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 24

București

Nr. 2

Juw. 9132/2

1979

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

<https://biblioteca-digitala.ro>

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef :

Prof. univ. MIHAI POP

Redactori-șefi adjuncți :

ION ILIȘIU
ALEXANDRU AMZULESCU

Membri :

Prof. univ. AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România, MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România, TIBERIU ALEXANDRU, ANDREI BUCȘAN, RADU NICULESCU, PAUL PETRESCU, CORNELIU DAN GEORGESCU, ANCA GIURCHESCU, PAUL SIMIONESCU, GEORGETA CALUDI, ALEXANDRU DOBRE

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

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Revistele se pot procura și prin PUNCTUL DE DESFĂCERE AL EDITURII ACADEMIEI (direct sau prin poștă), 71 021 București, Calea Victoriei nr. 125, sectorul 1.

Toate comenzile externe pentru lucrările apărute în Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la : ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136—137, telex 11 226, 70 116 București, str. „13 Decembrie” nr. 3.

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

La « Revue d'ethnographie et de folklore » paraît 2 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les travaux parus aux Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sera adressée à : ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136—137, telex 11 226, 70 116 Bucarest, 3, rue 13 Decembrie, Roumanie. Le prix d'un abonnement annuel est de \$ 20.

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

APARE DE 2 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
str. Nikos Belotannis nr. 25
70 154 București

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 24

1979

Nr. 2

SUMAR

STUDII

ADRIAN FOCHI, Formula adynaton și folclorul român	131
AL. I. AMZULESCU, <i>Marcu și Gerul</i> . Epilog doljean la o faimoasă controversă	153
SPERANȚA RĂDULESCU, Operații de gândire implicate în transcrierea textului muzical de tradiție orală	177
SILVIA CHIȚIMIA, Balada <i>Șarpele</i> în elementele ei de străveche cultură românească	185
ION GHINOIU, Considerații etnografice asupra fenomenului de „întemeiere” a așezărilor	197
GHIZELA SULIȚEANU, Criterii psihologice în definirea unui sistem de clasificare a muzicii populare. Despre procesele de transpoziție și de substituie	205

MATERIALE

SERES ANDRÁS, Firtăția, surăția	219
ION I. DRĂGOESCU, Contribuții la cunoașterea podoabelor populare românești — salba	225

DIN ISTORIA FOLCLORULUI ȘI FOLCLORISTICII

ALEXANDRU DOBRE, Simeon Florea Marian și concursurile pentru premiile Academiei Române	235
VANDA SITESCU, Timp și spațiu în opera sadoveniană	251

NOTE ȘI RECENZII

MONICA BUDIȘ și RADU OCTAVIAN MAIER, Unele manifestări etnografice desfășurate în cadrul celei de a II-a ediții a Festivalului național „Cîntarea României”	259
---	-----

TIBERIU ALEXANDRU, <i>Folcloristică, organologie, muzicologie</i> , București, Editura muzicală, 1978 (<i>Iosif Herța</i>)	261
VASILE D. NICOLESCU, <i>Manuserisul Ucenescu. Cânturi</i> , București, Editura muzicală, 1979 (<i>Eugenia Săndulescu</i>)	262
KLAUS BEITL, <i>Leopold Schmidt Bibliographie, 1830–1877</i> , Wien, Verlag des Vereins für Volkskunde, 1978 (<i>Nicolae Dunăre</i>)	264
ROSA RACHEL KNORRINGA, <i>Fonction phatique et tradition orale. Constantes et transformations dans un chant narratif roumain — Mogoș Vornicul</i> , 1978 (<i>I. C. Chișimia</i>)	265
ION I. DRĂGOESCU, <i>Din etnologia uneltelor tradiționale ale poporului român. Plugul în civilizația românească</i> , I, Oradea, Muzeul Țării Crișurilor, 1977 (<i>Nicolae Dunăre</i>)	266

SOMMAIRE

ÉTUDES

ADRIAN FOCHI, La formule adynaton et le folklore roumain	131
AL. I. AMZULESCU, <i>Marcou et le Gel</i> . Épilogue d'une fameuse controverse	153
SPERANȚA RĂDULESCU, Les opérations mentales impliquées dans la transcrip- tion du texte musical de tradition orale	177
SILVIA CHIȚIMIA, Éléments archaïques de la culture roumaine dans la ballade du « Serpent »	185
ION GHINOIU, Considérations ethnographiques sur le phénomène de la « fonda- tion » des habitats	197
GHIZELA SULIȚEANU, Critères psychologiques de définition d'un système de classification de la musique populaire. Sur les processus de transposition et de substitution	205

MATÉRIAUX

SERES ANDRÁS, « Firtăția, surăția » — coutume roumaine	219
ION I. DRĂGOESCU, Contributions à la connaissance des parures populaires roumaines — « salba »	225

DONNÉES CONCERNANT L'HISTOIRE DU FOLKLORE

ALEXANDRU DOBRE, Simeon Florea Marian et les concours pour les prix accordés par l'Académie roumaine	235
VANDA SITESCU, Le temps et l'espace dans l'œuvre de M. Sadoveanu	251

NOTES ET COMPTES RENDUS

MONICA BUDIȘ et RADU OCTAVIAN MAIER, À propos de quelques mani- festations ethnographiques qui ont eu lieu à l'occasion du Festival national « Hymne à la Roumanie »	259
TIBERIU ALEXANDRU, <i>Folcloristică, organologie, muzicologie, București</i> , Editura muzicală, 1978 (<i>Iosif Herța</i>)	261

VASILE D. NICOLESCU, <i>Manuscrisul Ucenescu. Cnturi</i> , București, Editura muzicală, 1979 (<i>Eugenia Săndulescu</i>)	262
KLAUS BEITL, <i>Leopold Schmidt Bibliographie, 1930—1977</i> , Wien, Verlag des Vereins für Volkskunde, 1978 (<i>Nicolae Dunăre</i>)	264
ROSA RACHEL KNORRINGA, <i>Fonction phatique et tradition orale. Constantes et transformations dans un chant narratif roumain — Mogoș Vornieul</i> , 1978 (<i>I. C. Chițimia</i>)	265
ION I. DRĂGOESCU, <i>Din etnologia uneltelor tradiționale ale poporului român. Plugul în civilizația românească, I</i> , Oradea, Muzeul Țării Crișurilor, 1977 (<i>Nicolae Dunăre</i>)	266

FORMULA ADYNATON ȘI FOLCLORUL ROMÂN

ADRIAN FOCHI

Pînă acum formula adynaton nu a fost studiată în sine și pentru sine, ca problemă independentă, ci numai în relație cu alte fenomene artistice. Din această cauză, cunoaștem din problematica sa numai aspectele luminate de acele relații. Și din păcate petele luminate sînt incredibil de puține. Cercetătorii din domeniul poeziei clasice greco-latine sînt cei care au cele mai mari merite în studierea problemei, dar aceasta arată și limitele cercetării de pînă acum. Din cîte știm, de pe poziția folcloristicii, s-a făcut o singură cercetare, care însă nu încearcă să privească și în afara hotarelor disciplinei și se închide în spațiul unei singure familii de popoare europene¹. De aceea și această lucrare cuprinde numai enunțuri, nu ambiționează să investigheze esența fenomenului și constituie abia o invitație la studiu. Lucrurile au decurs în așa fel, încît nu există nici măcar un consens minimal în ceea ce privește calificarea fenomenului. Unii cercetători îl numesc „temă”², alții „simbol”³, alții „figură”⁴, iar noi îi spunem „formulă”. Din toate acestea ne putem da seama cît e de mare necesitatea de a relua discuția de pe o poziție științifică mai favorabilă și de a o ataca frontal, cu toate dificultățile pe care le comportă. Pentru că la noi nu s-a făcut încă nimic în această privință, demersul de față — chiar dacă nu ridică pretenția de a lămuri integral lucrările — se justifică tocmai prin terenul gol în care se desfășoară. Cu toate că se menține strict în limitele titlului, lucrarea de față este totuși o încercare de a depăși impasul momentan al cercetării. De fapt, urmărind să surprindem esența fenomenului, pornind de la exemplul folclorului românesc. Am întocmit repertoriul complet (în limita izvoarelor utilizate⁵) al cazurilor și, de la analiza lor completă, încercăm

¹ P. G. Bogalirev, *Формула невозможного в славянском фольклоре*. Башкирский государственный университет, Ufa, 1962, p. 247—363.

² Ernest Dutoit, *Le thème de l'adynaton dans la poésie antique*. Les belles lettres, Paris, 1936. Exemplele din poezia clasică sînt extrase din această lucrare; cele din proza greacă și latină au fost identificate de noi.

³ Ronald Grambo, *Adynaton symbols in proverbs*, in „Proverbium”, 1970, nr. 15, p. 40—42.

⁴ Roger Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Brugge, 1960.

⁵ Oferim la sfîrșitul lucrării bibliografia culegerilor utilizate, cu abreviațiile corespunzătoare.

să ne ridicăm la un punct de vedere mai cuprinzător, care să permită definirea fenomenului, descrierea și tipologia sa, determinarea funcțiilor și statutului său în cuprinsul artei orale a românilor și, apoi, al artei orale în general.

Trebuie să începem prin încercarea de a defini fenomenul. Aceasta nu se poate face decît prin prezentarea conținutului. Cea mai amănunțită prezentare de acest fel îi aparține cercetătorului american *H. C. Canter*, a cărui lucrare nu ne-a fost accesibilă ⁶, dar pe care o cunoaștem din rezumatul publicat în „*L'Année philologique*” ⁷. El a distins 6 diferite forme și sensuri ale formulei, rezumate astfel: 1) poetul afirmă că o acțiune considerată imposibilă va avea totuși loc mai repede decît cea căreia vrea să-i dovedească imposibilitatea; 2) dacă acțiunea despre care vorbește poetul este posibilă, atunci va fi la fel și cu cele pe care legile naturii le consideră imposibile; 3) două acțiuni în mod egal imposibile sînt menționate în paralel și legate între ele printr-o formulă de comparație sau de coordonare; 4) două situații sînt menționate în paralel, imposibilitatea uneia din ele nefiindu-ne revelată decît prin raportarea ei la cea de a doua; 5) estimarea unui număr e declarată imposibilă, prin raportarea la un calcul considerat imposibil; 6) o situație este considerată imposibilă, atîta vreme cît va dura o altă situație, considerată eternă. Le-am transeris aici pe toate, nu pentru că am fi de acord cu tipologia stabilită de autor, ci pentru a face dovada despre multiplele implicații raționale ale formulei în poezia clasică greco-latină. Dar toate distincțiile lui *H.C. Canter* se încadrează de fapt într-o singură grupă de fapte, și anume: adynatonul reprezintă o frază compusă din două propoziții corelative (*cum—dum, citius — quam, antea — quam*), din care una exprimă o imposibilitate. În afara clasificării lui *H.C. Canter* rămîne însă o întregă a doua grupă de fapte, pe care un alt cercetător ⁸ o numește „*inanis opera*”, după o mai veche definiție a lui *Erasmus*. În cazul acesta acțiunea despre care se vorbește poate fi întreprinsă, este însă zadarnică, nu este niciodată realizabilă. Am avea astfel numai două situații fundamentale: a) *condiția unei acțiuni este suspendarea ordinii naturale a lucrurilor* și b) *condiția unei acțiuni este îndeplinirea unei sarcini considerate imposibile (inanis opera)*. În primul caz, negația care rezultă din asocierea unei probabilități cu o imposibilitate are un sens pozitiv, în sensul că ea afirmă regula naturală, și exprimă recunoașterea determinismului natural. Este, de fapt, o luare de poziție împotriva anarhiei în natură, respectiv împotriva miraculosului, recunoscînd că lumea e guvernată de legi imuabile, ce nu pot fi modificate în funcție de capricii sau dorințe individuale. Oricîtă înclinație către miraculos ar exista în folclor, formula adynaton reprezintă o prohibiție a miraculosului, o interpretare raționalistă a lucrurilor și faptelor din lumea aceasta. Este o opoziție netă față de basm, care, pentru a-și exercita funcția artistică, se pune în afara realității, prin acele formule introductive care au rostul de a anunța, din capul locului, că ne aflăm în lumea miraculosului, a incredibilului. Formula adynaton, exprimînd imposibilul, îl neagă în

⁶ H. C. Canter, *The figura ἀδύνατον in greek and latin poetry*, in „*American Journal of Philology*”, 1930, p. 32—41.

⁷ „*L'Année philologique*”, 5 (1931), p. 133.

⁸ Paolo Cherchi, *Gli adynata dei trovatori*, în „*Modern Philology*”, 68 (1971), p. 223—241.

însăși esența sa, și în aceasta constă sensul său primordial. Cea de a doua situație („inanis opera”) se bazează pe ideea unei sarcini imposibile, mai ales sarcini fără sfârșit, cum ar fi număratul firelor de nisip sau de iarbă, al stelelor, al frunzelor sau al valurilor mării (sarcini catalogate de *Stith Thompson* în Motiv-Indexul său la nr. H. 1 000—H. 1 199 : nature of tasks). Dar semnificația acestor sarcini este alta în basm și în adynaton : în basme aceste sarcini sînt întotdeauna îndeplinite, de obicei cu ajutorul animalelor recunoscătoare ; în adynaton, ele exprimă tocmai imposibilitatea îndeplinirii lor. Sintem, precum se vede, pe două poziții diferite, opuse chiar.

În folclorul românesc există ambele structuri, atît cea în care condiția este *suspendarea ordinii naturale a lucrurilor*, cît și cea în care condiția este *îndeplinirea unei sarcini imposibile*. De la bun început, aceasta dovedește că utilizarea formulei adynaton de către poporul român nu este ceva intimplător.

A. CONDIȚIA SUSPENDĂRII ORDINII NATURALE A LUCRURILOR

1. **Cînd a face plopul pere**⁹. În izvoarele folosite, e formula cea mai des întrebuițată : 18 cazuri. E întilnită pe absolut întreg teritoriul țării și chiar la românii de peste hotare. Această situație probează, pe lingă unitatea culturii noastre populare peste vremelnicele împărțiri politice din trecut, și marea vechime a formulei, întrucît timpul și spațiul stau întotdeauna în raport direct. Prototipul ideii ca un pom să facă fructele altuia se întilnește încă în lumea clasică, în poezia lui *Vergiliu*, unde întilnim exemplul : stejarii fac mere¹⁰, și la *Teocrit*, unde avem exemplul : pe pini vor crește pere¹¹.

2. **Cînd a face plopul mere**¹². Formula se subsumează la cea anterioară și, în materialul utilizat, pare a fi accidentală : o aflăm abia o singură dată. Ce am spus la punctul anterior e valabil și pentru acest caz.

3. **Cînd [Pin'] o face plopul nuci**¹³. E răspîdită în Transilvania de sud, în Bucovina și în nordul Olteniei și Munteniei. Nu cere o discuție decît în privința metrului : e vorba de un vers catalectic.

4. **Cînd o face teiul nuci**¹⁴. Apare o singură dată. Se alătură de exemplul anterior, față de care modifică bisilabul emistihului al doilea. În rest nu necesită alt comentariu.

⁹ Alecsandri, p. 304 ; Brăiloiu, p. 178 ; Buga, p. 740 ; Cărăbiș, p. 566 ; Cernea, p. 43 ; Cîrstean, p. 760 ; Codri, p. 173 ; Gorovei, Nunta, p. 101 ; Marian, p. 599 ; Neagu, p. 27 ; Opreșan, p. 67 ; Papadima, p. 332 ; Savina-Ciobanu, p. 434 ; Șerb-Cesereanu, p. 94 ; Udrescu, p. 245 ; „Izvoarașul”, 13 (1934), p. 326 ; 14 (1935), p. 406. Menționăm și existența unei snoave care-și trage comicul tocmai dintr-o imposibilitate de acest fel (S.-C. Stroescu, *La typologie bibliographique des facéties roumaines*, Buc., Ed. Acad. R.S. România, 1969, p. 233 : *Povestea perelor de plop*).

¹⁰ Buc., VIII, 52—57.

¹¹ Idyl., I, 132—136.

¹² Mețoiu, p. 85, 110, 212, 240 ; Opreșan, p. 67.

¹³ Bălășel, p. 568 ; Buga, p. 741 ; Cernea, p. 347 ; Cîrstean, p. 760 ; Jula, p. 447 ; Mețoiu, p. 110, 128, 251, 526 ; Stănculescu, p. 465.

¹⁴ Cărăbiș, p. 566.

5. **Cind o face socul nuci**¹⁵. Situație identică.

6. **Pin'o face salca nuci**¹⁶. Situație identică.

7. **Cind o face salca prune**¹⁷. Situație identică, dar reținem caracterul acatalectic al versului.

Pentru că de cele mai multe ori versurile de acest fel merg în perechi regizate de rimă, asistăm la cazuri când avem un singur verb pentru câte două versuri legate prin conjuncția coordonatoare.

8. **Și răchita vișinele**¹⁸. O întâlnim de 8 ori și se însoțește, de obicei, cu formula de la nr. 1, de care este legată prin rimă și prin prelungirea sensului la verbul subînțeles.

9. **Și răchita mere dulci**¹⁹. Face pereche la exemplele de la nr. 3—6, cu care e legată prin rimă.

10. **Și răchita struguri dulci**²⁰. Aceeași situație. Singura modificare e a bisilabului din cel de al doilea emistih.

11. **Și săleuța mere dulci**²¹. Aceeași situație.

12. **Și salcia pere dulci**²². Se modifică atît esența arborelui, cît și fructul, dar în limitele impuse de metru și de ritm: un trisilab accentuat median în primul emistih și bisilabul (mobil) într-al doilea.

13. **Și eueuta mere dulci**²³. Aici modificarea e mai adîncă: în loc de arbore apare o buruiană. Condițiile ritmico-metrică care regizează formula rămîn aceleași, ca la exemplul anterior.

A doua serie de exemple de acest fel presupune următoarea situație: arborii vor face flori ce nu le sînt proprii. Iată exemplele:

14. **Și răchita mieșunele**²⁴. Materialul e destul de frecvent și se întâlnește în toate regiunile țării. Face pereche la nr. 1.

15. **Și salcia vinețele**²⁵. Situație identică.

Ultimele două exemple își află paralele în imagistica greco-latină. Astfel, *Vergiliu* vorbea despre: arini care fac narcise²⁶, iar la greci, *Teocrit* despre: ienupărul care face narcise²⁷.

Ceea ce trebuie remarcat în legătură cu exemplele de mai sus este faptul că marea lor majoritate (exceptînd numai formula de la nr. 7) se realizează numai cu două rime, una feminină (-ere), cealaltă masculină (-uei), ceea ce le asociază în serii binare foarte bine fixate, care beneficiază

¹⁵ Oarcea, p. 43.

¹⁶ Meițoiu, p. 500; Mihuță, p. 560.

¹⁷ „Izvorașul”, 18 (1939), p. 182.

¹⁸ Alecsandri, p. 304; Codri, p. 173; Gorovei, Nunta, p. 101; Marian, p. 599; Meițoiu, p. 85; Opreșan, p. 67; Savina-Ciobanu, p. 431; „Izvorașul”, 13 (1934), p. 326; 14 (1935), p. 406.

¹⁹ Buga, p. 741; Cirstean, p. 760; Jula, p. 447; Meițoiu, p. 110, 251, 526; Stănculescu, p. 465; Meițoiu, p. 128; *răcuță*, pentru *răchită*.

²⁰ Cernea, p. 347.

²¹ Meițoiu, p. 500; Mihuță, p. 560.

²² Bălășel, p. 568.

²³ Oarcea, p. 43.

²⁴ Brăiloiu, p. 178; Buga, p. 740; Cărăbiș, p. 566; Cernea, p. 43; Cirstean, p. 760; Meițoiu, p. 110; Neagu, p. 27; Opreșan, p. 67.

²⁵ Udrescu, p. 245.

²⁶ Buc., VIII, 52—57.

²⁷ Idyl., I, 132—136.

de comutabilitate, după un sistem pe care-l vom analiza în alt context. Exemple asemănătoare aflăm la italieni²⁸, la neogreci²⁹, la englezi³⁰.

În continuare analizăm formulele alcătuite pe ideea înfrunzirii sau înfloririi unui lemn uscat. E una din cele mai vechi formule de acest fel. Apare încă în poezia homerică, unde e vorba de „scepstrul ce nu mai dă frunze și ramuri”³¹. *Vergiliu* imită formula homerică în exemplul: „Așa cum scepstrul ăsta (căci avea în mină scepstrul) nu va mai da vlăstare cu frunză tină, nici ramuri, nici umbră, odată ce a fost despărțit de trunchiul lui în pădure și și-a părăsit rădăcina ce-l hrănea, iar ascuțișul fierului i-a retezat pletele ramurilor”³². Mai merită să amintim aici două tradiții clasice. După una din ele, măciuca uscată a lui Heracles, făcută din lemn de măsline sălbatic, „a prins rădăcini și a dat muguri, dacă poate crede cineva aceasta, dar există și azi măslinul sălbatic care a crescut”³³. În cea de a doua, se povestește același lucru despre sulita lui Romulus: „Iar lemnul a încolțit, căci pământul era rodnic, și a vlăstărit și a crescut din el tulpina unui foarte frumos corn”³⁴. În evul mediu, formula a înfrumusețat un pasaj din celebra legendă a lui Tannhäuser³⁵. La noi, a fost folosită de *Alecsandri* în poemul său *Grui Singer*, unde sună astfel:

Cind astă buturugă de arbor ars sub care
Părintele tău zace ucis, fără suflare,
Va da și flori și frunze, etern fiind udată
Cu apa cea din vale în gura ta cărată³⁶.

În folclorul nostru, imaginea este luată din viața țărăneasă și cuprinde, în prima sa parte, ideea jugului sau a unei anexe a jugului, iar în partea a doua, fructele și florile presupuse a crește miraculos din acelea. Iată exemplele:

16. **Și tinjala mugur verde**³⁷.

17. **Și tinjala frunză lată**³⁸.

²⁸ N. Tommaseo, *Canti popolari*, Veneția, Tip. Girolamo Tasso, 1841. Vol. I: *Canti toscani*, p. 159: cind portocalii vor face lămii. Un exemplu asemănător aflăm la albanezii din Italia: stejarii vor face nuci (Karl Dieterich, *Die Volksdichtung der Balkanländer in ihren gemeinsamen Elementen*, în „Zeitschrift des Vereins für Volkskunde”, 12 (1902), p. 407–408).

²⁹ D. Pétroupolos, *La comparaison dans la chanson populaire grecque*, Atena, Institut français d'Athènes, 1954, p. 98: cind strugurele va scoate iasomie.

³⁰ Recenzie la A. L. Lloyd, *Folk song in England*, Londra, 1967, în „Revista de etnografie și folclor”, 14 (1969), nr. 2, p. 161: portocalul va face mere.

³¹ *Iliada*, I, vers 231, după trad. lui G. Murnu, ed. D.M. Pippidi, Buc., Ed. pt. literatură și artă, 1955, p. 35.

³² *Eneida*, XII, 206, după trad. lui E. Lovinescu, Buc., Ed. tineretului, 1967, p. 374. Formula se mai întâlnește în Valerius Flaccus, *Argonaut.*, III, 704–711 și Statius, *Theb.*, VII, 550–552.

³³ Pausanias, *Călătorie în Grecia*, II, 31, 13, trad. M. Marinescu-Ilimu, Buc., Ed. științifică, [1974], p. 197.

³⁴ Phutarh, *Vieți paralele*, trad. N. I. Barbu, Buc., Ed. științifică, 1960, vol. I, p. 75.

³⁵ Vezi prelucrarea modernă a pasajului la Richard Wagner, *Tannhäuser*, trad. Șt. O. Iosif, Buc., f.a., Biblioteca pentru toți, nr. 318, p. 65: blestemul și p. 74: corul pelerinilor ũineri. Un exemplu folcloric croat se află la Olinko Delorko, *Istarske narodne pjesme*, Zagreb, Institut za narodnu umijetnost, 1960, p. 35 și 130: cind va inverzi arșarul uscat și corbul negru se va face alb.

³⁶ Vasile Alecsandri, *Poezii*, Buc., Ed. Minerva, 1974, p. 528.

³⁷ Meitșoiu, p. 212; Mohanu, p. 196.

³⁸ „Izvorășul”, 18 (1939), p. 182; Meitșoiu, p. 446: *verde*, în loc de *lată*.

18. Și tînjala mere, pere³⁹.
19. Și tînjala mere dulei⁴⁰.
20. Din tînjală-o crește struguri⁴¹.
21. Și tînjala iarbă verde⁴².
22. Și tînjala vinețele⁴³.
23. Și tînjala viorele⁴⁴.
24. Și proțapul mugurele⁴⁵.
25. Și proțapu-a face struguri⁴⁶.
26. Și restel pepeni verzi⁴⁷.
27. Și restel coarne moi⁴⁸.
28. Cînd o face jugul mere⁴⁹.
29. Cînd o face jugul nuci⁵⁰.

30. Cînd o face juguri muguri⁵¹. Acest ultim exemplu este remarcabil prin exploatarea completă a efectelor de eufonie în cel de al doilea emistih al versului (împărțit în două segmente cu rimă rară).

O altă grupă de asemenea formule cuprinde ideea că unele viețuitoare, cunoscute pentru faptul că nu pot scoate sunete, vor ajunge să cînte, în situația cerută de discursul poetic. Avem astfel exemplele :

31. Pin-o cînta știuca-n baltă⁵². Exemplul ne aduce aminte de expresia paremiologică în care tăcerea absolută a cuiva este comparată cu tăcerea peștelui. Materialul e destul de răspîndit la noi (9 atestări din toate regiunile țării).

32. Cînd or cînta racu-n lac⁵³.

Mai neașteptat, chiar dacă destul de răspîndit, este exemplul în care incongruența este și mai mare :

33. Cînd o cînta cucu-n baltă⁵⁴.

³⁹ Nijloveanu, p. 643.

⁴⁰ Oarcea, p. 43.

⁴¹ Cernea, p. 43.

⁴² Moanță, p. 401.

⁴³ Papadima, p. 332; Meîțoiu, p. 240; *micșunele*, în loc de *vinețele*.

⁴⁴ Gorovei, Nunta, p. 101; Marian, p. 599; Șerb-Cesereanu, p. 94.

⁴⁵ Gorovei, Nunta, p. 101; Marian, p. 599.

⁴⁶ Savina-Ciobanu, p. 434.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 434.

⁴⁸ Marian, p. 599.

⁴⁹ Nijloveanu, p. 643.

⁵⁰ Oarcea, p. 43.

⁵¹ Cernea, p. 43; Meîțoiu, p. 416; la singular; Moanță, p. 401; Savina-Ciobanu, p. 434.

⁵² Buga, p. 710; Cărăbiș, p. 566; Meîțoiu, p. 416, 500, 526; Mihuță, p. 560; Moanță, p. 401; Opreșan, p. 67—68; Papadima, p. 332; Stănculescu, p. 465; Șerb-Cesereanu, p. 94. Simbolul peștelui pentru tăcerea absolută ar fi fost cunoscut din cea mai îndepărtată antichitate; era cultivat de pitagoricieni, de vechii egipteni, precum și de alte popoare civilizate ale antichității (vezi Wilhelm Borchardt, *Die sprichwörtlichen Redensarten im deutschen Volksmunde*, Leipzig, Ediția Gustav Wasmann, 1891, p. 118).

⁵³ Sandu-Timoc, p. 35.

⁵⁴ Brăiloiu, p. 178; Cernea, p. 43; Diaconu, p. 307; Meîțoiu, p. 211; Mohanu, p. 196. De obicei, formula e asociată, sub rimă, cu o completare: și mierlița pe corlată (Buga, p. 710; Meîțoiu, p. 526) sau: și mierluța pe corlată (Diaconu, p. 307), ori: și cristeiul pe corlată (Meîțoiu, p. 503; Mihuță p. 563) sau: și cristeiul pe corlată (Stănculescu, p. 465). Nu am reținut-o în repertoriul nostru, deoarece deschiderea adynatonului ni s-a părut prea mică: e vorba numai de ceva neobișnuit (aparitia unui pisăriră sălbatică, deci sperioasă, în apropierea sau chiar în casa omului) și nu de ceva cu adevărat imposibil.

Nu am întilnit asemenea imagini în poezia clasică greco-latină, deși adynata referitoare la pești există la *Lucrețiu*⁵⁵, la *Propertiu*⁵⁶ și probabil și la alți poeți.

În mai puține cazuri, întilnim la noi formula rîurilor care curg îndărăt către izvoare, formulă arhicunoscută din antichitate, de la *Euripide*⁵⁷ pînă la *Horățiu*⁵⁸. În folclorul nostru lucrurile nu sînt exprimate cu destulă claritate: nu știm ce înseamnă acel „încioace”, care poate fi o apariție ce ține de eufonie, în rest fiind vorba de o așa-numită „inconsistență formulară”.

34. Cînd s-o-ntoarce girla-neoace⁵⁹,
ideea fiind completată uneori precum urmează:

35. Și girloiu pe dincoace⁶⁰.

O grupă de asemenea formule se referă la fenomene sau realități astronomice. Avem astfel exemplele:

36. Pe pămînt să fie stele⁶¹. La clasici cunoaștem un singur exemplu paralel, la *Euripide*, dar ideea apare mult mai întărită: astfel, astrele ajung să fie sub pămînt⁶².

37. Cînd soarele-n cer o sta. Exemplul acesta ne poartă cu gîndul la numeroasele povestiri în care miracolul opririi soarelui din cursa sa diurnă este dat nu numai ca posibil, ci chiar ca realitate petrecută aievea. E destul să amintim aici pasajul biblic din cartea lui Iosua Navi, care sună astfel: „Și s-a oprit soarele și luna a stătut pînă ce Dumnezeu a făcut izbîndă asupra vrăjmașilor lor. Oare nu de aceea se scrie în Cartea Drep-tului: Soarele a stat în mijlocul cerului și nu s-a grăbit către asfințit toată ziua?”⁶³.

38. Cînd o fi soare noaptea⁶⁴.

39. Și lună toată ziua⁶⁵.

40. Și pe cer crească nuiele⁶⁶.

⁵⁵ De Rer. Nat., I, 161–166: peștii vor trăi pe uscat.

⁵⁶ Peștii trăiesc pe nisip: II, 15, 29–35. Aceste ultime două exemple ne reamintesc de cunoscuta snoavă cu *Peștii pe brazdă* (S.-C. Stroescu, *op. cit.*, p. 257–259, nr. 3 487–A. Th. 1 381 A).

⁵⁷ Med., 410–416.

⁵⁸ Od., I, 29, 10–13.

⁵⁹ Brăiloiu, p. 178; Crețu, p. 136; Papadima, p. 332; Șerb-Cesereanu, p. 94. Amintim aici și expresia, de data aceasta foarte clară: cînd s-o întoarce Oltul înapoi, din Muntean, p. 108 și snoava nolată de S.-C. Stroescu, *op. cit.*, p. 194–195: să vil cînd s-a întoarce Prutul. O foarte frumoasă întrebuintare literară i-a dat C. Negruzzi în *Alexandru Lăpușneanu*: la sfatul boierilor de a se întoarce la Poartă, sub cuvînt că nu-1 vrea țara, el răspunde ferm, pe linia autentică a caracterului său: „Să mă întorc? Mai degrabă își va întoarce Dunărea cursul îndărăt”. Expresia se întilnește și în proza antică: „Acestea au fost semnele trimse de divinitate... unele ape... au început să curgă în susul văii” (Cassius Dio, *Istoria romană*, trad. Adelina Piatkowski, Buc., Ed. științifică, 1977, vol. II, p. 130). Un exemplu în I.L. Caragiale, *Opere*, Buc., Ed. pt. literatură, vol. III, p. 413: „căci de asta n-are să scape, decît poate atunci cînd Oltul și Mureșul or să pornească a curge de-a-ndarătelea de la vale la deal...”.

⁶⁰ Crețu, p. 136.

⁶¹ Desmireanu, p. 480.

⁶² Fr., 687.

⁶³ *Biblia sau sînta scriptură*, Buc., Institutul biblic și de misiune ortodoxă, 1968, p. 245, cap. X, 13: Iosua blrute pe amorie în chip minunat.

⁶⁴ Julia, p. 447. N-am reținut exemplul din Meitoiu, p. 110, care ni s-a părut neautentic, prin singularitatea sa.

⁶⁵ Julia, p. 447.

⁶⁶ Desmireanu, p. 480.

În fine, transcriem aici un număr de încă 12 formule întâlnite mai rar, dar care mărturisesc pentru marea capacitate de invenție a poporului, chiar în cadrul atât de sever îngrădit al tradiției.

41. **Ș-o da laptele din piatră** ⁶⁷. O paralelă îndepărtată se află la *Plaut*: a scoate apă din piatră ⁶⁸. La noi mai există și expresia paremiologică: a scoate apă din piatră seacă ⁶⁹.

42. **Cînd va învia mortul** ⁷⁰. Dacă în lumea clasică întâlnim o singură dată paralela ⁷¹ și aceea destul de depărtată, în folclorul românesc există și o expresie pe aceeași temă, care sună așa: cînd s-o întoarce mortul de la groapă.

43. **Cînd o-nflori cînepa** ⁷².

44. **Cînd o infrunzi poarta** ⁷³.

45. **Și [cînd va face] cuptoru pepeni verzi** ⁷⁴.

46. **Cînd bondariu-a face miere** ⁷⁵.

47. **Cînd și-o pune mișa conci** ⁷⁶.

48. **Cînd și-o pune motanul căciulă** ⁷⁷.

49. **Cînd or crește pietrele** ⁷⁸.

50. **Cînd pe strat inul s-a toarce** ⁷⁹.

51. [Cînd o cînta] **răcănelul (= brotăcelul) sub găleată** ⁸⁰.

Și în încheiere, un exemplu mai amplu, organizat pe schema unui paralelism:

52. **Cînd a crește griu-n casă**

Și-a bate cu spieu-n masă,

Și săcara-a crește-n tindă

Și-a bate cu spieu-n grindă ⁸¹.

Precum se vede, această categorie de adynata cuprinde un număr de 52 de formule, ceea ce după opinia noastră constituie o cantitate cu adevărat apreciabilă. E destul să amintim aici că *P. G. Bogatîrev* făcuse o recoltă de numai 29 de cazuri la toate popoarele slave. La noi, utilizarea formulei adynaton se bucură și de intensitate, și de difuziune deosebită. Este aceasta o constatare ce trebuie reținută pentru o mai bună apreciere a artei poetice a poporului nostru. Bineînțeles, nu toate formulele de mai sus cunosc aceeași răspindire, dar unele dintre ele au, pe lingă

⁶⁷ Gorovei. *Nunta*, p. 106; Opreșan, p. 68.

⁶⁸ Pers., 40 - 42.

⁶⁹ Muntean, p. 39, nr. 1 006, unde se notează și variantele: a scoate (apă, bani, lapte) din piatră seacă.

⁷⁰ Gorovei. *Descintece*, p. 366.

⁷¹ Poen., 313 - 314: Orcus îi eliberează pe cei morți. Expresia există și la aromâni (Tache Papahagi. *Dicționarul dialectului aromân, general și etimologic*, Buc., Ed. Academiei, 1963, p. 140).

⁷² Șerb-Cesereanu, p. 94.

⁷³ „Izvoarașul”, 13 (1934), p. 94.

⁷⁴ Codri, p. 173. De pus în legătură cu formula nr. 26, din aceeași regiune.

⁷⁵ Alecsandri, p. 304.

⁷⁶ Gorovei. *Descintece*, p. 234.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 234.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 359, 374.

⁷⁹ Alecsandri, p. 304.

⁸⁰ Cărăbiș, p. 566.

⁸¹ Pop, Sălaj, p. 162. Numai partea a doua a paralelismului, cu variațiuni nesemnificative, la Meșoiu, p. 85.

un mare număr de variante individuale, și o răspindire generală pe teritoriul țării. Pentru un mare număr din ele aflăm paralele, mai apropiate sau mai îndepărtate, în poezia greco-latină, iar pentru altele în folclorul altor popoare sau în alte genuri ale folclorului nostru. Toate sînt parafraze la adverbul „niciodată”. Cele mai multe au în vedere anomalii vegetale și mult mai puține se referă la fenomene astronomice sau la alte mici miracole cotidiene. Oricum, imaginile sînt luate din viața concretă a țaranului, nu a păstorului. Cu acestea, putem trece la cea de a doua grupă de adynata, și anume:

B. CONDIȚIA ÎNDEPLINIRII UNEI SARCINI IMPOSIBILE (INANIS OPERA)⁸²

Înainte de a transcrie exemplele, de data aceasta trebuie să enumerăm, aici, într-un paragraf aparte, exemplele din poezia clasică greco-latină, spre a avea pregătite elementele de referință. Astfel, în antichitate, au fost utilizate următoarele formule: a număra frunzele copacilor⁸³, a număra valurile mării⁸⁴, a număra picăturile de ploaie⁸⁵, firele de nisip de pe plajă⁸⁶, pietricelele de pe malul mării⁸⁷, a număra stelele⁸⁸, spicele din Cinyfire, florile de cimbrisor de pe Hybla, păsările în văzduh și peștii în mare⁸⁹, florile de pe Hybla, brindușele din Cilicia, boabele de grindină de pe muntele Athos⁹⁰, a număra ghinda unui stejar, albinele de pe Hybla, fiarele sălbatiche din Alpi⁹¹, a număra florile primăverii, spicele verii, roadele toamnei și fulgii de zăpadă ai iernii⁹², a număra valurile oceanului, scoicile de pe plajile Mării Egge, albinele de pe muntele Cecrops, vocile și miinile spectatorilor ce aplaudă într-un teatru⁹³, a număra miinile care lovesc în bronz în timpul unei eclipse de lună⁹⁴, a număra amantii Oppiei, victimele lui Themison, păcăliții de Basile și Hirrus, clienții Maurei, elevii depravați de către Hamillus, vilele pe care le stăpînește vechiul

⁸² Utilizăm, în cazul acesta ca și pentru materialele de la C., o numerotare dublă (a categoriei, dar și a repertoriului întreg).

⁸³ Od. anacront., XIII, 1–6.

⁸⁴ Teocrit, Charit., XVI, 60–63; Martial, Epigr., VI, 34; Vergiliu, Georg., II, 104–108; Od. anacront., XIII, 1–6.

⁸⁵ Statius, Silv., III, 3, 97–98.

⁸⁶ Vergiliu, Georg., II, 101–108; Ovidiu, Ars Am., I, 253–254; Catul, LXI, 202–206; Calpurnius, Buc., II, 72–73. La greci, cunoaștem un singur caz, la Pindar, O., II, 108–110, dar Ernest Dutoit, *op. cit.*, p. 10–12, știe că aceasta era o expresie grecească tipică pentru o imposibilitate proverbială.

⁸⁷ Pindar, O., XIII, 45–46.

⁸⁸ Catul, LXI, 202–206. După același Dutoit (p. 35), expresia ar fi tipică pentru imposibil și neverosimil.

⁸⁹ Ovidiu, Ex. Ponto, II, 7, 25–30.

⁹⁰ Ovidiu, Trist., 199–201.

⁹¹ Ovidiu, Ars Am., III, 149–152.

⁹² Ovidiu, Trist., IV, 55–60. Cu toate că și de data aceasta seria e foarte încărcată, între diferitele formule există totuși o disimulare semantică, ceea ce face să nu ne aflăm în prezența unei suite pur acumulative. Poetul, despre care s-a spus, pe drept cuvînt, că este un „artifex comparationum ἀπὸ τοῦ ἀδυνατοῦ” (J. Demling, la E. Dutoit, p. 118, care subscrisie la opinie), și-a arătat, în cazul de față, toată marea sa măiestrie, reușind să inoveze într-o schemă rigidă, osificată și total compromisă.

⁹³ Martial, Epigr., VI, 34.

⁹⁴ *Ibidem*, XII, 57, 15–17.

bărbier al lui *Iuvenal*⁹⁵. Precum se vede, e vorba în general de numărarea unei cantități imense de obiecte foarte mici, în condiții de permanentă prefacere și instabilitate, de unde și ideea de imposibilitate. Ultimul exemplu, al lui *Iuvenal*, este evident o parodiare a procedului. Materialul folcloric românesc are aceeași structură, dar e mai puțin alambicat și sofisticat.

- 1(53). **Îi număra stropii-n mare**⁹⁶.
- 2(54). **Și iarba pe cinci hotare**⁹⁷.
- 3(55). **Frunzele de pe-o pădure**⁹⁸.
- 4(56). **Ghimpii de pe-un rug de mure**⁹⁹.
- 5(57). **Stelele câte-s pe cer**¹⁰⁰.
- 6(58). **Și macul din nouă veri**¹⁰¹.
- 7(59). **Pana pe paseri ce zboară**¹⁰².
- 8(60). **Paiele de pe trei case**¹⁰³.
- 9(61). **Și nisipul din trei vase**¹⁰⁴.
- 10(62). **Iarba de pe Dealul Mare**¹⁰⁵.
- 11(63). **Și pietrele de pe vale**¹⁰⁶.
- 12(64). **Toți bureții din pădure**¹⁰⁷.
- 13(65). **Și toți rugii fără mure**¹⁰⁸.
- 14(66). **Penele de pe trei cucii**¹⁰⁹.
- 15(67). **Firele dintr-o chiară**¹¹⁰.
- 16(68). **Și zilele dintr-o vară**¹¹¹.
- 17(69). **Frunzele de pe-un stejar**¹¹².
- 18(70). **Holdele de pe-un hotar**¹¹³.
- 19(71). **Florile de pe-un tâpșan**¹¹⁴.
- 20(72). **Iarba după nouă lunci**¹¹⁵.
- 21(73). **Și frunzele de pe-un nuc**¹¹⁶.

⁹⁵ *Iuvenal*, Sat., X, 218–226. *Ernest Dutoit* (p. 153) vede în parodia poetului nu numai satira la adresa persoanelor implicate în discurs, dar și o denunțare a procedului poetic în sine, pentru ce are convențional și rutinier. Părerea lui nu ni se pare demonstrată,

⁹⁶ Gorovei, *Nunta*, p. 88–89.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 88–89.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 88–89.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 88–89.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 88–89.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 88–89.

¹⁰² *Ibidem*, p. 88–89.

¹⁰³ Oarcea, p. 135. Variantă : Pop, Bihor, p. 171 : palele de p-o cămară.

¹⁰⁴ Oarcea, p. 135.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 135. Variantă la nr. 2(54). Altă variantă : Lenghel-Izanu, 333 : iarba din nouă hotară.

¹⁰⁶ Oarcea, 135.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 135.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 135.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 135. Test identic : Lenghel-Izanu, p. 333. Variante : Meștoiu, p. 212 ; Moșanu, p. 196 : penele după doi cucii. Millea, p. 341 : și penele de pe-un cuc.

¹¹⁰ Millea, p. 341. Variantă : Lenghel-Izanu, p. 338 : bătătura dintr-o țeară.

¹¹¹ Millea, p. 341.

¹¹² *Ibidem*, p. 341. Variantă la nr. 3 (55).

¹¹³ *Ibidem*, p. 341.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 341.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 341 ; Meștoiu, p. 212. Variantă : Lenghel-Izanu, p. 333 : iarba de pe nouă lunci.

¹¹⁶ Millea, p. 341.

Această a doua categorie de adynata este, numericeste vorbind, mai restrînsă decît prima, iar formulele nu au plasticitatea primelor: imposibilitatea nu este interzisă de anumite legi ale naturii, ci doar presupusă, prin îndepărtarea soluției spre infinit. Sensul cel nou, de „inanis opera”, e foarte clar exprimat, dar nu în favoarea ideii. Din toate punctele de vedere deci, e vorba de un material de mîna a doua. Paralelele clasice se pot ușor detecta, prin alăturare: numărarea firelor de nisip, firelor de iarbă, frunzelor, stelelor, penelor și florilor. Toate elementele formulilor sînt și ele luate din viața țărănească, din propria experiență de viață a țăranului. Nici o formulă dintre acestea nu ne trimite spre lumea cărturărească.

C. FORMULE ALCĂTUITE PE BAZA UNOR SCHEME SECUNDARE

Materialele pe care le grupăm aici nu prezintă unitate în ce privește „schema formulară” (modelul), ele par a fi, mai curînd — chiar atunci cînd prezintă o anume stabilitate a recurenței —, accidente pitorești în limbă, mai ales că cele mai multe țin de domeniul expresiei paremiologice, evoluînd la nivelul limbajului, și nu urmăresc efecte artistice deliberate (e vorba numai de stratul vechi, metaforic al limbii)¹¹⁷. Iată exemplele recoltate în culegerile folosite.

1(74). Mă-ta cînd va semăna **Strat de mac în vîrf de ac**¹¹⁸, unde imposibilitatea derivă din inadecvarea termenilor puși în discuție și nu din însuși modul de gîndire.

2(75). **La Paștele cailor**¹¹⁹. Formula e echivalentă cu cea latinească, „ad kalendas graecas”. O întîlnim și în folclorul bulgăresc¹²⁰. Cu totul original e însă exemplul următor:

3(76). **La sfîntul Așteaptă**¹²¹.

4(77). **Cînd mi-o crește iarbă-n barbă**¹²².

5(78). **Cînd mi-o crește păr în călcie**¹²³.

¹¹⁷ Nu am introdus seria de imposibilități din descintecele de mătrice, despre care I.A. Candrea, *Folclorul medical român comparat*, Casa școalelor, Buc., 1944, p. 371, afirmă că nu se știe să le considere „ca o moștenire directă de la romani”. Pentru edificare transcriem aici în note o asemenea serie dintr-un descintec din Dolj: Fără ochi te văzură, / Fără urechi te auziră, / Fără miini te prinseră, / Fără cuilii te tăiară, / Fără foc te friperă, / Fără sare te sărară, / Fără gură te mincară. Structura lor se depărtează de cea a adynatonului clasic și de aceea ne mulțumim numai cu această sumară semnalare a tipului.

¹¹⁸ Millea, p. 341. Variantă în „Comoara satelor”, 1 (1923), p. 27. O imposibilitate de aceeași categorie, mai aproape de exemplele slovace, de unde pare a se fi și inspirat, se află în folclorul maghiar. Astfel, cunoaștem următorul exemplu: cînd va crește mîntă creață în vatra focului (Bura László, *Szalmári népbaldák*, Buc., Ed. Kriterion, 1978, p. 16).

¹¹⁹ *Dicționar de expresii și locuțiuni românești*, Buc., Ed. științifică, 1969, p. 56.

¹²⁰ V. Čolakov, *Български народни сборници*, vol. I, Bolgrad, 1872, p. 244: на конски великен.

¹²¹ *Dicționar de expresii*. . . , p. 28. Ceva asemănător, dar destul de depărtat, aflăm la germani: „am Nimmerleinstage” (la ziua lui Niclodată). Augusto Arthaber, *Dizionario comparato di proverbi e modi proverbiali, italiani, latini, francesi, spagnuoli, tedeschi, inglesi e greci antichi*, Milano, Ed. Ulrico Hoepli, 1929, p. 104.

¹²² Muntean, p. 105.

¹²³ *Ibidem*, p. 106.

6(79). **Cind mi-o crește păr în palmă și-nre dește**¹²⁴. Prima parte a expresiei, pînă la cuvîntul „palmă”, inclusiv, constituie o expresie cu mult mai răspîndită. O întîlnim încă în literatura clasică¹²⁵, iar astăzi o mai aflăm și în folclorul ceh : kdy na dlany chlupy narostou¹²⁶.

7(80). **Cind mi-oi vedea ceafa**¹²⁷. O aflăm și la bulgari¹²⁸.

8(81). **Cind o prinde mița pește și coada la urs o crește**¹²⁹.

9(82). **Cind or zbură bivoli**¹³⁰.

10(83). **Cind s-a lipi cerul de pămînt**¹³¹.

11(84). **Cind s-o face mama fată mare**¹³². Acest exemplu exploatează, din plin, ideea ireversibilității din oricare rit de trecere.

12(85). **Cind s-o mai împreuna malul ăsta cu celălalt**¹³³.

13(86). **Cind s-o roade furcele pămîntului**¹³⁴.

14(87). **Cin va [sic!] crește la cai coarne**¹³⁵.

15(88). **Cind va înverzi tînjala**¹³⁶. Exemplul apare ca variantă la nr. 16—23 de la prima categorie.

16(89). **A căuta nod în papură și pete în soare**¹³⁷.

17(90). **Cind or înflori căpșunile iarna**¹³⁸.

18(91). **A îngheța cenușa sub foc**¹³⁹.

19(92). **Cind se va face marea livadă**¹⁴⁰.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 106, 351.

¹²⁵ Plutarh, *op. cit.*, Buc., 1969, vol. IV, p. 80—81 : „Cel mai bătrîn dintre soli, Vagises, rîzind și arătîndu-i podul palmei îndreptate în sus, i-a zis : — Aici va crește păr, Crassus, mai înainte ca tu să vezi Seleucia”. Episodul e povestit, cu mici deosebiri neesențiale, și de Cassius Dio, *op. cit.*, p. 379 (XL, 16) : „Un part pocnind cu degetele mîinii drepte în palma mîinii stîngi, îi spuse : — Mai degrabă vor crește peri coala în palmă, decît ai să ajungi tu în Seleucia”.

¹²⁶ P. G. Bogaliev, *op. cit.*, p. 347.

¹²⁷ Muntean, p. 106.

¹²⁸ СЪНУ, 10 (1894), p. 184 : куга си види тило și куга си вида врато.

¹²⁹ Muntean, p. 107.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 107. Destul de asemănător, un exemplu italian în dialect venețian : cind va zbură poreul (Cristoforo Pasqualigo, *Raccolta di proverbi veneti*, Veneția, Tip. Istituto Coletti, 1879, p. 53).

¹³¹ Muntean, p. 107. Și în *Dicționar de expresii...*, p. 76.

¹³² Muntean, p. 108.

¹³³ *Ibidem*, p. 108.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 108. Expresia reflectă credința populară după care pămîntul ar fi susținut de niște furci, pe care „iuda” se străduiește zadarnic să le roadă. Tudor Pamfile, *Mitologie românească. II. Pămîntul*, Buc., Socec-Sfetea, Leipzig, O. Harrassowitz, 1924, p. 21—27.

¹³⁵ Muntean, p. 110.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 110.

¹³⁷ I. Zanne, *Proverbele românilor*, vol. I, Buc., Socec et comp., 1895, nr. 269.

¹³⁸ *Ibidem*, I, 500. Expresia ne aduce aminte de balada *Leacul voinicului sau drăgușel* (Amzulescu, nr. 249) : „Pe patul de suferință, voinicul sau mindra cer mure coapte-n postul mare și sloi de gheață-n miez de vară. Murele sînt ochii și sloi de gheață e inima celuiălalt”. În folclorul ceh și slovac, întîlnim formulări asemănătoare ale unor incompatibilități de acest fel : se cere astfel ca la Crăciun sau la Anul nou să cînte cucul de trei ori (P.G. Bogaliev, p. 350, 355, 357—358). La polonezi, se cere ca trandafirul să înflorească iarna (*ibidem*, p. 360). Cîntecele cucului, la o vreme nepotrivită, ne reamintește de snoava cu Păcală, cînd slăpina, ca să scape de sluga temută, cîntă ca pasărea și este ucisă (S.-C. Stroescu, *op. cit.*, vol. I, p. 5).

¹³⁹ I. Zanne, *op. cit.*, I, 522.

¹⁴⁰ *Ibidem*, I, 854. Materialul este aromănesc, cules din Gopeș-Macedonia. Paralela sa clasică face parte și ea din rîndul expresiilor paremiologice. *Ernest Dutoll* (p. 135) arată că în exemplele de acest fel se face aplicarea proverbului grecesc bine cunoscut πόντος στερρεται. Variante folclorice moderne se află în cîntecele neogrecești : Cînd o să vezi că marea devine livadă (Dim. Pétropoulos, *op. cit.*, p. 98) și la albanezii din Italia : cînd marea va deveni podgorie (Karl Dieterich, *op. cit.*, p. 407—408).

20(93). Fie și un lup mincat d-o oaie ¹⁴¹.

21(94). De cînd se potcovea puricele ¹⁴².

22(95). Racul înainte nicicum nu se-nvață a merge ¹⁴³.

23(96). Cînd se va împrieteni șoarecele cu pisica ¹⁴⁴.

24(97). Cînd oi vedea vulpea cu papuci umblind după puici ¹⁴⁵.

Ou acestea, am epuizat materialul cules din izvoarele folosite. Sintem convingși că lista formulelor de acest fel s-ar lungi considerabil, dacă am sta să căutăm absolut toate atestările din culegerile de folclor publicate pînă acum sau aflate în diferite arhive. Credem însă că trebuie să ne oprim totuși undeva, spre a trage unele concluzii. Nu contează atît numărul de piese, cît „schemele formulare”, or acestea se pare că au fost cuprinse în repertoriul nostru. Oricum, considerăm că ceea ce s-ar putea afla, la o prospectare exhaustivă, nu ar modifica fundamental observațiile noastre și concluziile la care am ajuns. Iată acum încheierile noastre :

Întîi se cuvine să facem o apreciere de ordin cantitativ. Repertoriul întocmit mai sus cuprinde aproape 100 de cazuri individuale (variantele au fost discutate în note). Cifra ni se pare uriașă. Ea arată că în folclorul nostru există o puternică înclinație pentru utilizarea formulei adynaton, lucru ce n-a fost semnalat pînă acum. Procedeu, cum bine au arătat cercetătorii poeziei clasice greco-latine, este un procedeu retoric, urmărind, în primul rînd, redundanța. În cadrul repertoriului nostru, am distins două scheme principale, care întrunesc toate condițiile pentru a îndeplini funcția de formulă, așa cum a definit-o *Milman Parry* : „Un grup de cuvinte întrebuițate curent, în condiții metrice identice, pentru a exprima o idee esențială dată” ¹⁴⁶. Trebuie, așadar, pentru a defini fenomenul artistic pe care îl cercetăm, să utilizăm termenul de „formulă”. Este de fapt vorba de o „figură poetică” al cărei statut este cel de formulă, sau altfel spus, trebuie să alegem, din polifuncționalitatea expresiei, pe cea mai largă și mai cuprinzătoare (în sensul de a exprima esența fenomenului artistic oral).

Cea de a doua observație pe care trebuie s-o facem privește atestările clasice greco-latine ale formulelor întîlnite în folclorul nostru. Am constatat că multe din formulele folclorice utilizate de țărănul român se găsesc în opera unor mari și însemnați poeți ai antichității. În legătură cu utilizarea lor în literatura epocii, s-a arătat că ele apar în genuri literare în care se imită vorbirea populară. În idilă, de pildă, sînt puși să vor-

¹⁴¹ I. Zanne, *op. cit.*, I, 2 001. E o expresie mai îndepărtată, cu extrem de multe atestări în poezia clasică greco-latină. La Vergiliu, Buc., VIII, 52 – 57 : lupul fuge de oaie ; la Horațiu, Epod., XVI, 25 – 35 : tigrii sînt atacați de cerbi ; la Valerius Flaccus, Argonaut., III, 704 – 711 : oaia atacă pe leu ; la Lucrețiu, De Rer. Nat., III, 748 – 753 : ciinele e fugărit de cerb și vulturul de porumbel ; în *Appendix Vergiliana Dirae*, 4 – 8 : căprioarele răpesc lupi, vîștii răpesc lei, delfinii fug din fața peșțirilor, iar vulturii din fața porumbeilor ; la Ovidiu, Ars Am., I, 269 – 274 : ciinele fuge din fața iepurelui. Sînt de văzut aici și anumite reminiscențe esopice, dar – cum ideea este de a inversa situațiile din natură – sîntem de pe acum foarte aproape de ceea ce se va numi mai tirziu „lumea pe dos”.

¹⁴² Ideea este imprumutată, cu siguranță, din stereotipiile basmului.

¹⁴³ I. Zanne, *op. cit.*, I, 2 434.

¹⁴⁴ *Ibidem*, I, 2 536. Ideea a fost cultivată și de clasici. Aristofan, *Pacea*, 1 075 – 1 076 : lupul ia în căsătorie pe oaie ; la Seneca, *Phaed.*, 568 – 573 : lupii dezmiardă căprioarele.

¹⁴⁵ I. Zanne, *op. cit.*, I, 2 679.

¹⁴⁶ Albert B. Lord, *The singer of tales*, Cambridge-Mass., Harvard University Press, 1960, p. 30.

bească țărani și păstori; în comedii, vorbesc sclavi și alți oameni din straturile de jos ale societății. În acest fel s-a subliniat originea folclorică, populară, a formulei *adynaton*. Credem așadar că unele din formulele românești pot fi moșteniri directe din fondul popular utilizat de marii poeți ai epocii; altele sînt însă, desigur, creații românești *ab initio*, alcătuite după modelul de gândire străvechi al *adynatonului*. Am moștenit deci din lumea clasică modalitățile de expresie și o anume preferință pentru utilizarea ei. Dar nu aceasta este problema principală a studiului de față, ci faptul de a ști că, acum două mii de ani, oamenii (probabil și cei de pe teritoriul țării noastre) utilizau un procedeu pe care și țăranul de mai târziu și de azi îl folosește curent pentru a exprima o imposibilitate, că deci procedeu acesta are o turnură primitivă a minții. S-a și arătat că „il senso dell'impossibile manca ai primitivi”¹⁴⁷. De fapt, credem noi, primitivul, cu toate că trăiește într-o lume a credințelor mistico-magice, are sensul imposibilului, dar nu-l exprimă, din cauza unor rețineri de natura tabu-urilor, direct ca noi, ci eufemistic, prin perifrază. Este deci posibil ca la originea *adynatonului* să stea o interdicție verbală. Într-o asemenea ipoteză, problema polifuncționalității expresiei se complică și mai mult. Dacă însă acceptăm teoria mai nouă asupra „gîndirii concrete”, atunci, cu atît mai mult, formula *adynaton* ține de fondul străvechi al „gîndirii sălbatice”¹⁴⁸. Trei mii de ani i-au trebuit poeziei pînă să poată scrie cuvîntul „niciodată”; de ce n-am putea înțelege că și rostirea cuvîntului, în cazul creației orale, a suferit de aceeași inhibiție?

A treia observație are în vedere difuziunea funcțională a formulei la români, cu toate că are o semnificație unică, respectiv, peste tot, înseamnă „niciodată”. Funcția ei este, de data aceasta, contextuală, ține de genul sau specia în care a migrat toposul. Deosebim astfel 6 situații specifice: formula apare în cadrul unor cîntece lirice, în cadrul cîntecului ritual de nuntă, în cadrul descintecelor, în cadrul materialelor paremiologice, dar și în cuprinsul cîntecului epic și al colindelor. Din cite știm, formula apare în cîntece lirice la italieni¹⁴⁹, la neogreci¹⁵⁰, la germani¹⁵¹, la

¹⁴⁷ Remo Cantoni, *Il pensiero dei primitivi. Preludio a un'antropologia*, Milano, Ed. II Saggiatore, 1963, p. 73.

¹⁴⁸ Claude Lévy-Strauss, *Gîndirea sălbatcă*, Buc., Ed. științifică, 1970, p. 137—176: Știința concretului.

¹⁴⁹ Al. D'Ancona, *La poesia popolare italiana*, Livorno, Ed. Franc. Vigo, 1878, p. 278: „Mai curînd vei vedea cîzind zăpadă neagră, vei vedea munții că umblă, vei vedea morții revenînd pe pămînt și pe oameni trăind fără să minince”. N. Tommaseo, *op. cit.*, p. 159: „Înainte de a te părăsi, doamnă dragă, pietrele dure se vor preface-n ceară..., arborele uscat va înflori, și: Înainte de a te părăsi, iubire cerească, morții vor vorbi, din fîntîni va izvorî vin, peștii vor înota pe uscat, iar portocalii vor face lămii”.

¹⁵⁰ D. Pétroupoulos, *op. cit.*, p. 100: „Cînd corbul va deveni alb ca porumbelul, cînd tu îl vei vedea fugîrînd pe șoim, cînd pe mare se va semăna grîu și orz, cînd vei vedea peștii umblind pe munte, cînd ciinele și iepurele vor fraterniza între ei, cînd pisica va deveni cumătră cu soarele, cînd măgarul se va preface în inger și va zbură, cînd vei vedea că soarele își schimbă drumul pe cer, cînd grozama spinoasă va deveni netedă ca mirtul, cînd merii se vor preface pe vale în stuf, cînd marea n-o să mai spumege, abia atunci, iubito, vor consimți să ne căsătorim”.

¹⁵¹ Ludwig Uhland, *Alle hoch- und niederdeutsche Volkslieder mit Abhandlung und Anmerkungen*, ediția H. Fischer, Stuttgart, J.G. Cotta, f.a., p. 164: „Cînd vei veni îndărăt? Cînd lebăda se va face neagră. Și cînd se va face lebăda neagră? Cînd corbul va deveni alb.

bulgari¹⁵² și slovaci¹⁵³. Oferim în continuare câteva exemple de cîntece lirice românești. Unul de despărțire :

Căci noi atunci ne-om lăsa
Cînd o fi soare noaptea
Și lună toată ziua.
Și atunci și nici atunci,
Pîn-o face plopul nuci
Și răchita mere dulci¹⁵⁴.

Unul de neuitare și de fidelitate :

Nici atunci nu te-oi uita,
Cînd soarele-n cer o sta,
Pe pămînt să fie stele
Și pe cer crească nuiete,
Și-atunci te-oi dori cu jele¹⁵⁵.

Un cîntec de urit :

Măi bădiță, măi urite,
Nu mai face tîină-n curte.
Că ți-o spus măicuța bine
Că nu mă dă după tine.
Că mă țipă-ntr-un pârâu,
Nu mă dă pe neamul tău.
Nici atunci și nici atunci,
Cînd o face plopul nuci
Și răchita struguri dulci¹⁵⁶.

Un fragment de blestem :

Și să te duci, badeo, duci
Unde-o face plopul nuci
Și salcia pere dulci¹⁵⁷.

Un cîntec despre moarte, dar fără a fi de înmormîntare :

Moarte, moarte, surioară,
Mai lasă-mă-o zi de vară
Și-o noapte de primăvară,
Cînd dorm fetele pe-afară,
Nevestele la ogoară.
Și-atunci, moarte, să mă duci
Și atunci și nici atunci,
Cînd o face jugul nuci
Și tînjala mere dulci
Și atunci și nici atunci.

Moarte, moarte, surioară,
Mai lasă-mă-o zi de vară
Cînd dorm fetele pe-afară,
Nevestele pe ogoară.
Ș-atunci, moarte, să mă duci
Și atunci și nici atunci,
Cînd o face socul nuci
Și cucuta mere dulci
Și atunci și nici atunci,
N-aș vrea, moarte, să mă duci,
Pînă sint gurițe dulci!¹⁵⁸

Și cînd va deveni alb corbul? Cînd piatra va pluti pe apă. Și cînd va stă piatra pe apă? Piatra nu stă niciodată pe apă''. Mai frecvente par a fi la germani următoarele adynata : cînd o să ningă cu trandafiri și o să plouă cu vin, sau : cînd o să plouă cu trandafiri și soarele și luna or să se întilnească.

¹⁵² Nikolai Kaufman — Todor Todorov, *Народни песни от югозападна България*, Sofia, 1967, vol. I, p. 307 : „Am să te uit, iubite, cînd Dunărea o să sece și-o să devină livadă, plugarii s-o are, să o sădească cu viță, vița să dea roadă struguri, strugurii să dea vin de cel roșu, să beau, iubite, să-l beau și să mă îmbăt''.

¹⁵³ P.G. Bogatirev, *op. cit.*, p. 354—355 : „Nu plinge, iubite, nu te chinul; noi ne vom căsători, cînd va cînta cucul la Anul nou''.

¹⁵⁴ Julia, p. 447.

¹⁵⁵ Desmireanu, p. 480.

¹⁵⁶ Cernea, p. 347.

¹⁵⁷ Bălășel, p. 568.

¹⁵⁸ Oarcea, p. 43.

Sîntem, aşadar, în prezenţa unei formule „călătoare” de cea mai autentică specie. O vedem călătorind în toate compartimentele folclorului nostru versificat, dar şi putîndu-se integra în tematica cea mai variată. Mai transcriem aici un fragment caracteristic de colind :

Taci tu, soro, nu mai plinge,
Că pe noi acuşi ne-or duce,
Una sus la răsărit,
Alta jos cătră sfinţit.
Şi-atunci, soro, ne-om vedea
Cînd o face popul pere
Şi răchita vişinele,
Să gustăm, soro, din ele ¹⁵⁹.

Fenomenul asupra căruia trebuie să reflectăm este apariţia formulei în cîntecul ritual de nuntă. Această situaţie se petrece numai în folclorul românesc şi devine, prin aceasta, o trăsătură specifică pentru modul românesc de a înţelege sensul ritualului şi de a folosi procedeul. Este vorba de un rit de trecere dintr-o categorie socială într-altă categorie socială, din categoria fetelor în cea a nevestelor. Dar, ca orice rit de acest fel, cîntecul miresei exprimă ireversibilul, nu numai o simplă imposibilitate, ci caracterul definitiv al actului. Vom vedea mai încolo că universul poate fi reversibil, lumea poate fi pe dos, dar întoarcerea dintr-o stare în starea anterioară, după efectuarea ritului, este întodeauna neîngăduită. Nevasta poate să-şi lase bărbatul sau să fie lăsată de acesta, tot aşa cum poate deveni văduvă, dar cu aceasta ea nu se mai poate reintegra în categoria fetelor; ea rămîne nevestă despărţită sau văduvă. Situaţia aceasta atrage după sine şi o sumă de reglementări juridice. De aceea nu trebuie să ne mire că pentru a exprima această situaţie a fost folosită formula adynaton. Atunci cînd faptul s-a produs pentru prima dată, sensul adînc al lucrurilor era simţit de toată lumea şi de aceea situaţia a supravieţuit pînă azi; în zilele noastre însă lucrul se petrece pe baza unui mecanism tradiţional, fără a mai cunoaşte semnificaţia sa genuină. Azi însuşi plînsul miresei este o chestiune convenţională, de bună-cuviinţă tradiţională.

E interesant să arătăm aici că cea de a doua modalitate de a alcătui formula adynaton, în care este vorba de îndeplinirea unei sarcini considerate imposibile (inanis opera), se întîlneşte într-un cîntec epic din Transilvania, şi anume *Sora otrăvitoare* ¹⁶⁰. Iată exemplul caracteristic :

Eu, Ileană, te-aş lua
Numai tu de-i numără :
Bătătura dintr-o teară.
Iarba din nouă hotară.
Şi ea bine s-o purtat
Şi-acele le-o numărăt,

Iar a zînit, l-a-ntrebat :
— Lua-mi-i, bade, ori ba ?
— Eu, Lenuţă, te-oi lua
Numai tu de-i numără :
Penele de pe tri cucii.
Iarba de pe nouă lunci.

La a treia intervenţie a fetei, tînărul îi cere otrăvirea fratelui. Această cerere a feciorului, fiind echivalată cu un adynaton, arată că un asemenea act este considerat, în folclor, o anormalitate atît de mare, că este identică cu o imposibilitate. În fapt, cei doi eroi ai piesei nu reuşesc să comunice unul cu celălalt : tînărul aruncă o vorbă figurată, pe care fata

¹⁵⁹ „Izvorăşul”, 13 (1934), p. 326, din Năsăud, cules de Gavril Bichigan.

¹⁶⁰ Lenghel-Izanu, p. 333.

o ia la modul propriu, lucru pentru care este repudiată în finalul cîntecului. În exemplul acesta e evident faptul că eroii, încercînd să-și comunice unul altuia niște idei, nu reușesc, deoarece nu întrebunțează același cod. Înainte de orice altceva, această variantă a cîntecului nostru vorbește despre imposibilitatea comunicării dintre oameni.

În cartea sa, deschizătoare de fertile orizonturi, *Lorenzo Renzi* îmbogățește teoria oralității cu un concept nou. Și anume, el a descoperit că formula „cuprinde adeseori o parte fixă și o parte variabilă”¹⁶¹ și acesta e cazul celor mai multe formule din repertoriul nostru. Oconstatăm astfel că formulele se modelează în jurul cezurii principale a versului, primul emistih fiind fix, iar cel de-al doilea mobil, după cum arată exemplele de mai jos.

Cînd o face	}	plopul pere plopul mere teiul nuci socul nuci jugul nuci jugul mere juguri muguri salca prune	Și tinjala	}	mere, pere mere dulci iarbă verde mugur verde frunză lată vinețele viorele
-------------	---	--	------------	---	--

Mai rare sînt cazurile inverse, cînd primul emistih e mobil, iar al doilea fix :

Și răchita	}	mere dulci
Și cucuta		
Și sălciuța		
Și tinjala		

Nu se poate deci vorbi despre un proces egal de comutare a celor două părți ale versului, ci numai de oportunitate accidentală. Nu e însă mai puțin adevărat că fenomenul există. Mai interesant ni se pare însă cazul expresiilor paremiologice, la care partea mobilă a adynatonului nu este niciodată exprimată stereotip, ea fiind totdeauna la totală dispoziție a vorbitorului, pentru a face legătura dintre discursul său și formula tradițională, dintre cazul particular și situația generală. Iată care este modelul (sau schema formulară) a acestor expresii :

Outare acțiune particulară se va petrece	}	Cînd mi-o crește iarbă-n barbă Cînd mi-o crește păr în călcie Cînd or zbură bivoli Cînd s-o întoarce Oltul înapoi Cînd s-o mai face mama fată mare Cînd s-or roade furcile pămîntului Cînd vor crește la cai coarne Cînd s-o întoarce mortul de la groapă La Paștele cailor La sfîntul Așteaptă
---	---	--

¹⁶¹ Lorenzo Renzi, *Canti narrativi tradizionali romeni. Studio e testi*, Florența, Ed. Leo S. Olschki, 1969, p. 28.

În cazul acesta se poate vorbi de comutabilitatea egală a celor două părți ale adynatonului, deoarece partea fixă poate sta și înaintea părții mobile, în funcție de dorința vorbitorului. La romani au existat însă și adevărate proverbe alcătuite pe schema unui adynaton, nu numai simple expresii paremiologice ca cele notate mai sus. *Ronald Grambo*¹⁶² a reușit nu demult să aducă exemplele cele mai caracteristice, din care cităm :

*Illi lavat latrem qui custodit mulierem și
Haurit aquas cribro qui discere vult sine libro.*

În ambele cazuri, partea întâi a proverbului a circulat și independent, ca expresie paremiologică. Folcloristul francez *P. Saintyves* a scris un întreg studiu pe tema celui de al doilea proverb de mai sus. Dintre expresiile paremiologice latine de acest fel, cităm aici expresia „Cînd va făta catîrca”, de care s-a ocupat la noi *George Coșbuc*. O întîlnim în această formă la *Suetoniu*, unde se spune că bunicul viitorului împărat Galba și-a exprimat astfel neîncrederea în prevestirea ce tocmai i se făcea cu privire la ridicarea familiei sale la cea mai înaltă demnitate în stat¹⁶³. *Titus Livius* consemnează însă efectuarea miracolului¹⁶⁴, iar *Appian* subliniază chiar acest lucru : „S-au produs și multe minuni. Astfel un catîr a fătat . . .”¹⁶⁵ și : „Li se arătară oamenilor multe minuni și semne cerești . . un catîr a fătat pui”¹⁶⁶.

Prin structura și funcția lor, formulele adynata din folclorul românesc își proclamă apartenența la stilul oral, în sensul că ele nu sînt părți ale cîntecului, ci aparțin stilului oral supraindividual. Ele sînt așadar „formule” a căror principală însușire este de a aparține stilului, putînd migra ori de cite ori o permit condițiile metrico-ritmice dintr-un context poetic într-alt context. Important de semnalat aici e faptul că aceste formule nu se modifică sub raportul sensului, în funcție de context, ca alte categorii de formule, ci datorită fixității lor rigide reușesc să transmită contextului propria lor semnificație. Formula este de o stabilitate remarcabilă, fapt care a fost favorizat și de aspectele ei formale dictate de criteriul eufonice. Este vorba astfel de legarea emistihurilor prin rimă internă :

Cînd s-o-ntoaree girla-neoae

sau de crearea unor suite de distihuri legate prin rimă, în cadrul unor paralelisme :

Cînd o face popu pere
Și răchita vișinele,
Cînd o face jugul muguri
Și proțapu-a face struguri¹⁶⁷.

Toate acestea arată că procedeul a interesat efectiv pe creatori, care s-au străduit să-i dea, pe de o parte, toată strălucirea cu putință, iar pe de altă parte, să asigure perenitatea realizărilor. Nu este vorba deci de ceva întîmplător sau neesențial.

¹⁶² Ronald Grambo, *op. cit.*, p. 40—42.

¹⁶³ C. Suetonius Tranquillus, *Viețile celor doisprezece Cezari*, Buc., Ed. științifică, 1958, p. 275 (VII, 4) : „Da, răspuse el, cînd o să fete catîrul”.

¹⁶⁴ Titus Livius, *De la fundarea Romei*, Buc., Ed. științifică, 1961, vol. III, p. 386 (XXVI, 23) : „La Eratum ar fi plouat cu pietre și la Reate ar fi fătat o catîrca”.

¹⁶⁵ Appian, *Istoria Romei. Războaiele civile*, Buc., Ed. științifică, 1959, p. 63 (I, LXXXIII).

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 120 (II, XXXVI).

¹⁶⁷ Savina-Ciobanu, p. 434.

Iată deci că, descriind materialul românesc, am putut ajunge la definiția mai corectă a fenomenului. Este limpede că ne aflăm în fața unei figuri poetice, cu care se realizează un anumit grad de redundanță a expresiei, dar fenomenul nu se limitează la atât. Fenomenul ne oferă și un anumit material lexical fixat în expresie, care cunoaște o largă recurență, precum ne oferă și o schemă formulară sau un model, pe care fiecare vorbitor sau cîntăreț o poate utiliza, cu o interpretare lexicală proprie, în funcție de momentul concret al vorbirii sau performanței și de intențiile sale expresive particulare. Procedeu derivă din condiția orală a folclorului și urmărește să faciliteze performanța orală : vorbitorul nu trebuie să piardă timpul cu aflarea unei expresii inedite, el are la dispoziția sa un stoc întreg de expresii vii și captivante, care îi sînt automat servite la nevoie de experiența sa cu stilul oral al vorbirii curente, sau în cazul unui cîntăreț, acesta are la îndemîna sa asemenea elemente „prefabricate” cu care să-și poată face versurile, în ritmul pretins de publicul său.

Problema adynatonului nu se oprește aici, ci ne invită la un excurs în domeniul folcloric și literar mai depărtate, dar nu neinteresante. E de ajuns să arătăm aici că formula adynaton are legături directe cu probleme ca topos-ul „lumea pe dos” și „il paese di cuccagna”, cu basmele cu minciuni (Lügenmärchen), ca și cu unele cîntece umoristice pe aceeași temă a minciunilor (de pildă acea *Canço de les mentides* din folclorul catalan). O cercetare care ar merge în această direcție ar avea privilegiul de a întilni în drum nume prestigioase ale unor „lumini ale veacului”, din care cităm pe : *Johannes Bolte, Giuseppe Cocchiara, Ernst Robert Curtius, Gérard Genette, Stith Thompson*, în tovărășia cărora este o adevărată plăcere să te găsești. Dar, despre toate acestea, poate cu altă ocazie ; pentru moment, am realizat ce ne-am propus.

BIBLIOGRAFIA CULEGERILOR UTILIZATE ȘI ABREVIATIILE CORESPUNZĂTOARE

- Alecsandri = Vasile Alecsandri, *Opere. III. Poezii populare*, Buc., Ed. Academiei R. S. România, 1978.
- Bălășel = Teodor Bălășel, *Cîntece populare oltenesti*, în vol. *Folclor din Oltenia și Muntenia* (mai departe : F.O.M.), vol. II, Buc., Ed. pt. literatură, 1967.
- Brăiloiu = C. Brăiloiu, E. Comișel și T. Gălușcă-Cirșmaru, *Folclor din Dobrogea*, Buc., Ed. Minerva, 1978.
- Buga = Marin Buga, *Folclor de pe Arges*, în vol. F.O.M., III, Buc., Ed. pt. literatură, 1968.
- Cărăbiș = Vasile Cărăbiș, *Folclor din Oltenia și Muntenia*, în vol. F.O.M., III, Buc., Ed. pt. literatură, 1968.
- Cernea = Gheorghe Cernea, *Comori din Ardeal*, în vol. *Folclor din Transilvania* (mai departe : F.T.), IV, Buc., Ed. pt. literatură, 1969.
- Codri = *Folclor din părțile Codrilor*, Chișinău, Ed. Știința, 1973.
- Crețu = Gr. Crețu, *Folclor din Oltenia și Muntenia*, în vol. F.O.M., V, Buc., Ed. Minerva, 1970.
- Desmireanu = Ion Desmireanu, *Folclor din regiunea Cluj*, în vol. F.T., I, Buc., Ed. pt. literatură, 1962.
- Diaconu = Ion Diaconu, *Ținutul Vrancei*, vol. II, Buc., Ed. pt. literatură, 1969.
- Gorovei, Descîntece = Artur Gorovei, *Descîntecele românilor*, Buc., Imprimeria națională, 1931.
- Gorovei, Nunta = Artur Gorovei, *Datinile noastre la nuntă*, Buc., Ed. Minerva, 1910.
- Jula = Nicolae Jula, *Versuri populare din „Cîmpul Pîinii” (Orăștie)*, în vol. F.T., II, Buc., Ed. pt. literatură, 1962.
- Lenghel-Izanu = Petre Lenghel-Izanu, *Folclor din Maramureș*, în vol. F.T., I, Buc., Ed. pt. literatură, 1962.

- Marian = S. Fl. Marian, *Nunta la români. Studiu istorico-etnografic comparativ*, Buc., Ed. Carol Göbl, 1890.
- Meițoiu = Ioan Meițoiu, *Spectacolul munților*, Buc., Casa centrală a creației populare, 1969.
- Mihuță = Nichifor Mihuță, *Folclor din Banat*, în vol. F.T., II, Buc., Ed. pt. literatură, 1962.
- Millea = Aureliu Millea, *Poezii populare din Mărginime (Sibiu)*, în vol. F.T., II, Buc., Ed. pt. literatură, 1962.
- Moanță = I. Moanță, *Nunta la români. Antologie din poezia ceremonialului nunții*, Buc., Ed. Minerva, 1977.
- Mohanu = C. Mohanu, *Fintina dorului. Poezii populare din Țara Loviștei*, Buc., Ed. Minerva, 1975.
- Muntean = George Muntean, *Proverbe românești*, Buc., Ed. pt. literatură, 1967.
- Neagu = Gh. I. Neagu, *Folclor din Cimpia Dunării*, în vol. F.O.M., IV, Buc., Ed. pt. literatură, 1969.
- Nijloveanu = Ion Nijloveanu, *Poezii populare de pe Argeș și Olț*, în vol. F.O.M., IV, Buc., Ed. pt. literatură, 1969.
- Oarcea = Vasile Oarcea, *Poezii populare din Țara Zărandului*, Buc., Ed. Minerva, 1972.
- Oprîșan, = I. Oprîșan, *Folclor din Moldova-de-Jos*, în vol. *Folclor din Moldova*, II, Buc., Ed. pt. literatură, 1969.
- Papadima = Ovidiu Papadima, *Cu cit cînt, atîta sint. Antologie a liricii populare*, Buc., Ed. pt. literatură, 1963.
- Pop, Bihor = Dumitru Pop, *Folclor din Bihor. Poezii populare*, Oradea, Casa creației populare a jud. Bihor, 1969.
- Pop, Sălaj = Dumitru Pop, *Poezii populare din Sălaj*, în vol. F.T., I, Buc., Ed. pt. literatură, 1962.
- Sandu-Timoc = Cristea Sandu-Timoc, *Cîntece bătrînești și doine*, Buc., Ed. pt. literatură, 1967.
- Savina-Ciobanu = M.G. Savina și I. D. Ciobanu, *Folclor moldovenesc*, Chișinău, Ed. de stat a Moldovei, 1956.
- Sevastos = Elena Sevastos, *Nunta la români. Studiu istorico-etnografic comparativ*, Buc., Ed. Carol Göbl, 1889.
- Stănculescu = I. Stănculescu, *Folclor din Oltenia*, în vol. F.O.M., III, Buc., Ed. pt. literatură, 1968.
- Șerb-Cesereanu = Ioan Șerb și Domițian Cesereanu, *Folclor din Țara Zărandului*, în vol. F.T., I, Buc., Ed. pt. literatură, 1962.
- Udrescu = D. Udrescu, *De pe Argeș. Cîntece și strigături din regiunea Argeș*, în vol. *Folclor poetic*, Buc., Ed. științifică, 1967.

LA FORMULE ADYNATON ET LE FOLKLORE ROUMAIN

Résumé

Bien que l'on reconnaisse, d'une manière tacite, l'origine populaire de cette formule, aucune étude folklorique plus approfondie sur ce topos ne s'est fait signaler jusqu'ici. Seuls les spécialistes des Antiquités gréco-latines lui ont accordé l'attention convenable. Pour combler cette lacune, l'auteur a puisé dans les plus représentatifs recueils roumains de folklore de tous genres et espèces, et en a extrait un nombre de 97 exemples typiques. Il a réparti ces exemples — selon leur structure — en trois classes, comme il suit : la première comprend les expressions qui sont des simples paraphrases de « jamais », la deuxième, celles qui expriment l'idée de « inanis opera », tandis que la troisième renferme des exemples disparates tenant de la parémiologie. L'auteur étudie toutes les variantes de chaque exemple et fait des incursions dans le folklore de toutes les familles

des peuples européens : romans, germaniques, slaves. Il constate, par la suite, une grande stabilité de certaines formules du monde classique, qui se sont conservées jusqu'à nos jours, ce qui témoigne de la continuité millénaire d'une manière toute spécifique de penser et d'exprimer la redondance poétique.

Un autre fait souligné par la recherche est la grande commutabilité de la formule dans divers contextes poétiques ; l'auteur insiste sur le fait qui ne se rencontre que dans le folklore roumain, à savoir que la formule y accomplit une fonction de base dans le cadre du rituel des noces, en exprimant non seulement l'impossibilité, mais surtout l'irréversibilité de tout rite de passage. Ce fait exprime incontestablement la haute ancienneté de la formule chez les Roumains, tandis que la prédilection marquée du peuple roumain pour ce topos peut constituer une réminiscence du monde où vécurent nos ancêtres.

En conclusion, l'auteur établit un relation discrète entre cette formule et le topos « le monde à l'envers », ensuite avec « il paese di cuccagna » et la *Canço de les mentides*, en montrant que la formule adynaton, loin d'être une apparition singulière, fait partie de tout un complexe d'expressions artistiques.

MARCU ȘI GERUL. EPILOG DOLJEAN LA O FAIMOASĂ CONTROVERSĂ

AL. I. AMZULESCU

E bine cunoscută în istoria folcloristicii noastre memorabila controversă ivită în preajma anului 1940 în jurul cîntecului bătrînesc *al Gerului* sau *al Crivățului*.

În studiul, foarte erudit și extins, intitulat *Contribuție la cronologizarea și geneza baladei populare la români* și tipărit divizat în primele două tomuri (din anii 1932 și 1933) ale „Anuarului arhivei de folklor”, editat de I. Mușlea, P. Caraman aducea ispititoare argumente în sprijinul unui foarte plauzibil simbul istoric al cîntecului. Acesta ar fi apărut în urma dezastrului expediției turcești conduse de Malcocioglu, în iarna anului 1498, în sudul Poloniei, expediție ale cărei nefericite împrejurări se află relatate în cronicile polone, rutene, maghiare ș.a., pe larg citate și comentate de P. Caraman¹.

După o cercetare tot atît de consistentă, concretizată în cele din urmă în seria de articole publicate (în anul 1943) în „Revista fundațiilor” și intitulate: *Balada Crivățului*, *Morfologia baladei populare* și *Clasicismul stilisticii populare*, D. Caracostea² opina, tot atît de veridică, împotriva presupusei legături a cîntecului bătrînesc respectiv cu expediția lui Malcocioglu, arătînd legătura, mai curînd probabilă, a cîntecului cu lărga răspîndire internațională (din Laponia pînă în Sahara și Iran) a complexului de credințe mitologice despre puterea de nebiruit a vîntului și a frigului!

În Prefața la ediția postumă, din 1969, a scrierilor folcloristice ale lui D. Caracostea, O. Birlea, acordînd atenția cuvenită locului și importanței dezbaterii problemei istoricității cîntecului bătrînesc în opera lui D. Caracostea, observă, pe drept cuvînt: „Cine citește argumentația lui Petre Caraman despre substratul istoric al baladei *Crivățul* și argumentele contrare ale lui D. Caracostea, rodul unei erudiții tot atît de întinse, rămîne

¹ Cf. P. Caraman, *Contribuție la cronologizarea și geneza baladei populare la români*, în „Anuarul arhivei de folklor”, t. 1 (1932), p. 53—105; t. 2 (1933), p. 21—88.

² Cf. D. Caracostea, *Poezia tradițională română*, București, Editura pentru literatură, 1969, II, p. 149—178, 323—334, 335—379.

nedumerit, dacă nu e familiarizat cu atari probleme, și nu știe la care să se ralieze”³. O. Birlea încheie cele câteva pagini consacrate acestei probleme cu mențiunea : „Cercetările viitoare trebuie să arunce mai multă lumină asupra acestui aspect controversat . . .”⁴.

În cele ce urmează îmi propun ca, ținând deopotrivă seama de argumentele și considerațiile celor doi eminenti înaintași, să pun oarecum la încercare și să probez (sau să infirm) valabilitatea opiniilor acestora prin ceea ce va putea în cele din urmă să rezulte din aplicarea prudentă și nepărtinitoare a ideilor lor asupra unor deosebit de ciudate variante ale cîntecului *Gerului* apărute în publicații oltene, ulterioare anului 1943 și care nu s-au putut bucura de atenția studiilor lui P. Caraman și D. Caracostea, din anii 1932—1943. Aceste interesante variante doljene, prin ciudățenia lor vădită, se disting în chip deosebit din rîndul tuturor celorlalte culegeri, vechi sau recente.

O scurtă trecere în revistă, pentru relevarea celor mai semnificative teze și aspecte din studiile lui P. Caraman și D. Caracostea, e, desigur, mai întii necesară.

Se cuvine menționat din capul locului că, în ciuda aparenței sale pro-istorizante și oarecum ostentativ erudite, studiul lui P. Caraman este, în fond, o lucrare contradictorie, o compunere mereu sinuoasă, cu înfățișarea unui meșteșugit sofism. Mai toate tezele și afirmațiile, odată enunțate, sînt, îndată sau la distanță, urmate de neconținute reveniri circumspecte și de prudente comentarii, menite să atenueze și să estompeze de fapt aparența oricăror concluzii tranșante⁵.

Se știe că P. Caraman a cunoscut și a utilizat în cercetarea lui zece variante⁶. Bun cunoscător al cronicilor ca și al folclorului popoarelor vecine, el își exprimă convingerea că această baladă „este o creațiune pur românească”⁷. Convins fiind că „a fost în Moldova mai răspîdită și mai cultivată decît aiurea și că prin urmare acolo a luat naștere”⁸, P. Caraman socotește că „centrul de expansiune al baladei lui Marcoș Pașa nu poate fi decît Moldova ; de aci ea s-a răspîdit în celelalte ținuturi românești”⁹, iar referindu-se la zona Vrancei consideră că „această regiune apare ca un adevărat cuib al baladei noastre”¹⁰.

Sînt gînduri care derivă din convingerea lui P. Caraman despre legătura genetică a cîntecului *Gerului* cu istoria campaniei turcești în sudul Poloniei, din anul 1498, al cărei dezastru final, pricinuit de greutatea iernii, s-ar fi petrecut în Moldova. După multe ocolisuri peste colbul cronicilor (indeosebi polone), în cele din urmă pentru P. Caraman „rezultă că nici n-ar mai fi nevoie măcar să presupunem că românii au cunoscut dezastrul turcesc pe calea unei tradiții trecute de la rutenii Galiției în Moldova. Acea tradiție s-a putut forma chiar la moldoveni, care au avut

³ Cf. *ibidem*, I, p. XXV, nota 2.

⁴ Cf. *ibidem*.

⁵ Cf. *ibidem*, p. 156—157.

⁶ Cf. P. Caraman, *op. cit.*, t. 1 (1932), p. 89 și t. 2 (1933), p. 80—81.

⁷ Cf. *ibidem*, t. 2(1933), p. 87.

⁸ Cf. *ibidem*, p. 82.

⁹ Cf. *ibidem*, p. 80.

¹⁰ Cf. *ibidem*, p. 82.

prilejul să fie nu numai martori oculari, dar chiar participanți activi la nimicirea oștirii turcești. Aceasta a făcut deci posibilă nașterea pe pământul românesc a baladei inspirate din discutatul eveniment istoric”¹¹.

Temeinicia unor ipoteze și aprecieri ca acestea se arată însă cu totul inoioasă, dacă reținem mai întâi această proprie și prețioasă observație a autorului: „Constatăm ca o curiozitate că la români nici unul dintre cronicarii secolului XVII — ne gândim în special la Ureche, care tocmai tratează despre acele timpuri — nu pomenește nimic despre această expediție turcească, deși ea a fost strâns legată și de pământul Moldovei”¹².

În ciuda amănunțitelor referințe erudite la cronicarii polonezi și de alte neamuri, se trece, desigur, prea ușor peste această simplă... „curiozitate”, că evenimentul socotit drept simbură istoric al cîntecului *lipsește* din cronicile românești despre vremea lui Ștefan cel Mare!

Iar dacă demonstrația, întemeiată *exclusiv* pe cronici străine, se arată astfel nu îndeajuns de convingătoare despre veridicitatea unor fapte și întâmplări atât de vechi, care rămîn oricum mai greu de stabilit cu deplină certitudine, cel puțin tot atât de subredă apare de fapt și aprecierea lui P. Caraman despre „cuibul” baladei în Vrancea. Preponderența numărului variantelor din Muntenia și Oltenia și realitatea terenului infirmă observația lui P. Caraman din 1932, mai cu seamă în cea de a doua parte a acesteia: „...astăzi chiar, străbătînd munții Vrancei, încă se mai poate asculta cîntecul lui Marcoș Pașa, ceea ce e aproape sigur că nu se petrece în celelalte provincii”¹³. Împotriva acestei aprecieri pledează numeroasele variante culese în ultimele decenii din Muntenia și Oltenia¹⁴.

— ¹¹ Cf. *ibidem*, p. 80.

¹² Cf. *ibidem*, t. 1 (1932), p. 77.

¹³ Cf. *ibidem*, t. 2 (1933), p. 82.

¹⁴ Lista evasiehhaustivă a variantelor culese pînă în anul 1970 e următoarea:

Volumul și broșuri: Marienescu, At. Marianu, *Poesia populară*, II, Viena, 1867, p. 75: Imperatul Salabeg; Densușianu, Ovid, *Flori alese din cîntecele poporului*, București, 1920, p. 140: Marcu viteazul și Crivățul (Triburea — Gorj); Rădulescu-Codin, C., *Din Muscel*, București, 1896, p. 206: Marcoș-pașa (Purboieni — Argeș). Tocilescu, Gr. G., *Materialuri folkloristice*, București, 1900, p. 1228: Marcoș-pașa și Crivățul (Bragadiru — Teleorman); Candrea, I.A. și Densușianu, Ov., *Din popor*, București, 1908, p. 87: Marcoș; Mateescu, C.N., *Balade*, Vălenii-de-Munte, 1909, p. 105: Marcoș-pașa și Gerul (Albești — Argeș); Rădulescu-Codin, C., *Legende, tradiții și amintiri istorice*, București, 1910, p. 93 (Beleți — Argeș); Giuglea, G. și Vilsan, G., *De la români din Serbia*, București, 1913, p. 275: Colcea-g-pașa [Rilcova — Serbia]; Rădulescu-Codin, C., *Ingerul Românilui*, București, 1913, p. 326: Cîntecul Gerului; Diaconu, I., *Ținutul Vrancei*, București, 1930, p. 221—227: Cîntecul Jerului (Colacu, Nerej, Nerej — Vrancea); Diaconu, I., *Folclor din Rîmnicul-Sărat, Focșani*, I, 1933, p. 52: Cîntecul Gerului (Dumitrești — Vrancea); II, 1934, p. 15: Cîntecul Crivățului (Dedulești — Buzău); III, 1948, p. 76: Cîntecul Crivățului (Mihălceni — Vrancea); Sandu-Timoc, C., *Poezii populare de la români din Valea Timocului*, Craiova, [1943], p. 130: Vîntu Crivățu [Alexandrovăț — Serbia]; *Monografia județului Dolj*... tipărită sub îngrijirea d-lui Dr. C.S. Nicolăescu-Plopșor, Izvoare folklorice, Craiova, 1944, vol. I, partea III-a, p. 149: Marcu și Geru (Poiana-Plenița — Dolj); Sandu-Timoc, C. *Cîntece bătrînești*, București, 1967, p. 68: Colcea-g-pașa [Văiuga — Serbia]; *Folclor din Oltenia și Muntenia*, București, Editura pentru literatură, 1967, II, p. 94: Moșneagu și Geru (Drăgășani — Vilcea); 1968, IV, p. 442: Cîntecul gerului (Brebenei — Olj); 1970, V, p. 172: Cîntecul lui Malcoci-Pașa (Rasa — Ialomița); Mitu, Ilie, Popescu, Aurelian I., Locusteanu, Marcel, *Cîntece bătrînești din Oltenia*, Craiova, 1968, p. 52, 55, 58: Marcu și Geru (Plopșor; Leamna de Sus; Suharu Mare — Dolj); Popescu, Aurelian I., *Cîntece bătrînești din Oltenia*, II, Craiova, 1970, p. 20, 22, 26: Marcu și Geru (Drăgoaia; Vîrvor; Terpezița — Dolj); 29: Geru (Căciulatu — Dolj); *Folclor din Țara Loviștei (Boișoara)*, [Pitești], 1970, p. 121; *La fîntîna Gerului* (Cucoiu — Vilcea).

În felul acesta, cu mult mai vrednică de ținut în seamă este, negreșit, această observație principială a lui P. Caraman: „Pentru timpurile mai vechi, a ține linia celor mai largi aproximații, sau de cele mai multe ori a socoti imposibilă orice încercare de precizare a timpului când vor fi luat naștere anumite creații folclorice, este atitudinea cea mai prudentă”¹⁵.

Cu tot respectul pe care îl datorăm străduinței erudite a lui P. Caraman de a încerca de fapt „cronologizarea aproximativă a poeziei”¹⁶, slăbiciunea demonstrației lui apare chiar și în cazul argumentului oarecum principal — motivul sacrificării cailor —, pe baza căruia P. Caraman mărturisește că a făcut îndeosebi legătura între cronicile străine și cîntecul românesc: „Acest motiv ne servește cel mai mult la identificarea temei baladei populare românești cu povestirile din cronicari. Altfel, fără el schema generală a cîntecului, pieirea unei armate din pricina gerului, mai ales în forma miraculoasă sub care se prezintă în baladă — unde e vorba de lupta între pașă și crivăț —, ar fi putut rămîne pentru totdeauna de nerecunoscut. În adevăr, foarte greu ar fi trecut cuiva prin minte că sub acest aspect fantastic, chiar mitologic în aparență, se pot ascunde elemente luate din viața reală”¹⁷.

În chip astfel cu totul ciudat s-ar părea că P. Caraman ar fi fost parcă gata să acorde creditul unui simbul istoric pînă și luptei lui Alexandru Machedon cu furnicile — dacă s-ar putea găsi vreo oarecare asemănare între cutare cronici și poveștile *Alixândriei*! Totuși, în acest alt pasaj din studiul său, P. Caraman se dovedește oarecum mai circumspect și mai puțin dispus să caute cu orice preț anume potriviri între

Reviste: „Familia” (Pesta — Oradea), 1 (1865), p. 83: Imperatulul Salabegu; „Romanul” (București), 35 (1891), p. 38: Moș Crivăț (Malurile — Vrancea); „Revista critică-literară” (Iași), 2 (1894), p. 377: Marcu Viteazu (Turburca — Gorj); „Stindardul” (Ploiești), 1 (1899), nr. 6, p. 2: Criveț (Bucov — Prahova); „Arhiva Dobrogei” (București), 1 (1916), p. 101: Marcoș-Pașa și Crivățul (Tortoman — Constanța); „Ion Maiorescu” (Craiova), 1 (1931), nr. 6-7, p. 37: Cîntecul gerului (Băilești — Dolj); „Anuarul arhivei de folclor” (Cluj), 1 (1932), p. 64 (Reghiu — Vrancea); „Neamul românesc pentru popor” (București), 22 (1934), p. 410: Gerul (Catane — Dolj); „Izvoarașul” (Bistrița — Mehedinți), 13 (1934), p. 20: Cîntecul Gerului (Vaideeni — Vilcea); 16 (1937), p. 323: Cîntecul lui Geru (Răchita de Jos — Dolj); „Milcovia” (Focșani), 5-7 (1936), p. 108: Cîntecul gerului (Sihlea — Vrancea); „Ethnos” (Focșani), 1 (1941), fasc. 1, p. 218: Crivăț (Dedulești — Buzău).

Arhiva ICED: mg. : DOLJ: 587 g, 588 a, 1801 c, 1804 b, 3 499 Vd (Desa, 30, 30 XI 1955, 11, 13 II 1961, 25 X 1968, M. Constantin); 1 586 Rf (Cerăt, 30 VI 1959, Fl. Pucă); 2 109 b (Sadova, 8 XII 1961, Șt. Neagu); VILCEA: 3 596 II b-c (Cucoiu, 25 VI 1968, G. Davidaru); TELEORMAN: 2 202 b (Ciupereni, 18 VII 1962, M. Dorcea); ILFOV: 2 393 Vc (Giurgiu, 9 XI 1962, M. Pinzaru); 2 398 Vb (Malu, 13 XI 1962, Fl. Mustățea); DÎMBOVIȚA: 2 781 Vd (Ungureni, 7 XI 1965, G. Andrei).

fg. : DOLJ: 4 885 (Ciupereni, 30 XII 1936, G. Budulică); 14 525 b (Galicea Mare, 6 XII 1951, G. Alecu Poenaru); 14 532 c (Izvoare, 8 XII 1951, D. Sanda); TELEORMAN: 8 111 (Caravaneți, 4 IV 1940, I. Pantea); 4 007 b (Merenii de Sus, 17 VII 1937, M. Burcea); ILFOV: 4 315 a (Naipu, 10 VII 1937, N. Grigoraș); 6 730 a (Hotarele, 7 VII 1938, St. Șerban); ARGES: 6 875 a (Berindești, 7 VIII 1938, G. Anca); DÎMBOVIȚA: 426 (Tirgoviște, 19 I 1932, I. Puceanu); 6 122 (Teiș, 16 I 1938, N. Dobrică); BUZĂU: 6 956 b (Dedulești, 10 IX 1938, V. Mircea).

l. : TELEORMAN: 26 298 (Blejești, 1 IV 1966, C. Staicu); ILFOV: 3 488 (Pădureni, f.d., f. inf.).

¹⁵ Cf. P. Caraman, *op. cit.*, t. 1 (1932), p. 56.

¹⁶ Cf. *ibidem*, p. 58.

¹⁷ Cf. *ibidem*, p. 81.

cronici și literatura populară: „În fine, chiar motivul comun cronicilor polone și baladei românești: adăpostirea turcilor în pîntecele cailor spintecați, cu toată verosimilitatea lui, are în el ceva așa de extraordinar, încît pare a fi mai mult un produs al fanteziei populare”¹⁸.

Dacă astfel tezele istorizante ale lui P. Caraman cu privire la originea și cronologizarea vechilor creații rămîn în cele din urmă șovăielnice și insuficient convingătoare, poate că partea cea mai durabilă a studiului său o constituie observațiile și considerațiile sale cu privire la fenomenul pe care el îl numește „adaptarea ce se manifestă sub cele mai felurite aspecte”¹⁹. Referindu-se prin aceasta de fapt la procesul fluctuației varianțelor, P. Caraman observă: „Schimbările, datorită adaptării la mediul folcloric, au loc în chipul cel mai normal ori de cîte ori un produs popular nu corespunde perfect sub toate aspectele sale mentalității unei anumite colectivități rustice, unde a fost dus de circulația orală”²⁰.

Este, negreșit, o constatare pe deplin valabilă. După cum pe deplin îndreptățită e și mențiunea despre cele două tendințe care au o strînsă legătură cu fenomenul adaptării: „...poporul manifestă uneori *tendința de a actualiza* [sublinierea sa] fapte petrecute într-un trecut îndepărtat, iar pe de altă parte, alteori, *tendința de a arhaiza* [s.a.] întîmplări relativ recente”²¹. Și în pagina următoare: „Aceste două tendințe constituiesc izvorul cel mai important a tot felul de *anacronisme* [s.a.] cari abundă în balada populară”²².

Deosebit de prețioase și sugestive sînt și observațiile și comentariile lui P. Caraman cu privire la unele aspecte rezultînd din contaminarea și adaptarea unor variante ale cîntecului *Gerului* în evoluția expansiunii și a adaptărilor respective: „De aceea în chip firesc s-au operat anumite schimbări prin asocierea temei baladei cu teme epice haiducești, iar a personajelor cu eroi haiduci cunoscuți unor cîntece bătrînești cu substrat hoțesc”²³. După analiza unor adaptări și evoluții ca acestea, P. Caraman constată: „Avem deci a face numai cu un fel de deghizare superficială a personajelor după modelul celor din cîntecul haiduceesc al lui Toma Alimoș. Elementul haiduceesc n-a transformat complet balada, ci a intervenit numai atît cît s-a simțit nevoia pentru ca ea să poată deveni accesibilă unui nou mediu în care a fost transmisă. Acest mediu nu și-a însușit-o decît în momentul în care s-a familiarizat cu ea, încadrînd-o în propriul său tezaur de creații folclorice”²⁴. Iar la pagina următoare: „Am avea a face în cazul acesta cu o readaptare la mediul folcloric și cu o recunoaștere de către noul mediu a cîntecului devenit iarăși actual prin transformările primite”²⁵.

Dar poate că rindurile cele mai prețioase din studiul atît de erudit al lui P. Caraman sînt — în chip aproape neașteptat — abia aceste considerații cu caracter mai curînd pitoresc și figurat, dar cu un conținut științific cu totul incontestabil: „Creațiunea folclorică apare întrucitva

¹⁸ Cf. *ibidem*, t. 2(1933), p. 49.

¹⁹ Cf. *ibidem*, t. 1 (1932), p. 56.

²⁰ Cf. *ibidem*, t. 2(1933), p. 71.

²¹ Cf. *ibidem*, t. 1(1932), p. 58.

²² Cf. *ibidem*, p. 59.

²³ Cf. *ibidem*, t. 2(1933), p. 64.

²⁴ Cf. *ibidem*, p. 68.

²⁵ Cf. *ibidem*, p. 69.

subt chipul unei ape curgătoare care tinde să se adapteze formelor de teren pe unde și-a trasat matca și să reflecteze în oglinda valurilor sale peisajele ce străbate, ba încă, părăsindu-și pe cale mare parte din elementele ei proprii, primește altele nouă, condiționate de felul vegetației și al pământului pe unde trece, deși manifestă simultan și o puternică tendință conservatoare pentru ceea ce poartă cu sine de la izvor”²⁶. La care se cuvine reținută și această importantă precizare : „Însă noi nu întrebuițăm termenul « medii folcloric » în sens geografic, ci în accepția sa etnografico-sociologică, referindu-ne la conținutul sufletesc, ale cărui fluctuații sînt condiționate deopotrivă de evoluție ca și de situația geografică. Deci, în acest sens, expresia noastră nu omite pe nici unul din cei doi factori generatori de schimbare”²⁷.

Dacă în cele de mai sus am reținut din studiul lui P. Caraman aproape toate elementele relevante și utile pentru înțelegerea și comentarea variantelor doljene ale cîntecului *Gerului* apărute după anul 1944, să urmărim, în cele ce urmează, și aspectele cele mai pregnante din cercetarea lui D. Caracostea.

Manifestînd o opoziție consecventă față de ceea ce el consideră „eroarea de optică a istorismului, care crede că lămurește creațiunea poporană reducînd-o la un iluzoriu substrat de fapte istorice”²⁸, D. Caracostea afirmă : „Din ciți « idoli » ne-au acoperit esența cîntecului nostru bătrînesc, nici unul nu este mai primejdios decît deprinderea de a căuta dincolo de situațiile epice te miri ce personaje sau întîmplări istorice, care ar fi prezidat la nașterea și răspîndirea creațiunilor”²⁹.

Insistînd asupra unei orientări metodologice sistematice opuse istorismului concret și gîndind și în cazul cîntecului *Gerului*, ca și în alte prilejuri³⁰, pentru D. Caracostea : „Nu anecdota unui fapt istoric senzațional a plăsmuit aici cîntărețul poporan, ci un moment deosebit de remarcabil din experiența intens trăită a mentalității primitive. Desfăcînd balada de preocupările identificărilor istorice, atît de străine, putem să o gustăm în tot farmecul și semnificația ei. Intuiția estetică ne-a arătat că miezul este lupta contra puterii de nebiruit a crivățului și întreaga istorie a motivului ne-a confirmat această intuiție, așezînd-o în ansamblul său firesc. După cum la toate celelalte exemple de balade a trebuit să renunțăm la substratul istoric al miezului lor, tot astfel și aici”³¹.

Rezultă, cum se vede, afirmarea răspicată a interesului și a importanței pe care D. Caracostea o acordă intuiției fenomenului poetic, cercetării „miezului” narativ și semnificației estetice a textului folcloric *ca atare*, pentru care eventualul „fapt istoric senzațional” reprezintă abia „substratul istoric al miezului”, alcătuiind cel mult o pre-istorie de care „intuiția estetică” se poate dispensa spre a se apropia, nemijlocit, de „farmecul și semnificația” fenomenului poetic *propriu-zis*. Acesta se cuvine studiat

²⁶ Cf. *ibidem*, p. 62.

²⁷ Cf. *ibidem*.

²⁸ Cf. D. Caracostea, *op. cit.*, II, p. 129.

²⁹ Cf. *ibidem*, p. 95.

³⁰ Cf. *ibidem*, p. 74–128.

³¹ Cf. *ibidem*, p. 177.

împletind „istoria motivului” cu intuiția estetică, „așezînd-o în ansamblul său firesc”, care nu poate fi decît „experiența intens trăită a mentalității primitive”.

Pe de altă parte, „tipul formal” și „variantele” care îl exprimă aproximîndu-l în chip mai mult sau mai puțin felurit — acestea sînt cele două obiective fundamentale ale cercetării estetice în concepția lui D. Caracostea, care ne-o spune astfel deslușit : „Dîndu-ne seamă de valoarea feluritelor variante și de tipul formal către care ele tind, vom pătrunde mai adînc semnificația motivului : destinul tragic al celui care se încumetă, ca în vechea tragedie elină, peste limitele firii omenеști. Astfel, desfacerea de preocupările identificărilor istorice e menită să însemneze o piatră de hotar în interpretarea și adîncirea patrimoniului artistic al acestui popor”³².

În această altă formulare, D. Caracostea exprimă cu o deosebită claritate esența și noutatea punctului său de vedere cu privire la cercetarea cîntecului epic : „În opoziție cu toți cîți s-au ocupat de studiul creațiilor populare epice — fie la noi, fie peste hotare —, ne-am încredințat treptat că imaginile fundamentale, marile simboluri, organizarea lor formală și tensiunea lor spun mai mult despre esența plăsmuirilor decît orice alte investigații. [...] Privind creațiunea din centrul ei de cristalizare formală, cercetătorul se așază exact în poziția însuși a artistului, avînd totodată și obiectivitatea necesară”³³.

Așadar, „imaginile fundamentale, marile simboluri, organizarea lor formală și tensiunea lor” — acestea sînt aspectele care stau în centrul atenției în metodologia lui D. Caracostea pentru descoperirea „esenței plăsmuirilor”. Afirmarea punctului de vedere îndreptat hotărît spre cercetarea estetică a creației populare se face aici „în opoziție cu toți cîți s-au ocupat de studiul creațiilor populare epice”.

Pentru D. Caracostea, cîntecul *Gerului* „prezintă interes deosebit prin faptul că este una din cele mai vechi balade românești, întrucît, după cum vom vedea, vine dintr-o veche întru chipare mitică proprie acestui pămînt”³⁴.

În cele din urmă, procedînd în spiritul preocupărilor metodologice menționate mai sus, D. Caracostea enunță astfel „datele ireductibile” (și deci „miezul”, „farmecul și semnificația”) acestui tip narativ al cîntecului bătrînesc : „Reducînd imaginile din *Balada Crivățului* [s.a.] la datele ireductibile, în Marcoș Pașa este întipuită încumentarea demoniică de a lupta cu elementele de nebiruit ale firii, iar în portretul Crivățului, cît și în tot ce săvîrșește, stă o putere supremă care, fiind stîrnită, nimește pe încrezut”³⁵.

Dacă, după „desfacerea de preocupările identificărilor istorice”, aceasta este esența simbului narativ al baladei, să urmărim mai departe considerațiile lui D. Caracostea asupra raporturilor dintre „tiparul formal” și „variante”. „Privind variantele autentice ale celor mai răspîndite motive etnice — scrie D. Caracostea —, la prima vedere ai impresia unei nețărîmurate libertăți de plăsmuire. Dar, considerînd lucrurile mai de aproa-

³² Cf. *ibidem*, p. 177—178.

³³ Cf. *ibidem*, p. 355.

³⁴ Cf. *ibidem*, p. 336.

³⁵ Cf. *ibidem*, p. 356.

pe, te încredințezi că libertatea aceasta este îngrădită de ceva : tiparul formal cerut nu de o neatestată desăvîrșire primitivă, dar de însăși natura motivului dat”³⁶.

Prin această observație, gîndirea lui D. Caracostea se apropie în chip evident de teoria actuală a „modelelor” structurale, de felul în care abia în ultimii ani am ajuns să înțelegem mai deplin relația dialectică existentă, spre pildă, între formula abstractă a modelului funcțional, propriu — la diverse nivele — oricărui gen, specie sau tip de creație narativă (basm; baladă; tipul narativ al încumetării... etc.), și realizarea lor concretă, în „cazul” oricărei variante date.

În acest sens, vrednică de reținut e și această observație principială a lui D. Caracostea : „În definitiv, o variantă izolată, fiind o parte dintr-un tot, nu poate fi străină de spiritul și de structura ansamblului celorlalte variante, afară de cazul cînd ne aflăm în fața unui cîntăreț anormal, în completă destrămare. Chiar prin faptul că o variantă există, ea faec dovada nu numai a vitalității, dar și a unei afirmări de valoare, oricît de neajutorat ar fi cîntărețul și oricît de modest cercul în care se zice”³⁷.

Cercetător totdeauna profund preocupat de analiza minuțioasă a variantelor, D. Caracostea menționează de asemenea principial : „În orice variantă trăiește ceva din însăși firea motivului, care caută să se realizeze conform legii lui, uneori în mărturia mai tulburi, alte ori mai depline, păstrîndu-și întotdeauna, pentru cine știe să vadă, ceva din trăsătura esențială”³⁸. D. Caracostea este atît de convins de legătura strînsă între tiparul formal și variantele care se dezvoltă din acest model, încît afirmă el : „Ceva din forma internă a motivelor se străvede în variante, așa încît ne putem mîrgini la una singură, din care să descifrăm calitățile creațiunii”³⁹.

Dealtfel D. Caracostea nu omite să afirme deslușit : „...ori cîte inovații individuale ar prezenta o variantă nouă, configurația rămîne în linii largi aceeași”⁴⁰. E tocmai ceea ce, între altele, va trebui să rezulte din cercetarea variantelor oltenne despre care va fi vorba în cele ce urmează.

Am spicuit astfel deopotrivă considerațiile caracteristice ale celor două puncte de vedere antitetice în interpretarea cîntecului *Gerului*. Ele ne oferă suficiente temeuri pentru analiza și pentru o apreciere cît mai obiectivă a variantelor oltenne care formează obiectul esențial al cercetării noastre.

Să vedem deci ce s-ar putea spune despre aceste texte — aproape toate apărute după anul 1944 —, plasîndu-ne, pe rînd, în coordonatele fiecăruia din cele două puncte de vedere. Procedînd astfel, vor reieși — credem —, comparativ și obiectiv, gradul de adîncime și de valabilitate, limitele sau calitățile teoretice și aplicative ale fiecăreia dintre cele două poziții teoretice și metodologice preconizate de cei doi eminenti cercetători de odinioară ai cîntecului *Gerului*.

³⁶ Cf. *ibidem*, p. 330.

³⁷ Cf. *ibidem*, p. 329.

³⁸ Cf. *ibidem*, p. 334.

³⁹ Cf. *ibidem*, p. 333.

⁴⁰ Cf. *ibidem*, p. 336.

În așa-zisa „Monografia județului Dolj”, tipărită în anul 1944 în fascicule bilunare în cadrul periodicului „Oltenia. Documente, cercetări, culegeri”, harnicul și neobositul C. S. Nicolăescu-Plopșor a făcut să apară, la 1 octombrie 1944, între numeroasele tipuri localnice de cîntece bătrînești și această variantă, intitulată MARCU ȘI GERU, fără indicația anului culegerii, dar arătată a fi fost „culeasă dela Vasile Dorobanțu, 60 ani. Poiana-Plenița — Dolj” :

Cînd oi zice di-un piperi,
 Ordin di la ministeri
 Să bată Marcu cu Geru !
 Într-o zi de sărbătoare
 S-a sunat mobilizare.
 Vin cavalerii călare
 Și tunarii galop mare
 Și sârvanți pe chisoane,
 Infanteria pe picioare.
 Cînd oi zice ș-o lalea,
 Cum ajungea-i imbrăca,
 La picioare-i încălța,
 Cu cojoace-i imbrăca,
 Căciuli de miel în cap le da
 Și de ger mi să gătea.
 Dupe ce îi termena,
 Dară Marcu ce-m' făcea ?
 Batalioane-i făcea
 Și pe cal încăleca
 Și comanda că mi-o da.
 Batalioane pornea,
 Noo zile că mergea.
 A de-a zece-m' ajungea
 Păn' la locu destinat.
 Dară Marcu ce făcea ?
 Iel comanda cînd o da :
 — Voi, infanteria mea,
 Aici faceți tabăra,
 Cînd oi zice de-o alună.
 Că ieu mă duc la fîntină.
 Cînd oi zice de-o lalea,
 La fîntină ajungea :
 — Ieși, Gerule, din fîntină
 Să te bat să zaci o lună !
 Iasă Geru din fîntină
 Cu mustățile de brumă,
 Cu căciula de nămete.
 Cu ghetetele de sloiete,
 Cu bastonu de ghețoacie,
 Care-n mină nu să-ndoaie.
 Cînd oi zice o lalea,
 Dară Geru ce-m' făcea ?
 Noorii mi-i aduna,
 Îi ducea și-i învirtea
 Și de apă mi-i umplea,
 Un ger mare că-m' punea.
 Dară Marcu ce-m' făcea ?
 Iel la soldați că-m' mergea
 Și comanda că mi-o da :
 — Voi, infanteria mea,
 Fărîmați corturile

Și le loaț' prăjinile,
 Grămădiț' focurile,
 Ca să vă mai încălziț'
 Și de ger să nu muriț' !
 Dară Marcu ce făcea ?
 „Machea, fi-i-ar mumă-sa,
 Când oi zice di-un areu
 M-apuc ieu cu Dumnezău ? !”
 Da' Geru ce făcea ?
 O ploaie mare punea,
 Focurile le stingea,
 Cojoacele le uda.
 Vine Geru binisor
 Cu viscolu dupe iel.
 Iară Marcu ce făcea ?
 La cavaleri că mergea :
 — Voi, cavaleria mea,
 La cai să mergeț',
 Șeile să le loaț',
 Mațale să le vărsaț',
 Burțile le lăpădaț'
 Și-n coșuri să vă băgaț'
 Ca să vă mai încălziț'
 Și de ger să nu muriț' !
 Dară Geru ce făcea ?
 Un viscol mare punea,
 Toț' soldați cutropea,
 Număi Marcu răminea,
 Lu' Dumnezău să-nchina :
 — Doamne, să mă faci pe mine,
 Să mă faci o piatră mare,
 Trec băieț' la recrutare,
 Să le dau cite-o scrisoare
 Să-m' ducă la surioare,
 S-o citească-n lăcrămioare !⁴¹

Probitatea desăvârșită a culegătorului fiind cunoscută din cuprinsul tuturor celorlalte numeroase texte (notate de C. S. Nicolăescu-Plopșor, după cite se pare, în jurul anului 1925 și aproape exclusiv din izvor curat țărănesc)⁴², nu există motive pentru a pune la îndoială deplina autenticitate a acestei variante, nu numai ciudate, ci de-a dreptul extravagante la prima vedere pentru care însuși numele informatorului (Vasile *Dorobanțu* !) era parcă predestinat. . .

Citind și recitind acest text, te simți la tot pasul izbit de marea distanță care desparte, parcă voit, această variantă de vechea atmosferă tradițională, arhaică, a celorlalte mărturii. Ne aflăm, negreșit, parcă în fața unui caz de nouă „scriitură” și de vădită încercare de modernizare silită a unei creații folclorice de o vechime cu certitudine multiseculară. Spiritul parcă ostentativ marțial al acestui text, cu atmosfera sa substanțial înbibată de un colorit stilistic excesiv de cazon, ne îndeamnă, ba ne obligă chiar să ne întrebăm dacă nu ne aflăm în fața unui voit joc, forțat

⁴¹ Cf. *Monografia județului Dolj*, Izvoare folklorice, vol. I, partea a III-a, Craiova, 1 octombrie 1944, p. 149–150.

⁴² La cele mai multe din textele publicate de C.S. Nicolăescu-Plopșor se menționează doar numele inf., vîrsta și localitatea; la textele apărute în vol. I, partea I și a II-a, se menționează însă uneori și anii culegerii (*Intre 1923–1927*), ceea ce face să situăm culegerile lui C.S. Nicolăescu-Plopșor „în jurul anului 1925.”

caricatural și demonstrativ parodic, de capricioasă restructurare a străvechiului cîntec bătrînesc, care ar fi fost parecă cu bună știință, ba și cu destul meșteșug, supus unei remanieri — dacă nu chiar unei vădite răstălnăciri — intenționate?! S-ar putea spune că străvechiul cîntec bătrînesc, care a stîrnit interesul eruditului și minuțiosului comentariu istorizant al lui P. Caraman, ca și al vastelor investigații comparatiste mitologizante ale lui D. Caracostea, ar fi fost oarecum sistematic rețopit și filtrat prin sita unei mentalități contemporane, spre a fi din nou coacerovat, transmutat, schimbat la față și de-a întregul reclădit într-un limbaj — ce e drept! — pe deplin coerent, al unui mediu specific ostășesc al zilelor noastre, aflat în deplină cunoștință de terminologia militară, bine deprins cu comportamentul și verbiajul propriu nomenclatorului „tehnic” al unei adevărate armii contemporane, pusă în stare de război!

O întrebare firească se ridică, negreșit, înaintea oricăror altor considerații: oare textul acesta, poate fi el acceptat și socotit cu depline drepturi în rîndul „variantelor” autentice ale vechiului cîntec bătrînesc despre *Marcos-pașa și Gerul*? Caracterul său răzleț, oarecum artificial și cvasiexhibiționist, nu ne îndreptățește oare să excludem un text — desigur periferic — ca acesta din familia variantelor — așa-zicînd — „clasice”, de felul celor care, din fericire cunoscute pînă în anul 1943, au strînit interesul și au reținut atenția marilor noștri înaintași, cercetători ai acestui tip de subiect narativ?

Analizînd cu atenția cuvenită varianta lui V. Dorobanțu, izbitoare la prima vedere apare, desigur, prîmenirea din belșug a textului prin avalanșa elementelor lexicale provenind din terminologia militară a zilelor noastre: *ordin, minister, mobilizare, cavaleri, tunari, sârvași, chisoane, infanterie, batalioane, comanda, locu destinat, tabără, soldași, recrutare...*

Cu toate acestea, structura narativă esențială a cîntecului a rămas, de fapt, în datele ei tradiționale, neschimbată.

Bine păstrate, ba chiar neatîns și realizate într-o formă remarcabilă, sînt indeosebi portretul și, în genere, acțiunea și comportarea personajului fabulos — vestigii incontestabile ale unui străvechi fond arhaic, cu rădăcini adînci înfipite în domeniul credințelor și al reprezentărilor mitologiei populare, menite să evoce și să illustreze puterea de neînfrînt a GERULUI:

...Iasă Geru din fîntînă
 Cu mustățile de brumă,
 Cu căciulă de nămete,
 Cu ghețele de sloiete,
 Cu bastonu de ghețoaie,
 Care-n mină nu sîndoaie.
 Cînd oi zice o lalea,
 Dară Geru ce-m' făcea?
 Noorii mi-i aduna,
 Îi ducea și-i învîrtea
 Și de apă mi-i umplea.
 Un ger mare că-m' punea...

Dacă neschimbate, față de conspectul general al variantelor, sînt portretul și acțiunile personajului mitologic, neschimbate rămîn, în limitele datelor esențiale, narative, ale vechiului cîntec bătrînesc, și rolul și acțiunea personajului uman — MARCU.

Schimbată e, încadrându-se în normele, vădit innoitoare, ale unei experiențe ostășești a zilelor noastre, *numai* descrierea acțiunii lui Marcu. Acesta se comportă ca un comandant actual, de oștire contemporană, în circumstanțele unui veritabil război. În procesul de reelaborare, pentru „zicerea” innoitoare a textului sub semnul unei mentalități și al unei viziuni militare moderne, se evocă de fapt mobilizarea, concentrarea, manevra și ordinea de bătaie a unei lupte organizate în termenii strategiei și tacticii, elementar înțeleși, ai războiului contemporan. Nu începe nici o îndoială că, textul fiind cules în jurul anului 1925, procesul de reelaborare a cîntecului s-a produs, în varianta culeasă de C.S. Nicolăescu-Plopșor de la V. Dorobanțu din Poiana-Plenița, desigur, sub impresia nemijlocită și de neuitat a evenimentelor primului război mondial.

Există, totuși, trei elemente inovatoare care afectează, mai adine semnificativ, însăși *structura* vechiului cîntec bătrînesc.

În varianta lui V. Dorobanțu, pornirea războinică a arhistrategului Marcu nu mai e în întregime prezentată ca un impuls lăuntric și spontan al infumurării ambițioase a acestui personaj. Datorită viziunii moderne sub semnul căreia se desfășoară, în genere, „războiul” lui Marcu, acesta pornește la acțiune în urma unui ierarhic „ordin di la ministeri”. Cu alte cuvinte, mentalitatea contemporană, care a determinat asimilarea acțiunii lui Marcu cu modul de desfășurare al unui război contemporan, a făcut ca însăși pornirea acestui război să aibă loc după aceleași cerințe. De aici anacronismul inovației inițiale a unui pretins „ordin di la ministeri”!

Din punctul de vedere al structurii narative, acest „ordin di la ministeri” apare ca o *motivație*, care scutește însă, într-o oarecare măsură, pe nesăbuitul Marcu de odinioară de a suporta în *întregime* consecința acțiunii sale nechibzuite. Această motivație presupune dealtfel o — oricît de vagă — atitudine lirică, afectivă, față de soarta cu desăvirșire aspră a personajului, cu severitate vituperat, în viziunea tradițională a vechiului cîntec, conceput ca o dramă narativă exemplară a încumetării pedepsite.

Din această vagă tentă lirică a începutului decurge, negreșit, faptul că generalul Marcu nu poate fi el singur și în întregime vinovat pentru dezastrul războiului nefericit pe care e oarecum silit să-l pornească („ordin di la ministeri”!).

Dar cum o schimbare în structură cere de obicei și alte schimbări, corespunzătoare, astfel ne putem explica — în partea centrală a textului — momentul de șovăire, manifestat în neașteptatul monolog interior al generalului Marcu — luptător cu Gerul, datorită unui indiscutabil „ordin di la ministeri”:

Dară Marcu ce făcea?

„Machea, fi-i-ar mumă-sa,

Gînd oi zice di-un areu

M-apuc ieu cu Dumnezeu?!... ”

Se întrezărește, parcă, în acest gînd șovăielnic ceva din sentimentul tragediei marilor războaie distrugătoare din zilele noastre — acțiuni lipsite de rațiune, dar adine resimțite de masele populare —, care amenință, cu puterea monstruoasă, diabolică, a unor titanice forțe oarbe tihna Omului, devenit pe neașteptate umil soldat anonim sau neputincios general, sub zodia urgiei unor înțeleștări militare de mari proporții, ca cea

din primul război mondial. Cum acest text a fost cules în preajma anului 1925, se poate presupune astfel că, sub aparența conjunctural-parodică și argotică a acestei variante, trebuie să vedem, în fond, o încercare mai mult sau mai puțin izbutită, de meditație spontană a omului simplu, din popor, despre rostul satanic al armatelor și al războaielor. Stăruie și se conturează aici un alt impuls liric, izvorind din experiența nemijlocită și dureroasă a împrejurărilor și suferințelor primului război mondial, de care, sub o formă sau alta, nu va fi rămas străin nici necunoscutul V. Dorobanțu, informator din Poiana-Plenița al lui C.S. Nicolăescu-Plopșor. În varianta culeasă de la unul ca acesta, pină și Marcu, strateg executant, lipsit de inițiativă personală, este o simplă unealtă a uriașului mecanism al jocului infernal, care emite „ordin di la ministeri” și „sună mobilizare/Într-o zi de sărbătoare” (întocmai ca la Sintă Măria Mare, din 15 august 1916)!

Dar, după exordiul inovator și după momentul semnificativ evasi-liric al monologului interior, în partea finală a variantei constatăm schimbarea structurală, mai adâncă, a acesteia sub semnul atragerii, prin contaminare, în matca vechiului cîntec bătrînesc, a unui motiv cu un caracter liric de data aceasta limpede conturat, motiv care aduce în străvechiul cîntec bătrînesc despre lupta lui Marcoș-pașa cu Gerul din fîntină o undă de vădită influență din repertoriul propriu cîntecelor de cătănie, căci în cele din urmă textul se încheie, în mod cu totul neașteptat, cu versurile :

Număi Marcu rămînea,
Lu' Dumnezeu să-nchina :
— Doamne, să mă faci pe mine,
Să mă faci o piatră mare,
Trec hăiel' la recrutare,
Să le dau cite-o scrisoare
Să-m' ducă la surioare,
S-o citească-n lăcrămioare !

Analiza acestei variante doljene ne-a incredințat că, în ciuda aparenței ostentativ inovatoare, textul cules de C.S. Nicolăescu-Plopșor de la V. Dorobanțu din Poiana-Plenița, curînd după primul război mondial, departe de a fi un document extravagant, se înfățișează ca o versiune vădit modernizată, dar care, în conținutul său narativ, se abate destul de moderat de la schema de bază a conspectului vechilor variante ale cîntecului bătrînesc despre lupta lui Marcoș-pașa cu Gerul. Cu tot aspectul lexical innoitor, varianta dovedește echilibrul unei anume rotunjimi structurale care o păstrează totuși aproape de forma clasică, prin recunoașterea fără nici o greutate, în esența sa narativă, a vechiului cîntec despre lupta lui Marcoș-pașa cu Gerul. În ce privește principalii actanți, în timp ce personajul mitologic, supra-uman, Gerul rămîne cu desăvîrșire neschimbat, adversarul său, personajul uman Marcu și oștirea lui și-au schimbat înfățișarea, dar se mișcă și continuă să acționeze, fără abateri esențiale, în limitele ramei narrative și ale rolului lor tradițional.

Am răspuns astfel pozitiv la întrebarea dacă și în ce măsură textul din „Monografia județului Dolj” se cuvine a fi considerat în rîndul varian-telor autentice ale cîntecului *Gerului*.

Dar spre a ne menține, după cum ne-am propus, în limitele impli-cațiilor teoretice și metodologice ce derivă din faimoasa contro-

versă Caracostea/Caraman, ne vom strădui, în continuare, să privim acest text în lumina opiniilor exprimate în lucrările celor doi studioși precursori, ale căror poziții și considerații încercăm a le confrunta (și a le proba) astfel în acest tardiv epilog.

Referindu-ne mai întâi la vederile lui P. Caraman, varianta doljeană se opune cu desăvârșire posibilității de „cronologizare” a cîntecului *Gerului*. Într-adevăr, drama semețului „Marcu” — în această variantă strateg cu totul lipsit de o certă naționalitate și care în nici un chip nu poate fi bănuț a fi vreun pașă otoman, mobilizînd, manevrînd și comandînd prin „ordin di la ministeri” batalioane de infanterie, cavalerie și artilerie, împotriva straniului unchiaș iernatic din „fintîna” adîncă a altor timpuri — ar fi mai putut oare să sugereze sagacității incontestabile a lui P. Caraman corelarea cîntecului despre „Marcu și Geru” cu vremurile și poveștile cronicarilor polonezi și de alte neamuri despre campania turcească, din 1498, a lui Malcocioglu, rămasă necunoscută bătrînilor noștri cronicari?! Cu oricîtă perspicacitate, nici numele și purtarea lui „Marcu”, generalul cu gîndul la Dumnezeu și finalmente creștinește spăsit, după cum nici chiar ordinul său, cu totul anacronic, izvorînd din strategia cu totul absurdă, în această variantă olteană, privind inutila sacrificare a cailor, într-un cuvînt *nimic* nu ar fi oferit lui P. Caraman un oricît de vag temeii plauzibil pentru ipoteza „cronologizării” cîntecului *Gerului*...

Probînd astfel oarecum experimental, după aproape cinci decenii, inconsistența opiniilor istorizante ale lui P. Caraman în ce privește problema cronologizării, mai curînd decît întreaga erudită compulsare a cronicilor poloneze din studiul lui P. Caraman, capătă valoare axiomatică această formulare circumspectă a sa: „Pentru timpurile mai vechi, a ține linia celor mai largi aproximații, sau, de cele mai multe ori, a socoti imposibilă orice încercare de precizare a timpului cînd vor fi luat naștere anumite creații folclorice, este atitudinea cea mai prudentă”⁴³. Dispunem astăzi de certe exemple de creații — și îndeosebi din domeniul epicii haiducești — a căror vechime nu depășește două veacuri, pentru cazul cărora rămîne valabilă această observație a lui P. Caraman: „...totuși, pentru unele balade populare, în chip excepțional se întîmplă să putem determina, cu precizie aproape, cronologia lor”⁴⁴.

În cele din urmă, studiul lui P. Caraman deschide perspective cu mult mai temeinice și mai rodnice decît scrutarea istorizantă, cînd sugerează cercetării problema așa-zisei „adaptări care se manifestă subț cele mai felurite aspecte”⁴⁵ a textelor epice, cu cele două tendințe („uneori tendința de a actualiza fapte petrecute într-un trecut îndepărtat, iar pe de altă parte, alteori, tendința de a arhaiza întîmplări relativ recente”⁴⁶). Prin aceasta, P. Caraman face pasul, timid dar necesar, din domeniul îndoicnelor al problemei istorismului, călăuzindu-ne, deși încă insuficient de deslușit, spre cercetarea — cu mult mai plauzibilă și mai utilă — a evoluției conținutului și formei artistice a cîntecului bătrînesc, domeniul

⁴³ Cf. P. Caraman, *op. cit.*, t. 1(1932), p. 56.

⁴⁴ Cf. *ibidem*, p. 61.

⁴⁵ Cf. *ibidem*, p. 56.

⁴⁶ Cf. *ibidem*, p. 58.

predilect al cercetării lui D. Caracostea (pentru care „istoria motivului” e necesară numai în măsura în care poate aduce oarecare lumină în slujba cercetării estetice⁴⁷).

Dealtfel varianta doljeană a lui V. Dorobanțu, cu totul inoperantă pentru problemele genezei și ale cronologizării, poate servi ca un exemplu tipic pentru a adevări mai curînd considerația metaforică a lui P. Caraman despre creația folclorică privită „întrucîtva sub chipul unei ape curgătoare care tinde să se adapteze formelor de teren pe unde și-a trasat matca”⁴⁸, inclusiv mențiunea explicativă despre felul în care P. Caraman utilizează termenul „mediu folcloric”. („însă noi nu întrebuițăm termenul « mediu folcloric » în sens geografic, ci în accepția sa etnografico-sociologică, referindu-ne la conținutul sufletesc, ale cărui fluctuații sînt condiționate deopotrivă de evoluție ca și de situația geografică”⁴⁹).

Privind acum lucrurile din punctul de vedere al lui D. Caracostea, versiunea doljeană a cîntecului *Gerului* publicată în anul 1944 confirmă aproape fără nici o rezervă justictea opiniilor lui D. Caracostea, pe care le-am citat pe larg mai sus.

Analiza textului din Poiana-Plenița ne-a arătat cum într-adevăr, „oricîte inovații individuale ar prezenta o variantă nouă, configurația rămîne în linii largi aceeași”⁵⁰.

Ne-am convins de asemenea că „în orice variantă trăiește ceva din însăși firea motivului, care caută să se realizeze conform legii lui, uneori în mărturii mai tulburi, alte ori mai depline, păstrîndu-și însă întotdeauna, pentru cine știe să vadă, ceva din trăsătura esențială”⁵¹.

Analiza atentă a structurii variantei culese de C.S. Nicolăescu-Ploșor din Poiana-Plenița a dovedit temeinicia convingerii lui D. Caracostea că „imaginile fundamentale, marile simboluri, organizarea lor formală și tensiunea lor spun mai mult despre esența plăsmuirilor decît orice alte investigații”⁵², că „desfacerea de preocupările identificărilor istorice e menită să însemneze o piatră de hotar în interpretarea și adîncirea patrimoniului artistic al acestui popor”⁵³.

Varianta lui V. Dorobanțu confirmă întru totul și această prețioasă observație a lui D. Caracostea: „Nu este adevărat ceea ce afirmău romanticii că în plăsmuirile poporane este o tendință de a strica ceea ce ne-a dăruit o nedocumentată strălucire primitivă, căci constatăm în mărturiile poporane de pretutindeni nu numai un proces de decădere, ci și o mereu reinnoită tendință de a îndrepta, de a se adapta virtualităților plăsmuirii, prin cristalizări uneori largi în jurul celei primitive. Greșeala școlii finlandeze era că urmărea o metodă a reconstituirilor, privind textul poporan așa cum privești în text cult deteriorat printr-o circulație defecțuoasă. Numai punînd în centrul realităților geografice însăși viața artistică, dispar scăderile metodei finlandeze. Cîne urmărește la noi viața și răspîndirea motivelor etnice — acelea care sînt crescute din viața unui

⁴⁷ Cf. D. Caracostea, *op. cit.*, II, p. 177.

⁴⁸ Cf. P. Caraman, *op. cit.*, t. 2 (1933), p. 62.

⁴⁹ Cf. *ibidem*.

⁵⁰ Cf. D. Caracostea, *op. cit.*, II, p. 336.

⁵¹ Cf. *ibidem*, p. 334.

⁵² Cf. *ibidem*, p. 355.

⁵³ Cf. *ibidem*, p. 178.

popor și redată în formă proprie — își dă seama că nu putem vorbi de un prototip reconstituit, ci de mereu reinnoite încercări de a da formă tensiunilor fundamentale conținute în motiv. [...] Variantele nu sînt bășici de săpun aruncate la întimplare”⁵⁴.

Există totuși între considerațiile lui D. Caracostea una ca aceasta, pentru care varianta lui V. Dorobanțu dovedește că poziția lui D. Caracostea — în cea mai mare și substanțială parte a sa plină de adevăr — necesită o anume revizuire. Într-adevăr, dacă textul cules de C.S. Nicolăescu-Plopșor confirmă ideea lui D. Caracostea că: „Nu anecdota unui fapt istoric senzațional a plăsmuit aici cîntărețul poporan, ci un moment deosebit de remarcabil din experiența intens trăită a mentalității primitive”⁵⁵, în același timp versiunea lui V. Dorobanțu, prin aspectele inovatoare, nu numai în materie lexicală, ci, după cum a arătat, și cu unele implicații în structura textului, ne determină să observăm că afirmarea exclusivă a lui D. Caracostea referitoare la „experiența intens trăită a mentalității primitive”, deși adevărată, e, totuși, insuficientă. Faptul arătat de noi, că versiunea lui V. Dorobanțu oglindește un spor de experiență sufletească acumulată în împrejurările primului război mondial, ne determină ca, alături de afirmarea lui D. Caracostea privind „experiența intens trăită a mentalității primitive” — care stă, desigur, la baza nucleului narativ al tuturor variantelor cîntecului *Gerului* —, să evocăm cu necesitate și să nu dăm uitării principiul enunțat, încă din 1909, de O. Densusianu, „anume că cineva nu trăiește numai din ce moștenește, ci și din ce adaogă pe fiecare zi în sufletul lui și că aceasta e mai ales partea ce merită să fie explicată”⁵⁶.

Considerarea atentă a variantei doljene cere să corelăm și să emendăm astfel, spre folosul realității, afirmația incontestabilă a lui D. Caracostea despre „experiența intens trăită a mentalității primitive” cu mențiunea prețioasă a lui P. Caraman despre fenomenul „adaptării” și al „actualizării” variantelor în funcție de „mediul folcloric” și cu principiul lui Ov. Densusianu, al necesității de „a explora” și latura trăirilor inovatoare, care „adaogă pe fiecare zi” noi aspecte spre vivificarea „experienței intens trăite a mentalității primitive”.

Din cele arătate pînă aici, rezultă că varianta lui V. Dorobanțu e, poate, exemplul cel mai tipic al unui text de cîntec bătrînesc — și nu întimplător chiar de variantă a cîntecului *Gerului*! — aducînd mai curînd dovezi împotiva tezei istorizante a lui P. Caraman despre „cronologizarea” și „geneza” cîntecului bătrînesc, bizuindu-se pe identificarea unor potriviri între textul folcloric și unele izvoare istorice.

S-ar putea însă contesta valabilitatea metodologică a folosirii acestei unice variante, care ar putea fi socotită ca un caz limită, ca un exemplu răzleț ce nu poate pune în cumpănă consensul pro-istorizant al celor zece variante cunoscute și utilizate, în 1932—1933, de P. Caraman!

Posibilitatea pe care o avem astăzi pentru o cît mai deplină, cvasi-exhaustivă cunoaștere a variantelor ce alcătuiesc tipologia cîntecului

⁵⁴ Cf. *ibidem*, p. 332.

⁵⁵ Cf. *ibidem*, p. 177.

⁵⁶ Cf. Ov. Densusianu, *Folklorul — cum trebuie înțeles*, București, 1937 (ed. a II-a), p. 12.

bătrînesc ne arată însă că textul *Marcu și Geru*, cules probabil în jurul anului 1925 și publicat de C.S. Nicolăescu-Plopșor în anul 1944, este departe de a fi un fenomen izolat.

Astfel încă în anul 1937, revista „Izvoarașul” publica și ea o variantă intitulată *Cîntecul lui Geru*, text „cules de C. Vasilescu — inv. dir. Răchita de Jos — Dolj”⁵⁷. Iată începutul acestei variante :

Foileană mărgărit,
 Ciți împărați pe pămînt,
 Nima curaj n-a avut,
 Cu Geru nu s-a bătut.
 Dar să vedeți pe Marcu
 Că l-a îndemnat curaju
 Să se bată cu Geru.
 Să vezi Marcu ce-mi făcea ?
 Ordin mare el că da
 Și oșlirea și-o îmbrăca,
 Și-o îmbrăca și-o echipa,
 Să vezi, frate, mi-o scotea
 Sus, la poala muntelui,
 La malca Gilortului,
 La inima cimpului,
 La fîntina Gerului.
 Acolo cînd ajungea,
 Să vezi Marcu ce-mi făcea ?
 Suie Marcu pe fîntină
 Și strigă o dată din gură :
 — Ieși, Gerule, din fîntină
 Să vezi armata română
 Cîtă este de puțină,
 Ca frunza și ca iarba,
 Nici pămîntul n-o mai ia !

Cum se vede, și autenticitatea acestei variante e mai presus de orice îndoială. Sufiul marțial, manifestat în termeni inovatori în varianta din Poiana-Plenița, publicată în 1944, se simte chiar de la prima vedere și în acest text publicat în 1937, dar care a scăpat atenției lui D. Caracostea.

Și în acest text apar elemente lexicale din terminologia militară a zilelor noastre. Se utilizează precumpănitor termenul mai vechi *oștire* (de 8 ori), dar e folosit și cel modern — *armată* (de 2 ori); apar însă și alți temeni specifici pentru terminologia militară contemporană, ca : *echipă*, *ordin*, *soldatu*, iar în descrierea luptei :

...Vezi, *soldafii* ce-mi făcea ?
 Cojoacele lepăda,
 Numa-n *bluze* rîmîncea.
 Îmbrăcați iarna ca vara...

Privind mai adînc, și în această variantă din „Izvoarașul”, ca și în varianta din „Monografia județului Dolj”, se păstrează neștirbită schema narativă („tiparul formal”) al vechiului cîntec bătrînesc.

Este de remarcat o legătură destul de strînsă între cele două variante. Așa, spre exemplu, portretul personajului fabulos e și în varianta din „Izvoarașul” identic exprimat în formula :

...Ieși Gerul din fîntină
 Cu mustețile de brumă,
 Cu căciula de nămete,

⁵⁷ Cf. „Izvoarașul”, t. 16 (1937), nr. 9, p. 323—324.

Cu ghetile de sloiete,
Cu bastonul de ghețoaic.
Care-n mină nu se-ndoaie...

De asemenea, în două rinduri regăsim și în varianta din „Izvoarașul”, formula :

...Venea Geru binisor
Cu viscolul după el...

Dealtfel varianta din „Izvoarașul” e, în genere, mai conservatoare decât cea din „Monografia județului Dolj”, păstrind încă un fond mai substanțial de versuri și formule narrative tipice, care o așază cu mult mai aproape de variantele „clasice” ale cîntecului. Așa, spre exemplu, e formula primului răspuns pe care Gerul îl dă la provocarea infumurată a Marcului :

... — Măi Marcule, dumneata,
Venși. Marcule, la noi
Să ne batem amindoi !
Venși. Marcule, venși.
Ne brodiși cam necăjiți.
Tomnai-n luna lui Ianuarie
Cînd ingheață apa-n mare
Și apele toate-n Olt
Și mîinile pin'la col
Și oala fierbind la foc :
Să fi venit în Cuptor.
Că nu prea aveam ieu zor...

Ceea ce se ivește ca o trăsătură cu totul deosebită a acestei variante e însă faptul că Marcu — comandant de oștire mai îndrăzneț decât toți împărații! — vorbește în provocarea lui nesăbuită făloșindu-se cu... *armata română*,/Cîtă este de puțină,/C'a frunza și ca iarba,/Nici pămîntul n-o mai ia...

Nu începe nici o indoială că viteazul dar nesocotitul Marcu din această variantă este — oricît ar părea de ciudat — un pretins comandant al armatei române! Acest absurd, total *anistoric* general român este, totuși, pînă la capăt, adversarul uman al puterii stihinice, mitologice, a Gerului din fîntină! Prin această stranie evoluție, ne-am îndepărtat cu totul, pînă și de cea mai vagă posibilitate de referire la presupusa oglindire în acest cîntec bătrînesc a tradiției, consemnate în cronicile polone, despre prăpădul prin îngheț al oștirii otomane, conduse în 1498 de Malco-cioglu.

Să reamintim aici observația lui P. Caraman cînd sublinia „felul cum poetul popular privește personajele : simpatia lui toată merge înspre figura Crivățului, în timp ce pe Marcoș Pașa și pe ostașii turci îi urăște”⁵⁸, ceea ce e, desigur, adevărat în variantele în care comandantul oștirii e Marcoș-pașa. Deosebit de semnificative sînt însă variantele oltene — ca cele din „Monografia județului Dolj” și din „Izvoarașul” —, unde, cu toate că în evoluția sa textul înlătură orice urmă de pașă otoman, deși e vorba de „armata română” și de un pretins general al ei, Marcu, „simpatia” și „ura” cîntărețului popular se mențin în vechiul lor făgaș epic. În căutarea esenței narrative a cîntecului și a simburelui de stabilitate al acestuia, aceste

⁵⁸ Cf. P. Caraman, *op. cit.*, t. 2 (1933), p. 56.

variante oltene confirmă astfel opinia lui D. Caracostea despre necesitatea de a urmări în cîntec mai curînd „situațiile epice”, „miezul narativ”, „tiparul formal către care tind” variantele, căci „imaginile fundamentale, marile simboluri, organizarea lor formală și tensiunea lor spun mai mult despre esența plămuirilor decît orice alte investigații”.

Într-adevăr, tendința fundamentală a înțelesului cîntecului se păstrează și cînd Marcu și ostașii săi nu mai sînt turci, ba devin chiar „armata română”. Esențialul în compunerea cîntecului nu e deci amintirea înghețului oștirii turcești din 1498, nici spiritul antiotoman ca atare, ci mai curînd semnificația etică adîncă, adversitatea constantă a cîntărețului din popor față de profilul psihologic al personajului uman care se încumetă cu înfumurare să provoace la luptă puterea de nebiruit a Gerului. Cele două variante oltene confirmă astfel mai curînd opinia lui D. Caracostea despre „croarea de optică a istorismului, care crede că lămurește creațiunea poporană reducînd-o la un iluzoriu substrat de fapte istorice”⁵⁹.

În cele din urmă, cercetarea publicațiilor recente de folclor din județul Dolj arată că varianta apărută în anul 1937, în „Izvorășul”, se aseamănă foarte mult cu cel puțin alte șapte texte, întitulate *Marcu și Geru* sau *Geru*, culese în anii 1967 — 1969 și publicate de Aurelian Popescu în volumele *Cîntece bătrînești* (1968)⁶⁰ și *Cîntece bătrînești din Oltenia, II* (1970)⁶¹.

Dacă portretul „clasic” al personajului fabulos reapare și în aceste variante aproape neschimbat⁶², de la o variantă la alta regăsim însă și versuri precum :

...Și umbla-n bluză pe-afară
Ca-ntr-o sfîntă primăvară...⁶³

... — Cavaleri, oștirea mea,
Dupe cai descălecați⁶⁴,

sau :

... — Mă, voi, *cavaleria*...⁶⁵

ori :

... — Voi *soldați*, *soldații* mei⁶⁶

și :

...Altă comandă că da...⁶⁷

Cît despre „armata română” a Marcului, această formulă specifică noilor texte doljene apare în *toate* aceste variante, remarcabilă fiind îndeosebi cea atît de izbutit amplificată în această variantă din satul Ploșor :

... — Ieși, Gerule, din fintină
Ca să dăm mină cu mină,
Să vezi armata română !
De puțină ce era,

⁵⁹ Cf. D. Caracostea, *op. cit.*, II, p. 129.

⁶⁰ Cf. Ilie Mitu, Aurelian I. Popescu, Marcel Locusteanu, *Cîntece bătrînești din Oltenia*, [Craiova], Comitetul pentru cultură și artă al jud. Dolj — Casa creației populare, 1968, p. 52—61.

⁶¹ Cf. Aurelian I. Popescu, *Cîntece bătrînești din Oltenia, II*, Craiova, Ed. Academiei R. S. România, 1970, p. 20—32.

⁶² Cf. I, p. 59; II, p. 20—21, 23, 30.

⁶³ Cf. I, p. 53, 60; II, p. 24, 27.

⁶⁴ Cf. I, p. 53—54; II, p. 31—32.

⁶⁵ Cf. I, p. 57.

⁶⁶ Cf. I, p. 60—61.

⁶⁷ Cf. I, p. 60; II, p. 21.

Pămîntu n-o cuprindea,
 Ca larba pe cîmp şedeă,
 Ca roua primăvara
 Cînd cîntă clocirlia... ⁶⁸

Se cuvine remarcat că în două din aceste variante tendinţa puternic inovatoare izbuteste să afecteze pînă şi portretul Gerului, care, faţă de formula în genere foarte stabilă în rama ei „clasică” în toate aceste variante şi identică cu cea a textelor din anii 1937 şi 1944, ajunge să sune astfel în primul volum :

...Ieşă Geru din fîntină
 Cu barba plină de brumă,
 Cu mustăţile de chidă,
 Cu căciula de sloete,
 Cu *cismele* de nămete,
 Cu bastonu de gheţoăie,
 Care-n mină nu să-ndoăie... ⁶⁹

(text cules de la Marcu Motroc, 76 de ani, din Leamna de Sus);
 iar în volumul al doilea :

...Ieşea Geru din fîntină
 Cu barba plină de chidă,
 Cu căciula de nămete,
 Cu *tunica* de sloiete,
 Opincile de zăpadă,
 El bătrîn şi barba albă
 Şi bastonu de gheţoăie,
 'N mină ca să nu să-ndoăie... ⁷⁰

(text cules de la Marin Rujan Manafu, 56 ani, din Terpeziţa).

(Terminologia proprie experienţei proaspete a armatei contemporane face astfel ca însuşi personajul mitologic să fie... echipat soldăţeste, cu „cisme” şi tunică”...)

Viziunea innoitoare sub semnul căreia se produce, în genere, schimbarea la faţă a cîntecului (în termenii lui P. Caraman : „adaptarea”, „tendinţa de a actualiza” şi „anacronismul”) afectează aici pînă şi *formula narativă* tradiţională, în ciuda rolului binecunoscut al unor atare formule ca factori constitutivi esenţiali şi piloni de reazem ai stabilităţii modelului structural (sau ai „tiparului formal” — spre a utiliza terminologia lui D. Caracostea).

Cele nouă variante doljene pe care le-am scrutat aici alcătuiesc de fapt, faţă de conspectul general al textelor cîntecului *Gerului* (inclusiv celelalte variante culese din judeţul Dolj), un *subtip local* caracteristic pentru zona satelor din vestul oraşului Craiova, în triumphiul teritorial *Craiova — Pleniţa — Brabova*.

Inexplicabil rămîne de ce *tocmai* în această zonă textele străvechiului cîntec au evoluat — oarecum anarhic! — dobîndind aspectul ciudatei lor reconsiderări innoitoare, asimilînd în chip ostentativ în substanţa

⁶⁸ Cf. I, p. 52.

⁶⁹ Cf. I, p. 56.

⁷⁰ Cf. II, p. 26 — 27.

narativă tradițională a cîntecului semnele experienței de viață militară și ale limbajului contemporan propriu cazarmei, cătăniei și războaielor din zilele noastre.

Dar, dacă cu aproape cinci decenii în urmă eruditul P. Caraman, spre a sugera și argumenta „geneza” cîntecului *Gerului* în legătură cu campania turcească din 1498, a putut cita pe cronicarii poloni și de alte neamuri, cu mențiunea („ca o curiozitate”!) că Gr. Ureche și ceilalți cronicari români nu pomenesc *nimic* despre aceasta, de ce nu am putea admite că la temelie atît de ciudatei re-adaptări contemporane, doljene, a miezului mitologic al cîntecului, ar putea sta, spre pildă, unele grele împrejurări și experiențe (trăite poate și de oamenii din partea locului), ca cele atît de sec relatate în aceste rînduri din *Memorii. Campania 1877—1878*, unde generalul Al. Cernat, ministrul de război și comandant al armatei române de operații, aflîndu-se în fața redutelor Plevnei, notează : „La 17 septembrie s-au stricat timpul ; au dat o lapoviță cu zapadă și frig încît în acea noapte au degerat picrele la mai bine de 60 de soldați din cei care șădeau în tranșee și tot în acest timp, din cauza marei furtune, s-a rupt și podu de pe Dunăre...”⁷¹.

Documentele războiului pentru independență păstrează neștersă mărturia marilor dificultăți pe care armata română le-a înfruntat apoi pînă la căderea Vidinului și încheierea ostilităților, la 22 ianuarie 1878.

Asemenea dureroase experiențe s-au produs cu siguranță nu numai în războiul din 1877—1878, ci și în grelele zile și nopți, pline de suferințe catastrofale, ale primului război mondial, în iernile anilor 1916—1918, ca și în cursul celui de al doilea război mondial.

Cu toate acestea, „Memoriile” generalului Al. Cernat sînt tot atît de departe de cîntecul *Gerului* ca și vechile cronici polone !

După toate cele arătate mai sus, rezultă că balada *Gerului* nu e o creație cu cert substrat istoric-concret, ci mai curînd stadiul în care a supraviețuit pînă în zilele noastre, într-o viziune specific românească, nucleul epic al străvechilor credințe mitologice locale românești despre atotputernicia, de neînfrînt, a tăriei *Gerului* și a Crivățului. E astfel mai curînd plauzibil că înșiși cronicarii polonezi și de alte neamuri au inserat de fapt în scrierile lor (ca și bătrînul Herodot sau cronicarii bizantini și ațîția alții) tradiții orale izvoritoare din străvechi credințe locale, menite să explice, în cazul acesta, dezastrul campaniei turcești prin puterea miraculoasă și prin pedepsirea în spirit creștinesc a năvălitorului otoman.

Concluzia firească a acestui „epilog” doljean, care ne-a putut sluji ca un test aplicativ, experimental, pentru a confrunța și a cerne comparativ valabilitatea pozițiilor și a tezilor exprimate de P. Caraman și D. Caracostea în cercetarea cîntecului *Gerului*, nu ar putea fi decît necesitatea de a sublinia încă o dată importanța, negreșit precumpănitoare, a cercetării *intrinseci*⁷² a creației folclorice, și deci și a cîntecului bătrînesc ca fenomen artistic cu propriile sale particularități specifice (optînd astfel pentru

⁷¹ Cf. General Al. Cernat, *Memorii. Campania 1877—1878*, București, Editura militară, 1976, p. 21—23.

⁷² Pentru cercetarea *extrinsecă/intrinsecă*, cf. R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*, București, Editura pentru literatură universală, 1967, p. 106 sqq.

poziția teoretică și metodologică a lui D. Caracostea), cercetarea *extrinsecă*, de coloratură istorizantă, fiindu-ne îngăduită în limite restrinse, preconizate de altfel în chiar latura teoretică a studiului lui P. Caraman, ca atunci când acesta vorbește doar de „cronologizarea” aproximativă a poeziei populare”⁷³ și de faptul că numai în cazul creațiilor relativ recente „totuși, pentru unele balade populare, în chip excepțional se întâmplă să putem determina cu precizie aproape cronologia lor”⁷⁴ (sublinierea noastră).

Observațiile și constatările prilejuite de acest tardiv epilog la memo-rabila controversă Caracostea/Caraman în jurul cîntecului *Gerului* ne întăresc de fapt, prin noi dovezi, convingerea statornică cu care, în studiile noastre anterioare, am argumentat și continuăm să susținem inadvertența alcătuirii unei categorii a „baladei istorice” (!) în clasificarea globală a cîntecului nostru bătrînesc⁷⁵, chiar dacă pînă și astăzi unii cercetători ai baladei nu au izbutit să biruie prejudecata de a alcătui în clasificarea baladei o categorie de așa-zise balade istorice⁷⁶.

MARCOU ET LE GEL ÉPILOGUE D'UNE FAMEUSE CONTROVERSE

Résumé

Dans l'étude *Contribution à la genèse et à la chronologie de la ballade populaire roumaine*, publiée par le savant slaviste roumain P. Caraman dans les volumes I—II de l'«Annuaire de l'archive folklorique» (Cluj, 1932, 1933), P. Caraman essayait une séduisante démonstration, assez vraisemblable (appuyée sur le témoignage des chroniqueurs polonais, hongrois, allemands, etc.), pour prouver que l'ancien chant populaire épique roumain *Marcos-pacha et le Gel* (avec d'autres variantes intitulées *La chanson de l'Aiglon*) serait le reflet poétique de l'infortunée expédition militaire turque conduite par le pacha Malcoçoğlu, vers la fin de l'année 1498, dans les contrées méridionales de la Pologne. Les froid affreux et les conditions extrêmement défavorables d'un hiver orageux ont apporté le désastre inévitable de toute une armée ottomane, dont les derniers survivants ont finalement péri pendant leur retraite désespérée, en déroute, sur le territoire de la Moldavie, dans la proximité du Danube, quoique, pour éviter la gelée, selon le conseil de leur acharné commandant, les turques eussent jeté dans le feu leurs armes, quoiqu'ils eussent sacrifié leurs animaux pour s'abriter vainement dans leurs chevaux évincés...

⁷³ Cf. P. Caraman, *op. cit.*, t. I, p. 58.

⁷⁴ Cf. *ibidem*, p. 64. (Vezi, spre ex., Al. I. Amzulescu, *Ion al Mare. Balada clăcașului răzvrătit*, în „Revista de folclor”, t. 8 (1963), nr. 3—4, p. 11—60.)

⁷⁵ Cf. Al. I. Amzulescu, *Cîntecul nostru bătrînesc*, *ibidem*, t. 5 (1960), nr. 1—22, p. 311 sqq.; [Al. I. Amzulescu.] *Balade populare românești*, București, Editura pentru literatură, 1964, I, p. 55—73 și 94.

⁷⁶ Prin studiul de față am dat, în parte, curs unui proiect pe care l-am formulat, din trecut, în articolul *Observații despre evoluția contemporană a cîntecului epic în Oltețenia* (pentru care cf. „Revista de etnografie și folclor”, t. 19 (1974), nr. 4, p. 288).

P. Caraman suggère que la contrée méridionale moldave de Vrantcha pourrait être considérée comme le berceau géographique de la ballade roumaine. (Mention importante ; P. Caraman constate — « comme une chose curieuse » — l'absence totale de pareils témoignages, à ce propos, chez les chroniqueurs roumains !).

Dans une série d'articles, publiés en 1943, D. Caracostea, radicalement opposé à l'hypothèse historisante de P. Caraman, qui avait soutenu la genèse et la chronologie du susdit chant populaire roumain dans ce « fait historique » (demeuré totalement inconnu aux chroniqueurs roumains !), suggère que l'ancien chant populaire épique roumain serait plutôt le reflet et la version traditionnelle roumaine de toute une série de croyances mythologiques qui exaltent l'omnipotence infranchissable du *Vent* et du *Gel* — personnages mythologiques largement répandus et retrouvables dans le folklore de tant de peuples...

Les recherches de P. Caraman ainsi que celles de D. Caracostea s'appuyaient sur dix variantes connues à cette époque-là. Le corpus à peu près exhaustif des variantes récemment identifiées dans le cadre documentaire de « la Collection nationale du folklore roumain » relève un total de 66 variantes, parmi lesquelles seulement 7 variantes recueillies dans la contrée de Vrantcha.

La présente étude, conçue comme un « épilogue actuel de la fameuse controverse D. Caracostea/P. Caraman » souligne la valeur particulièrement suggestive de neuf variantes, recueillies entre 1937 et 1970, dans la Petite Valachie (l'Olténie), dont l'analyse minutieuse prouve que l'intuition et la démonstration de D. Caracostea, appuyée sur des raisons mythologiques et estétiques, l'emporte sur l'étude comblée par l'érudition historisante — mais toujours discutable — de P. Caraman.

L'étude « intrinsèque » du texte folklorique, préférable aux recherches « extrinsèques », réunit de nouveaux arguments contre la tendance périmée de certains folkloristes roumains qui (pour la classification de nos chants épiques) continuent à soutenir, sans raison, la nécessité de constituer une certaine classe à part des « ballades historiques ».

OPERAȚII DE GÎNDIRE IMPLICATE ÎN TRANSCRIEREA TEXTULUI MUZICAL DE TRADIȚIE ORALĂ

SPERANȚA RĂDULESCU

Transcrierea textului muzical de tradiție orală a suscitat și suscită numeroase controverse de ordin teoretic și practic. Muzicologii preocupați îndeosebi de aspectele teoretice se confruntă în chestiunea trăsăturilor care diferențiază transcrierea de partitura tradițională, a raporturilor temporale și structurale instituite între textul scris și textul sonor substituit, a operațiilor de gândire efectuate de cel care alcătuiește notația. Practicienii — membrii comunităților științifice care execută transcrierea pentru a o transforma în obiect al unor investigații divers orientate — își pun problema eliminării incongruențelor grafice la care conduce realizarea ei, a adoptării și rediscutării unor convenții de notare, a imaginării unor soluții corespunzătoare fenomenelor muzicale recent apărute sau luate în considerație. Problemele din această din urmă categorie sînt cele care se plasează în centrul atenției grupului nostru de cercetare.

Îmi propun, prin paginile de față, evidențierea mecanismelor actului transcrierii, considerînd că în urma acestui demers voi fi în măsură să răspund — fie și provizoriu — la două din întrebările care ne frămîntă : oare sînt cauzele incongruențelor care se manifestă la nivelul notărilor aceluiași text muzical sonor și care sînt modalitățile de înlăturare a acestora. Cercetarea proiectată se va desfășura în următoarele etape :

- a) examinarea raporturilor structurale care se stabilesc între transcriere și textul muzical de tradiție orală pe care îl reconstituie grafic ;
- b) segmentarea actului notării în operații constituente și descrierea fiecărei operații în parte ;
- c) sugerarea unor căi de rezolvare a operațiilor care permit soluționări diferite, în vederea orientării procesului de transcriere pe un făgaș unic.

a) Revelarea raporturilor structurale text sonor (de tradiție orală) — text grafic mă obligă la considerarea preliminară a relațiilor care se stabilesc la nivelul sistemelor subiacente acestora : limbaj muzical — cod grafic (tradițional).

Față de limbajul muzical, sistemul grafic se comportă ca un cod substitutiv. Unitățile sale elementare vizează una sau mai multe proprietăți fundamentale ale unităților elementare ale celui dintii: obiectele sonore muzicale. Există astfel:

— elemente grafice care se referă la înălțimile obiectelor sonore muzicale (portativ, note, chei, semne de alterație, linii suplimentare, semne de deplasare la octavă etc.);

— elemente grafice care se referă la durate (note — prin forma lor —, puncte constitutive și ritmice, legato-ul de prelungire, indicații metrice, agogice și de metronom etc.);

— elemente grafice care se referă la timbruri (indicații de voci, instrumente, moduri de emisie și atac);

— elemente grafice care se referă la intensități (nuanțe, diverse tipuri de accente etc.) și, în sfârșit,

— elemente grafice care vizează simultan mai multe calități fundamentale ale obiectelor sonore, de obicei timbruri și intensități sau durate și intensități (indicații de expresie).

Reprezentarea unei unități elementare a limbajului muzical se realizează nu printr-una, ci printr-o combinație de unități grafice elementare — motiv pentru care acestea din urmă nu pot fi considerate semne, ci figuri.

Cîteva particularități ale codului grafic tradițional:

A) calitatea sa de sistem integral, dată de complexitatea ridicată (numărul mare de figuri constitutive, cu enorme virtualități combinatorii) și de legăturile interne corelative care se stabilesc în interiorul său;

B) deschiderea și plasticitatea, capacitatea de a asimila figuri noi și de a crea combinații de figuri noi, corespunzând unor realități sonore inedite;

C) capacitatea de a prezenta figuri și combinații de figuri sinonime.

Codul grafic tradițional prezintă și deficiențe. Astfel, cu toată deschiderea și plasticitatea sa, el este incapabil să substituie anumite elemente și structuri ale limbajului muzical, rațiune pentru care unele tipuri de muzică contemporană (concretă, electronică, aleatorie) l-au și abandonat.

Codul grafic tradițional stă la baza elaborării transcrierii muzicale — text caracterizat prin:

— existență posterioară,

— funcție descriptivă și

— dependență structurală față de textul sonor de tradiție orală pe care îl substituie prin descriere.

Cu alte cuvinte, și modificînd perspectiva, textul sonor de tradiție orală există și se structurează anterior și independent de notație și este descris de aceasta din urmă. Funcția descriptivă este asigurată de corespondențe instituite între combinații de figuri grafice și substructuri de diverse niveluri ale textului sonor. Detaliile de organizare internă ale termenilor relaționați sint, pînă la un punct, necoincidente, fapt care se explică prin inexistența unor raporturi biunivoce ferme între unitățile elementare ale codului grafic și ale limbajului muzical.

În urma lecturii paragrafelor de mai jos, aceste observații sumare asupra raporturilor structurale dintre textul sonor de tradiție orală și textu grafic corespunzător se vor completa și vor căpăta contururi mai precise.

b) Actul transcrierii se articulează, după opinia mea, în următoarele operații :

I) analiza textului sonor care urmează să fie notat,

II) identificarea sau conceperea elementelor furnizate de analiză,

III) atribuirea de valori grafice elementelor analizate și concepute și reconstituirea sintetică în plan grafic a textului.

Le voi examina pe rând, insistând asupra operației-cheie a procesului de transcriere : identificarea.

I. Deci, față de textul sonor, transcriitorul se comportă inițial ca un analist. El desprinde sistemele de organizare subiacente (la nivel melodic și ritmic), operează descompunerea în constituenți, relevă ierarhia, organizarea internă și conexiunile acestora ; cu alte cuvinte, își explică sieși structura textului pe care și-a propus să-l transcodeze. Demersul său se întemeiază pe principii și tehnici analitice asupra cărora nu intenționez să deschid aici o dezbatere, întrucât ele constituie probleme de multă vreme în litigiu. Mă voi mulțumi să remarc, cu adresă expresă la textele folelorice românești, că :

— instrumentarul analitic se constituie dintr-un sistem de tehnici preluate și acomodate din metodologia analitică a muzicologiei clasice ;

— nu există, după știința mea, lucrări teoretice care să-și fi propus descrierea sistematică și integrală a acestor tehnici și revelarea principiilor din care decurg ;

— grație structurii relativ simple a textelor noastre populare, aplicarea tehnicilor a dat pînă în prezent rezultate satisfăcătoare și relativ unitare sau, în orice caz, nu a condus la incompatibilități frapante care să impună rafinarea și gramaticalizarea lor ;

— există însă un punct asupra căruia etnomuzicologii români nu au căzut încă de acord : nivelul de adîncime la care trebuie efectuată analiza. Inexistența unui consens unanim în această privință se repercutează — așa cum voi arăta mai jos — asupra celorlalte etape ale procesului de notare și, în ultimă instanță, asupra transcrierii însăși.

II. Următoarea operație executată de muzicologul-transcriitor este identificarea unităților evidențiate de analiză.

A identifica sau a concepe un obiect, fenomen sau proces înseamnă a-i recunoaște apartenența la extensiunea unei clase. A identifica, spre exemplu, intervalul $do_1 - sol_1$ înseamnă a accepta că el se înscrie în clasa cvintelor perfecte ; a identifica acordul $do-mi-sol$ înseamnă a stabili că acesta se înserează în clasa trisonurilor majore sau cade sub conceptul de trison major. A identifica înseamnă, cu alte cuvinte, a recunoaște subordonarea la un concept. Conceptul de cvintă perfectă, bunăoară, subsumează toate relațiile de înălțime dintre două sunete care — într-un sistem intonațional european — se află la o distanță de cinci trepte alăturate și într-un raport de frecvențe de aproximativ $3/2$, indiferent de registrul, timbrul, durata sau intensitatea sunetelor în discuție. Cvinta perfectă este *denumirea* conceptului, distanța de cinci trepte și raportul

de frecvență $3/2$ sînt *notele* sau *calitățile* conceptului, iar ansamblul tuturor relațiilor de înălțime caracterizate prin aceste note — *sfera* conceptului. Recunoașterea unei ovinte concrete se face prin desprinderea calităților esențiale ale intervalului și confruntarea — și constatarea identității — acestora cu notele conceptului.

O structură muzicală poate fi concepută diferit, în funcție de :

1) nivelul de adîncime la care a fost analizată,

2) unghiul de vedere adoptat în aprecierea calităților sale esențiale

și

3) sistemul conceptual orientînd activitatea teoretică și practică a muzicianului care operează identificarea.

Voi încerca să relev prin exemple acțiunea fiecăruia dintre factorii care influențează identificarea.

1) Să imaginăm situația în care muzicienii X și Y sînt puși să recunoască sistemul de organizare a înălțimilor subiacent unei melodii populare date. Fiecare din ei analizează melodia, izolează — printr-un efort de abstractizare — și explicitează relațiile conținute în mod implicit în melodie, apoi constată identitatea acestora cu relațiile de înălțime care particularizează un anumit concept tonal sau modal. X ajunge la concluzia că melodia este minoră, în timp ce Y stabilește că ea se fondează pe un mod dorian. Conceptele de mod minor și mod dorian sînt în raport logic de incluziune, primul fiind gen, iar cel de-al doilea specie. Incongruența dintre identificările muzicienilor are următoarea explicație : X a operat o analiză mai superficială, luînd în considerație numai relația dintre tonică și principala treaptă modală — treapta a III-a —, în timp ce Y a adîncit investigația, preocupîndu-se și de raporturile tonicii cu celelalte trepte ; drept consecință, acesta din urmă a fost în măsură să efectueze o identificare mai precisă. Opiniile fiecărui muzician despre identificarea celuilalt sînt diferite. X va accepta că Y a judecat corect, întrucît tot ceea ce este valabil pentru gen este valabil și pentru specie ; în schimb, Y se va considera nesatisfăcut de identificarea lui X, întrucît nu tot ceea ce este valabil pentru specie este valabil și pentru gen.

2) Voi imagina acum o situație nouă, care îmi va permite să pun în lumină distorsiunile pe care le provoacă unghiul de vedere în identificarea unei structuri muzicale. Voi confrunta pe cei doi muzicieni — X și Y — cu un scurt fragment melodico-ritmic constînd dintr-un grup de sunete în mișcare treptată și rapidă, urmat de un sunet lung, de rezolvare. X îl va interpreta ca pe un grup de note ornamentale, în timp ce Y va vedea în el un grup de note melodice. Noțiunile diferite în care cei doi încadrează același fragment muzical sînt incluse — ca specii — într-o noțiune-gen cu sferă mai largă, aceea a notelor melodice și ornamentale (complementară noțiunii care subsumează notele reale). Nici unul dintre muzicieni nu se va declara întru totul de acord cu identificarea celuilalt, întrucît nu tot ceea ce este valabil pentru o specie este valabil și pentru celelalte specii ale aceluiași gen. Cum se explică diferența de concepere ? X — din unghiul său de vedere — a apreciat că notele în desfășurare treptată și rapidă sînt accesorii, cu pondere neglijabilă, pe cînd Y — din altă perspectivă — a fost dispus să le considere mai semnificative.

Problema care se ridică în urma examinării acestei situații este ceva mai delicată. Știm că identificarea unui obiect (fenomen, proces) presu-

pune reducerea sa la calitățile esențiale și neglijarea celorlalte. Dar care este criteriul, unghiul de vedere unic, care permite stabilirea esențialității unei calități? Doar atunci cînd vom cunoaște răspunsul la această întrebare vom fi în măsură să propunem soluții în vederea rezolvării divergențelor în conceperea unui fenomen muzical datorate unghiului de vedere.

3) Voi imagina acum o situație revelatoare pentru rolul sistemului conceptual în identificarea unei structuri muzicale. Voi apela din nou la protagonistii X și Y — căroră le voi împrumuta personalitățile lui Ernst Kurth și Marțian Negrea (compozitori și muzicologi relativ contemporani) —, pe care îi voi invita să se pronunțe asupra funcțiunii tonal-armonice a primului acord din secvența melodico-armonică inițială a preludiului la opera *Tristan și Isolda* de Wagner : fa — si — re diez — sol diez ¹.



Apreciind că acordul în discuție este un acord de apogiatură, rezolvat în fa — si — re diez — la prin mișcarea ascendentă a sensibilei sol diez, Kurth se va pronunța pentru funcția de dominantă a dominantei (DD). Negrea va citi acordul ca atare și îl va califica fără ezitare drept acord de treapta a VII-a, deci substituit de dominantă (D). Interpretările diferite ale celor doi muzicieni se datorează conținuturilor diferite pe care fiecare dintre ei le acordă conceptelor de notă melodică, funcțiune tonal-armonică și, în ultimă instanță, tonalitate. Negrea consideră astfel că durata relativ scurtă este o calitate specifică notei melodice (în consecință, nu vede motivul pentru care sol diez ar trebui judecat ca apogiatură) și că acordurile treptelor secundare au, în orice condiții, funcțiuni identice cu cele ale acordurilor principale pe care le substituie — aserțiuni inacceptabile pentru Kurth. Sferele conceptelor generatoare de disensiuni sînt secante.

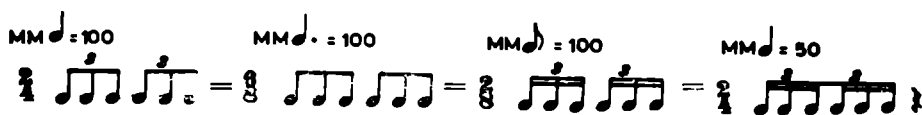
Sistemul conceptual care ghidează activitatea teoretică sau practică a muzicienilor variază de la epocă la epocă, de la școală la școală, de la grup la grup. Mai mult decît atît, în anumite situații el poate fi inadecvat sau perimat față de fenomenele muzicale la care se raportează, oferind un cadru de referință impropriu identificării acestora. Voi sprijini afirmația de mai sus printr-un nou exemplu.

Să imaginăm o melodie populară subsumată unui mod a cărui terță este constant ambiguă. Muzicianul care încearcă recunoașterea modului are posibilitate de a se raporta la conceptul de mod major sau la conceptul de mod minor, dar este evident că nici una din cele două noțiuni nu îi permite o identificare sensibilă, realmente corectă, și că sistemul său conceptual ar trebui să includă o a treia noțiune, avînd ca notă specifică tocmai ambiguitatea terței.

¹ M-am desprins aici în mod deliberat de lumea muzicii de tradiție orală, considerînd că exemplul extrafolcloric invocat îmi slujește mai fidel intențiile.

III. În fine, cea din urmă operație efectuată de transcriitor în procesul notării este aceea de atribuire a unor valori grafice elementelor sonore analizate și identificate și de refacere sintetică a textului. Operația se bazează pe reactualizarea sistemului de echivalențe dintre calitățile obiectelor sonore muzicale și figurile grafice corespunzătoare și constă în selecționarea și înglobarea acestora din urmă în combinații de figuri din ce în ce mai complexe, mergând pînă la textul grafic integral. Pentru ca sinteza scrisă să constituie o descriere structurală corectă, ea trebuie să reitereze pas cu pas analiza în plan sonor care a precedat-o.

Unele etape ale operației de atribuire se pretează la rezolvări diferite, dar în egală măsură corecte, posibile grație calității codului grafic de a oferi figuri și combinații de figuri sinonime :



Acum, după parcurgerea etapelor sale, mă consider îndreptățită să apreciez complexitatea și dificultatea deosebită a demersului de transcriere. Adaug că notarea textului muzical de tradiție orală mobilizează și o bună parte a cunoștințelor muzicianului asupra întinderii, posibilităților și tehnicii vocilor și instrumentelor, asupra stilului și a particularităților de interpretare ale piesei etc. Voi justifica afirmația printr-un ultim exemplu.

Un etnomuzicolog transcrie după înregistrare o melodie populară în execuție violonistică. Într-un anumit punct al textului el identifică un fa (octava mică). Știind că fa-ul nu se înscrie în ambitus-ul normal al vioarei, el poate presupune că :

- instrumentul prezintă un acordaj special (scordatură),
- instrumentul este acordat normal, dar sub ton,
- instrumentul nu este vioară, ci violă,
- înregistrarea este realizată sub viteză.

Considerînd și celelalte indicii pe care i le furnizează textul, etnomuzicologul optează pentru una dintre alternative și își ajustează transcrierea în consecință.

c) Abordarea analitică a actului transcrierii întreprinsă aici mi-a permis să constat că fiecare operație constituentă se pretează unor rezolvări multiple, fapt care se repercutează în final asupra structurii și aspectului general al textului scris : *analiza* — datorită nivelului de adîncime la care este efectuată ; *identificarea* — datorită unghiului de vedere și a sistemului conceptual în funcție de care se realizează ; *atribuirea de valori grafice și reconstituirea sintetică a textului* — datorită calităților (cu semn pozitiv sau negativ) ale codului grafic muzical. Pentru omogenizarea scriiturii se impune deci restrîngerea ariei de posibilități de soluționare a operațiilor implicate în transcriere. Direcționarea rezolvărilor se poate realiza, după opinia mea, prin :

— teoretizarea analizei și a sistemului conceptual, demers în măsură să asigure unitatea de vederi în acest plan a comunității științifice care alcătuiește și utilizează transcrierea;

— introducerea unor convenții stipulînd I) un anumit nivel de adîncime a analizei preliminară și II) obligativitatea alegerii, într-un context muzical dat, a unei combinații determinate dintr-un set de combinații de figuri grafice sinonime.

Desigur, actul transcrierii este și în prezent dirijat de o seamă de „convenții de notare”, dar acestea controlează doar parțial și uneori insuficient de riguros ansamblul operațiilor susceptibile de a fi rezolvate pe căi diferite.

Transformarea sugestiilor de mai sus în premise de lucru ar putea determina diminuarea incompatibilităților de ordin grafic care împiedică în prezent asupra cercetării textelor muzicale de tradiție orală. Dar am motive să cred că înlăturarea deplină a acestora este un deziderat utopic. Unghiul de vedere adoptat în identificarea sau conceperea structurilor muzicale — care nu poate fi complet subordonat normelor și convențiilor — rămîne un punct sensibil, o fisură prin care se infiltrează — în doze variabile — subiectivitatea și liberul arbitru.

LES OPÉRATIONS MENTALES IMPLIQUÉES DANS LA TRANSCRIPTION DU TEXTE MUSICAL DE TRADITION ORALE

Résumé

L'article ci-présent se propose de motiver les incongruités d'ordre graphique qui se manifestent au niveau de la notation du texte musical de tradition orale. La démarche entreprise dans ce but se développe dans les étapes suivantes :

- a) l'examen des rapports structuraux qui s'établissent entre la transcription et le texte musical dont elle fait la reconstitution graphique ;
- b) la segmentation de l'acte de notation en plusieurs opérations constituantes et la description de chacune d'entre elles ;
- c) l'indication de quelques modalités de traitement des opérations qui permettent des solutions multiples, afin d'orienter le processus de notation sur une voie unique.

BALADA ȘARPELE ÎN ELEMENTELE EI DE STRĂVECHE CULTURĂ ROMÂNEASCĂ

SILVIA CHIȚIMIA

Balada *Șarpele*, din folclorul românesc, a intrat în atenția cercetătorilor în mai multe rânduri¹, analizându-se o serie de elemente epice și atestându-se în același timp și răspîndirea ei pe întreg teritoriul țării. Balada prezintă însă implicații mult mai profunde în legătură cu fondul străvechi de cultură al strămoșilor și, mai mult, în legătură și cu alte zone de cultură umană, ceea ce contribuie la întărirea ideii de continuitate a poporului român pe teritoriul lui de formare și existență.

Cercetînd fondul universal de cultură, se constată fără dubiu rolul de prim rang pe care l-a jucat șarpele în majoritatea societăților tradiționale. El apare în folclorul Indiei, Japoniei, Chinei, în Balcani și Europa occidentală, pînă în Africa și America. Alături de cerc, triunghi, spirală etc., simbolul șarpelui reprezintă unul din cele mai vechi simboluri universale. El intră în categoria simbolurilor fundamentale ale culturilor arhaice, la origine simboluri magico-religioase, modele totale sau expresii ale unor viziuni de ansamblu asupra lumii (cosmogonice, antropogonice etc.).

Symbolismul șarpelui poate fi restrîns în jurul a trei motive principale: 1) șarpele simbol al strămoșului arhaic, 2) șarpele mesager între lumea ceaastă și terestră, 3) șarpele reprezentînd caracterul htonian, elementul terestru și profan. Aceste trei aspecte principale ale symbolismului șarpelui reprezintă de fapt trei etape sau stadii de evoluție și receptare a unui simbol unic în diferite perioade istorice.

Cea mai veche reprezentare a șarpelui se leagă de imaginea sa ca principiu creator al lumii, îmbrăcînd adesea, în variate culturi, ipostaza unui arhaic strămoș, jumătate om și jumătate șarpe. Cel de-al doilea motiv, al șarpelui mesager între lumea ceaastă și terestră, se leagă în special de miturile și tradițiile referitoare la diferiții eroi civilizatori care, în ipostaza de șerpi sau jumătate oameni și jumătate șerpi, îi învață pe oamneni

¹ Gheorghe Vrabie, *Balada populară română*, București, Ed. Acad. R.S. România, 1966, p. 144—158; I.C. Chițimia, *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, București, Ed. Minerva, 1971, p. 85—86; Sabina Ispas, *Considerații asupra baladei Șarpele în folclorul românesc*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 22 (1977), nr. 2, p. 177—185.

știința și artele. În sfârșit, a treia ipostază, cronologic cea mai recentă, o reprezintă imaginea șarpelui ca element de obstrucție, simbol al răului, perpetuat odată cu apariția și dezvoltarea creștinismului.

Ne vom opri la cea mai veche ipostază a simbolismului șarpelui, aceea de creator al lumii și mare strămoș. Fonduri mitologice foarte vechi, în tradiția egipteană, descriu inițiatorul creației, zeul primordial, sub forma unui șarpe, Nehebkou, reptilă cu brațe de om². Cel mai vechi zeu creator al lumii mediteraneene este Atum, tatăl eneadelor din Heliopolis. El a creat lumea prin „scuipare”, după ce a ieșit din apele primordiale. După cum ne relatează textele *Cărții Morților*, Atum ține cu această ocazie următorul discurs: „Eu sînt ceea ce va rămîre, lumea se va reîntoarce în haos, atunci mă voi transforma într-un șarpe, pe care nici un om nu-l poate cunoaște, pe care nici un zeu nu-l poate vedea”³. Atum apare în ipostaza de șarpe înainte de a fi creată lumea și apoi după resorbția ei în haos, aparținînd astfel unui spațiu și timp sacru, la care nici oamenii și nici zeii nu pot avea acces.

Același episod mitic, al creației lumii prin „scuipare”, apare ilustrat pe un detaliu de relief al unui templu din Șandun (dinastia Han, 206 î.e.n. — 220 e.n.), unde un dansator purtînd masca unui tigru mimează creația primului om, trăgîndu-l (scuipîndu-l) din gură, cu capul înainte⁴. Episodul eliminării pe jumătate, cu capul înainte, a primului om de către Marele Zeu, tatăl primordial, îl întîlnim și în aria culturală amero-indiană⁵. O ceramică aparținînd epocii precolumbiene Chavin prezintă un relief semnificativ, figurînd zeul jaguar (omolog al zeului tigru al Chinei, simbol al tenebrelor cosmice) „scuipînd” sau eliminînd, pe jumătate, primul om, cu capul înainte⁶.

În mitologia chineză, primul din cei cinci împărați legendari ai Chinei, Fu-Si sau Fo-Hi (aprox. 2900—2800 î.e.n.), apare sub forma unui personaj jumătate om și jumătate (de la briu în jos) șarpe, care a organizat lumea și i-a învățat pe oameni scrisul, fiind considerat inventatorul trigramelor chinezești⁷. Vechea enciclopedie chineză prezintă portretele primilor săi inițiatori sub forma de jumătate oameni și jumătate șerpi⁸.

Tradiția indiană cunoaște așa-numiții *nāgas*, divinități jumătate om și jumătate șarpe, considerați strămoși divini⁹. Prezența în arborele

² Serge Sauneron, *La naissance du monde*, Paris, Ed. du Seuil, Collection „Sources orientales”, 1959, p. 37—38.

³ Jean Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, vol. IV, Paris, Seghers, 1974, p. 186—187.

⁴ C. Hentze, *Cosmogonie du monde dressé et du monde renversé*, in *Le symbolisme cosmique des monuments religieux*, Série orientale, tom. XIV, Roma, 1957, p. 116.

⁵ *Ibidem*, p. 116.

⁶ În iconografia asiatică, oceaniană și amerindiană, pasajul de la tenebre la lumină, din non-manifest la cosmogonie, este semnat de măști de tip *Tao-Tich*, reprezentînd un monstru htonian (tigru, jaguar) simbol al tenebrelor, lăsînd să-i scape din gură, „scuipînd”, un semn solar sau un copil, strămoșul mitic, simbolizînd fondarea umanității (Mircea Eliade, *Le symbolisme des ténèbres dans les religions archaïques*, in *Extrait des études carmélitaines*, Paris, f.a., p. 21).

⁷ Pierre Grimal, *Larousse world mythology*, Paris, Larousse, 1965, p. 238; Serge Sauneron, *op. cit.*, p. 458.

⁸ Maurice Magre, *La clef des choses cachées*, Paris, Fasquelle, 1935, p. 91.

⁹ Heinrich Zimmer, *Mythes et symboles dans l'art et la civilisation de l'Inde*, Paris, Payot, 1951, p. 65.

genealogic al familiilor indiene a unui nâgas conferă un titlu de vechime familiei respective. Tradiția orașului Nagapur (nâgas = șarpe) își reprezintă strămoșii venerați sub forma unor personaje jumătate oameni și jumătate șerpi.

Unul din cei mai importanți eroi ai mitologiei mayașe și aztece este Quetzalcoatl (în traducere „șarpele cu pene”), personaj cu atribute de om și de șarpe, erou civilizator și strămoș sacrificat în miturile cosmogonice¹⁰.

Astfel, fondul străvechi de cultură universală prezintă simbolul șarpelui strâns legat de miturile marelui strămoș, tatăl primordial, cu atribute de șarpe sau uneori în ipostaza de jumătate om și jumătate șarpe. În cartea sa *Originile idolatriei păgâne*, George Stanley Faber precizează pe această temă : „Oriunde întâlnim mitul Marelui Tată primordial, acesta reclamă ipostaza de șarpe, după cum oriunde apare șarpele, acesta este investit cu atribute ale Marelui Tată”¹¹.

Revenind în aria culturală românească, remarcăm că printre denumirile care i se atribuie șarpelui în folclorul românesc întâlnim și pe aceea de : *Apeș, moș, arheleu, moșneagul, moșul codrului* etc.¹², sugestie a unor tradiții arhaice pe teritoriul României care asociază șarpele cu un strămoș, tată primordial. În folclorul nostru, întâlnim de altfel ecouri ale frăției dintre om și șarpe sau chiar ale unei arhaice identități dintre aceștia.

Este cunoscut că eroul sau eroina din multe basme apar temporar sub formă de șarpe, adesea ca urmare a unui blestem care trebuie împlinit. Tradiția reține că „șerpele dintii nu a fost șerpe, a fost om și era în ceri la Dumnezeu, dar Dumnezeu l-a blestemat când a înșelat-o pe Eva și s-a făcut șerpe”¹³. De asemenea „pe șerpe e păcat să-l omori, Dumnezeu zice că omul e șerpe”¹⁴. După cum relatează Creangă, citat de E.N. Voronca¹⁵, biserica se mai cimilește : „Șarpe zugrăvit, / Făptură de om / Cu nume de domn”.

Dar ipostaza cea mai interesantă a unui personaj mitic, jumătate om și jumătate șarpe în folclorul românesc, o găsim în balada populară : *Șarpele*. Subiectul ei este următorul : într-un loc singuratic, o femeie dă naștere unui copil ; acesta plînge și nu vrea să sugă sinul mamei, care îl blestemă să fie supt de șarpe. Copilul și șarpele casei cresc împreună pînă ating o vîrstă simbolică. Atunci copilul devenit voinic pleacă de acasă și este înghițit de șarpe : „Jumătate-l înghițea, / Jumătate nu se poate / De curele încrucișate, / De scumpe arme încărcate”¹⁶. Un străin călător îi vine în ajutor, ucigînd șarpele și cei doi se prind frați de cruce. În unele variante, voinicul scapă și își pedepsește mama ; în alte variante, el moare și este îngropat de străin.

¹⁰ Francisc Păcurariu, *Antologia literaturii precolumbiene*, București, Ed. Univers, 1973, p. 39 ; Michael D. Coe, *The maya*, Harmondsworth, Penguin Books, 1966, p. 143.

¹¹ George Stanley Faber, *The origin of pagan idolatry*, vol. I, London, 1816, p. 451.

¹² Artur Gorovei, *Descintelezele românilor*, București, Impr. Națională, 1931, p. 106-107.

¹³ Elena Niculiță Voronca, *Datinile și credințele poporului român*, vol. I, Cernăuți, 1903, p. 833.

¹⁴ Elena Niculiță Voronca, *op. cit.*, p. 838.

¹⁵ Elena Niculiță Voronca, *Studii de folclor*, vol. II, Cernăuți, Tip. Gutenberg, 1912-1913, p. 165.

¹⁶ *Folclor din Oltenia și Muntenia*, vol. IV, București, E.P.L., 1969, p. 70.

Diversele elemente epice ale baladei au o pondere variabilă în dife-ritele ei variante, cercetarea distribuției acestor elemente putînd conduce la conturarea unui model virtual, cel mai plauzibil, pentru structura originară a baladei. Fără însă a face o analiză structurală, remarcăm, ca pe o evidență, prezența, în aproape toate variantele baladei, a *episodului înghițirii pe jumătate a voinicului de către șarpe*. Sintem înclinați a presupune că el reprezintă nucleul epic central, motivul principal în jurul căruia se constituie toate celalalte elemente ale baladei.

Să mergem însă cu analiza mai departe. Înghițirea voinicului de către șarpe are loc într-un mod inedit, *totdeauna de la picioare spre cap* și nu invers (cum se petrece de obicei cînd o reptilă sau o sălbăticiune atacă omul). În unele variante, episodul trece ne semnificativ, fără a preciza sensul de la care se face înghițirea, în timp ce în alte variante înghițirea *de la picioare la cap*, cum se spune textual în baladă, apare evidentă : „Șcarpele să necăjea,/[...] Pe Mistricean îm buca,/De la tălpi că mi-l lua”¹⁷ sau : „Jumătate-l înghițea,/Din briu în deal nu putea”¹⁸, de ase-menea : „Jumătate nu mi-l poate/Tot de arme-ncrușițate,/Peste piept și peste spate”¹⁹.

Această înghițire inedită, *de la picioare spre cap*, are loc numai pe jumătate, din cauza armelor și curelelor cu care este încins voinicul. În aproape toate variantele, se precizează că : „Îl îm bucă jumătate,/Jumătate nu mai poate/De curele-ncrușițate,/De pistoale ferecate,/De săbioare atirdate”²⁰. Observăm că armele și curelele cu care este încins voinicul reprezintă de fapt un pretext simbolic, căci balada pare a ne sugera că eroul *trebuie să aibă întotdeauna săbii și curele pentru a putea fi înghițit numai pe jumătate*, de șarpe.

De ce totuși numai pînă la jumătate și totdeauna de la picioare la cap? La o analiză mai atentă a imaginii pe care o pune în circulație episodul, remarcăm că voinicul este înghițit pînă la briu de șarpe, capul, pieptul și brațele rămî nîndu-i libere. Avem astfel în față imaginea unui personaj inedit, jumătate (pînă la briu) om și jumătate (de la briu în jos) șarpe. Această imagine poate fi privită ca simbol al unui monstru arhaic, jumătate om și jumătate șarpe.

În ipostaza de monstru înghițitor, șarpele simbolizează unitatea preformală a universului, *materia prima*, de unde au luat naștere lumile. Referindu-se la aceasta, Mircea Eliade²¹ artă că șarpele înghițitor în diverse tradiții (chineză, indiană, africană) poartă un simbolism cosmologic. Trupul monstrului devine simbolic recipientul primordial²² și înghițirea

¹⁷ Al. I. Amzulescu, *Balade populare românești*, București, E.P.L., 1964, p. 329.

¹⁸ Aurelian I. Popescu, *Cîntece bătrînești din Oltenia*, vol. II, Craiova, Ed. Acad. R.S. România, 1970, p. 52.

¹⁹ *Folclor din Oltenia și Muntenia*, op. cit., p. 450.

²⁰ Al. I. Amzulescu, op. cit., p. 329.

²¹ Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1949, p. 72.

²² Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarii*, București, Ed. Univers, 1977, p. 266.

va reprezenta o întoarcere la origini. Aceasta în cadrul unui scenariu ritual cu scop terapeutic, de regenerare (în basme, șarpele înghite pe voinic și-l scuipă de trei ori mai frumos sau devoră un bătrîn pentru a renaște un tînăr), respectiv ca rit de tranziție în cadrul unei treceri dintr-o lume în altă lume sau dintr-o stare în alta a eroului (șarpele înghite simbolic neofitul pentru a-l transforma și „scuipa” ca inițiat).

În majoritatea societăților tradiționale, inițierile cu ocazia pubertății comportă esențial o ceremonie de moarte și înviere simbolică a inițiatului²³. Moartea inițiativă constă din torturi, mutilări, îngropare rituală, izolarea într-o cabană solitară și semnifică un *regresus ad uterum*, respectiv un retur la stadiul precosmogonic²⁴. Adesea cabana inițiativă reprezintă corpul sau gura deschisă a unui monstru marin, crocodil sau șarpe. Într-o serie de regiuni din Ceram, deschizătura prin care intră neofitul se numește „gură de șarpe”²⁵. În Noua Guinee, casa pentru consacrare în riturile de inițiere se construia imitînd figura monstrului șarpe Barlum care înghite tinerii²⁶. Ritualul inițierii la indienii din America de Nord avea loc în „casa bărbaților”. Aceasta era decorată cu diferite reprezentări animaliere (șerpi, lupi) și simboliza înghițirea inițiatului de către animalul protector²⁷. Comentînd tehnicile tradiționale indiene ale „întoarcerii în urmă”, Mircea Eliade²⁸ arată că în ceremonia *upanayama*, din cadrul ritualului de inițiere, băiatul este adus în casa preceptorului, iar acesta, simbolic, îl transformă într-un embrion și-l păstrează timp de trei nopți în pîntecul său.

Să analizăm acum modalitățile prin care se realizează simbolic înghițirea. În primul rînd, și aceasta este poate imaginea cea mai răspîdită în diversele civilizații tradiționale, eroul este complet înghițit de șarpe. În cazul înghițirii complete, ne întîlnim cu două situații²⁹: 1) *Cazul eufemizat al înghițirii*, care are calitatea de a-l păstra teafăr pe erou, în mod miraculos, așa cum se întîmplă în mitul biblic al lui Iona, cînd șarpele adoptă una din metamorfozele sale arhaice, aceea de monstru marin (primordial), balenă sau leviathan³⁰, și 2) *Cazul înghițirii distructive*, cînd șarpele, mai ales în ipostaza de zmeu, înghite și devoră tineri, femei, copii, ulterior descoperiți morți în burta monstrului spintecat de un erou. În sfîrșit, un al treilea caz, inedit, de înghițire simbolică, îl întîlnim în balada *Șarpele*, unde voinicul este înghițit numai pe jumătate de șarpe: „Șarpele se zvircolea/Și-n coadă mi-l innoda,/De pe cal jos că mi-l da,/De trei ori roată că-i da,/Jumătate l-mbuca,/Jumătate nu mai poate/Tot de arme ferecate,/De săbii inercușate”³¹.

Acțiunea se petrece într-un loc consacrat din punct de vedere ritual. Voinicul este înghițit de șarpe, la buricul pămîntului: „El, măre, unde-mi

²³ Mircea Eliade, *Le symbolisme des ténèbres dans les religions archaïques*, op. cit., p. 21.

²⁴ *Ibidem*, p. 20.

²⁵ *Ibidem*, p. 20.

²⁶ Z.P. Sokolova, *Kul't životnyh v religiah*, Moscova, Nauka, 1972, p. 130.

²⁷ Z.P. Sokolova, op. cit., p. 130.

²⁸ Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, București, Ed. Univers, 1978, p. 75.

²⁹ Gilbert Durand, op. cit., p. 266.

³⁰ Simbolismul peștelui pare să pună accentul pe caracterul involutiv și intimist al înghițirii, în timp ce șarpele se pretează mai mult la simbolismul ciclului (cf. Durand, p. 266).

³¹ *Folclor din Oltenia și Muntenia*, op. cit., p. 56.

mergea ?/În buricul pământului,/La mijlocul cîmpului/[...] În buricul pământului,/În inima cîmpului,/ El aici să-ncolăcea,/Pe Mistricean aștepta³² sau : „La mijlocul cîmpului,/La vintra pământului,/Nu știu ochii șarpelui/Sau e mura cîmpului,/Este-un șarpe mare-nflorit/(e un voinic a înghițit,/Jumătate l-a-nghițit,/Jumătate nu-l mai poate/Tot de arme ferecate”³³.

Accesul deci *la origini* (strămoșul jumătate om și jumătate șarpe) nu poate avea loc oriunde și oricînd. El presupune un loc special „la mijlocul cîmpului”, „la vintra pământului”, loc cu valențe simbolice de centru al lumii, zonă prin excelență deschisă sacrului, spațiu consacrat, în societățile tradiționale, tuturor epifaniilor și teofaniilor³⁴. Tocmai în acest centru simbolic vor avea loc mai ușor comunicarea și identificarea cu strămoșul mitic, jumătate om și jumătate șarpe.

Evenimentul se petrece la o *vîrstă anume*, accentuată în aproape toate variantele baladei : „Săvai Mistricean d-un an/Și șarpele de un an/[...] Și creșcură pin'la zece/Și de zece nu mai trece”³⁵ sau : „Și șarpele l-aștepta/Pină de vîrstă se făcea”³⁶.

Nici *momentul* cînd are loc înghițirea nu este întimplător ales. El are o semnificație sacră, după cum precizează unele variante : „În ziua de Vineria mari,/Ieși șarpi la plimbări/Și voinic la vinători”³⁷.

Odată înghițit, de la picioare la briu și numai pe jumătate, voinicul reface ipostaza unui strămoș mitic, jumătate om și jumătate șarpe. Această reîntoarcere simbolică la origini înseamnă și accesul într-un timp sacru, timpul mitic al începuturilor, care din punctul de vedere al lumii profane exprimă o pauză temporală. Această pauză subliniază incompatibilitatea care există între lumea sacră și cea profană, într-atît încît trecerea de la una la alta nu se poate face fără un stagiou intermediar. Astfel voinicul stă în gura șarpelui o perioadă de timp simbolică, o zi și o noapte sau trei zile și trei nopți : „Toată noaptea că-mi țipa”³⁸ sau : „De trei zile, de trei nopți/Țipă din gură de șarpe,/Săvai, cu răcori de moarte”³⁹ și : „Iar cit îmi ședea, trei zile auzia,/Trei zile de vară, din zori pină-n seară,/Un glas tinguos, un vaiet duos”⁴⁰.

Timpul petrecut în gura șarpelui, adică în ipostaza de jumătate om și jumătate (de la briu în jos) șarpe, reprezintă un timp ritual. Perioada de o noapte și o zi sau de trei zile și trei nopți este de fapt o pauză de timp, un interval cînd, în lumea profană a baladei, acțiunile sînt abolite : „De trei zile, de trei nopți,/Țipă din gură de șarpe,/Săvai, cu răcori de moarte !/

³² Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 324—325.

³³ *Folclor din Oltenia și Muntenia*, *op. cit.*, p. 452.

³⁴ Vorbînd despre alegerea locului și consacrarea centrului în tradiția indiană, M. Eliade spune : „Buricul pământului, *nabih prthivyah*, sub care se află *șarpele susținător al lumii*, nu este un loc situat topografic, ci un loc în principiu, a cărui ipostază poate fi considerat orice «centru» bine stabilit și consacrat ; la fel cum forma *humanitatis* este prezentă în orice om, forma *unicului Șarpe* este prezentă oriunde un «centru» a fost ritual determinat” (cf. *Comentarii la legenda meșterului Manole*, București, Publicom, 1943, p. 73—74).

³⁵ Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 323.

³⁶ *Folclor din Oltenia și Muntenia*, *op. cit.*, p. 52.

³⁷ Ion Diaconu, *Folclor din Rîmnicul-Sărat*, vol. II, Focșani, Tip. Cultura, 1931, p. 59.

³⁸ *Folclor din Oltenia și Muntenia*, *op. cit.*, p. 56.

³⁹ Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 329.

⁴⁰ G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare române*, București, Tip. Modernă, 1885, p. 447.

/Cînd țipa, cînd chirăia,/Nimenea nu-l auzea"⁴¹ sau : „Trei zile mi-l căznea,/Nimenea nu-l auzea"⁴².

Trecerea „prin gura șarpelui”, de la o stare la alta, este un act grav, care presupune precauții speciale. Astfel voinicul, împlinind vîrsta rituală și plecînd de acasă, își înconjură trupul cu armele părintești, avînd funcția unui „briu magic” protector : „Armele că le-ncingea,/Dar ce arme că avea?/Tot pistoale ferecate,/Săbioare atîrnate,/Curele încrucișate,/Dar cuțite ascuțite,/Păzește-mă, Doamne sfinte!”⁴³ sau, în altă variantă, tatăl îi spune voinicului : „D-ale Boite, dragă Boite,/Ieu armile mi ți-oi da,/Las, s-ajungi la vîrsta mia”⁴⁴ sau voinicul singur îi cere tatălui său armele : „D-aleo taică, dragă taică,/Ia și-m dai armele tale/Cari-ai fost mire cu iele/Din tinerețele tele”⁴⁵.

Astfel inghițit, în ipostaza de jumătate om și jumătate șarpe, apărât de curelele și armele părintești, voinicul stă în gura șarpelui o zi și o noapte sau trei zile și trei nopți. Odată însă ce s-a împlinit timpul ritual, adică odată „pauza de timp” încheiată, acțiunea baladei se reia firesc : „Dar de la trei zile încoa,/Tare-mi venea și-mi sosea,/Un voinic din Ciobilcie”⁴⁶, care va ucide șarpele și-l va elibera pe voinic.

Rezumînd, observăm că inghițirea pe jumătate a voinicului, de către șarpe, reprezintă de fapt o probă de inițiere, în cadrul unui ritual de trecere, căci : 1) *proba nu se poate face oriunde*, trebuie un loc consacrat, buricul pămîntului, centrul lumii ; 2) *proba nu poate avea loc la orice vîrstă*, se așteaptă o vîrstă anume, adesea sugerată în variante ca fiind vîrsta pubertății ; 3) *pentru îndeplinirea probei se iau precauțiuni speciale*, briul magic al armelor părintești ; 4) *proba nu se poate face oricînd*, trebuie ales un moment cu semnificație specială, sacră, ziua de Vinerea mare ; 5) *durata probei nu este întîmplătoare*, ea are o perioadă consacrată, de o zi și o noapte sau de trei zile și trei nopți, timp în care voinicul devine jumătate om și jumătate șarpe, reproducînd ipostaza unui arhaic personaj mitologic, strămoșul cu care se identifică.

Astfel, putem afirma că nucleul central al baladei *Șarpele* descrie un ritual inedit (în aria folclorică balcanică) de întoarcere simbolică la origini, prin inghițirea pe jumătate a unui voinic de către șarpe. Această acțiune de întoarcere la origini, sau cu alte cuvinte scenariul morții rituale, aparține de fapt unui rit de trecere. La modul general, riturile de trecere descriu o schimbare de stare, o trecere, de la o vîrstă la alta, de la o situație la alta, dintr-o lume în altă lume etc. Asemenea treceri sînt acompaniate de acte rituale speciale, organizate pe baze magico-religioase.

În linii mari, în ceea ce privește desfășurarea unor ceremoniale rituale, putem vorbi de o asemănare generală a riturilor de trecere, fie că este vorba de o naștere, atingerea vîrstei nubile, căsătorie, inițiere,

⁴¹ Al. I. Anzulescu, *op. cit.*, p. 329.

⁴² *Folclor din Oltenia și Muntenia*, vol. II, București, E.P.L., 1967, p. 103.

⁴³ Al. I. Anzulescu, *op. cit.*, p. 325.

⁴⁴ Ion Diaconu, *op. cit.*, vol. I, p. 77.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 76.

⁴⁶ Al. I. Anzulescu, *op. cit.*, p. 329.

frăție de cruce etc.⁴⁷. Riturile de trecere pot fi împărțite în : 1) rituri de separație, 2) rituri de marjă și 3) rituri de agregare⁴⁸.

Presupunind că balada *Șarpele* a funcționat, în vremuri arhaice, ca text ritual în cadrul unui ceremonial de trecere⁴⁹, să încercăm o analiză a diferitelor ei elemente, legate de înghițirea pe jumătate, din această perspectivă.

Astfel, în categoria 1) *ritului de separație*, includem următoarele episoade : plecând de la casa părintească, voinicul cere armele de mire, armele strămoșești, de la tatăl său ; cu aceste arme, el își alcătuește un briu magic cu funcție apotropaică⁵⁰. Urmează apoi 2) *un ritual de marjă*, descris simbolic în baladă prin înghițirea pe jumătate a voinicului de către șarpe, ipostază în care petrece un timp ritual. După cum arată Arnold van Gennep⁵¹, riturile de marjă constituie o secțiune importantă în logodnă și inițiere. De asemenea, adăugăm noi, ele ocupă o pondere însemnată și în ceremoniile înfrățirii de cruce la români, în special în cazul particular al fraților lunatici și ziuatici⁵². Aceasta ar explica prezența în baladă a episodului frăției de cruce dintre voinic și străinul care îl salvează din încelestarea șarpelui. Ritualul de trecere descris de baladă se încheie cu 3) *un rit de agregare*, descris de episodul salvării voinicului din gura șarpelui de către un străin, voinicul și străinul devenind, în urma acestei acțiuni, frați de cruce.

Un amănunt, nu lipsit de semnificație în economia baladei, este faptul că șarpele care înghite pe voinic *nu este un șarpe oarecare*, ci este chiar *șarpele casei* : „Șarpile că-i răspundea. . . / Dar știi mă-ta ce-ți făcea, / Lapte-n strachină-ți punea, / Cu lingura mă ciocneai, / Măselele-mi fărîmai, / Și beam lapte singerat”⁵³. Vechile credințe românești vorbesc de șerpi buni care păzesc casa. Fiecare casă are un astfel de șarpe și el devine atît de familial încît mănîncă laptele din blid cu copiii casei⁵⁴. Șarpele de casă

⁴⁷ Arnold van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, Mouton, 1969, p. 4.

⁴⁸ Aceste trei categorii de rituri nu sînt de obicei în mod egal dezvoltate în cadrul unui ansamblu ceremonial. Riturile de separație predomină în funeralii, cele de agregare în căsătorie, iar riturile de marjă pot constitui o secțiune importantă în logodnă și inițiere, cf. Arnold van Gennep, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁹ În lucrarea sa *Frăția de cruce și alte intrudiri sufletești la români* (Birlad, 1920, p. 4), Tudor Pamfile arată că, „înainte de a părăsi casa părintească, sectorul își știe cînta povestea șarpelui intrat în sîn, de care nu-l poate mintui decît iubita lui”. Într-o astfel de baladă, *Petrea Voinicul* (Ovid Densușianu, *Flori alese din cîntecele poporului*, București, E.P.L., 1966, p. 223), aflăm că : „Strigă Petrea, de la junci / [. . .] ; M-am culcat ș-am adormit / Și la mine a venit / Șarpe laur, / Bălaur ; / Jumătate m-a mincat, / Jumătate nu mă poate / De curele-nțintelate / [. . .] ; Măică bagă mlina-n sîn / Să mă cureți de venin”. Mama însă îl refuză și voinicul este salvat de iubita lui. Prezența în această baladă a unor elemente de contaminare cu balada *Șarpele*, anume episodul înghițirii pe jumătate, sugerează posibilă apartenență în trecut, a celor două balade, la același ceremonial al înghițirii pe jumătate, împlinit cu ocazia unui rit de trecere (plecarea de acasă, consacrară, înfrățirea de cruce, inițierea etc.).

⁵⁰ Comentînd riturile de trecere, A. van Gennep (*op. cit.*, p. 46) atestă la îndeplinirea lor „folosirea legăturii sacre, a corzii sacre, a nodului, la fel ca și analogele lor, centura, inelul, brățara etc.”.

⁵¹ Arnold van Gennep, *op. cit.*, p. 14.

⁵² Tudor Pamfile, *Frăția de cruce și alte intrudiri sufletești la români*, Birlad, 1920, p. 7—12 ; S.F.I. Marian, *Sărbătorile la români*, vol. II, București, 1899, p. 84—87.

⁵³ *Folclor din Oltenia și Muntenia*, vol. IV, p. 70.

⁵⁴ Artur Gorovei, *Șarpele de casă*, în „Analele Academiei Române”, Mem. secț. lit., tom. XI, București, 1942, p. 3 ; Ovidiu Birlea, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, București, Ed. științifică și enciclopedică, 1976, p. 388.

nu trebuie ucis, cine îl omoară, nu-i mai trăiesc copiii⁵⁵. Pe de altă parte, i se dedicau patru sărbători pe an : Sfinții Mucenici (9 martie), Alexiile (17 martie), Blagoveștenia (25 martie) și Soborul Blagoveștenilor (26 martie). În aceste zile nu se lucra și aveau loc anumite practici magice : se aprindeau bucăți de cirpe, care se puneau prin toate locurile mai umblate, pentru paza de șerpi, care invie în această perioadă⁵⁶. De ziua *joimarilor* (zi a morților) se făceau focurile la morminte pentru a încălzi morții ; de asemenea se făcea foc cu bozi în băătăura casei pentru șerpi⁵⁷. Este de presupus că, asemeni egiptenilor, celților, grecilor, germanilor, slavilor, indienilor⁵⁸, și la români șarpele casei era un *genius loci*, protector, reprezentând în același timp și spiritul strămoșilor. În acest sens, cea mai importantă sărbătoare a morților, moșii de primăvară, poate fi asociată cu credința generală că șerpii invie în această perioadă (martie, aprilie), astfel că moșii (strămoșii) își fac apariția sub forma șerpilor.

O altă caracteristică a șarpelui înghițitor, care i-ar putea atesta apartenența la straturi de cultură foarte vechi, este aceea că el deține piatra nestemată : „Căpățina-i rămînea/Și-nceapea de mi-ș vorbea :/ « Măi voinice iortomane,/Caută-n căpățina mea ;/Vere, ce vei găsi-n iea ?/ Găsești chetri năstămate/De lumină țara toată/Tot din Olt pînă la baltă »”⁵⁹ sau : „Șarpele ce mi-ș zicea ?/« Moldovene, dumneata,/Scoate paloșu din teacă/Și crapă-mi tu capu-n patru,/C-am o piatră năstămată/De pălește lume toată »”⁶⁰.

Din folclor aflăm că, pentru a face piatra nestemată⁶¹, „se adună mii și mii de șerpi, toți pun capetele unul lingă altul și suflă, stupese niște spumă de se face coșcogea movilă ; pe aceea atita o fierb, pînă se face piatră scumpă”⁶². Bazat pe observația acestei acuplări a șerpilor, Plinius spune că bula de șerpi rezultată din această acuplare nu este altceva decît „ovum anguinum” (oul de șarpe), simbol al secretului cunoașterii, totdeauna în relație cu Dionysos-Zagreus, șarpele-berbec al tracilor, despre care tradiția spune că s-ar fi născut dintr-un ou⁶³. Piatra scumpă pe care o deține șarpele din baladă, după toate probabilitățile este o ipostază a acestui *ovum anguinum* (imaginat și ca ou al lumii) din credințele tracilor.

O străveche credință păgînă, despre tatăl primordial în ipostaza de șarpe, arată că acesta în timpul disoluției cosmice locuia într-un ou. Episodul mitic apare figurat printr-un ou încolăcit de șarpe⁶⁴. Această imagine amintește frapant „oul legat cu ață peste virf și mijloc”, cu ajuto-

⁵⁵ Gh. Ceaușanu, *Superstițiile poporului român*, București, 1914, p. 330.

⁵⁶ S. Fl. Marian, *Sărbătorile la români*, vol. II, București, 1899, p. 168 ; Gh. Vrăbîe, *op. cit.*, p. 146.

⁵⁷ Adrian Fochi, *Datini și credințe populare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea* ; răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densușianu, București, Ed. Minerva, 1976, p. 181.

⁵⁸ A. Nour, *Credințe, rituri și superstiții geto-dace*, București, 1941, p. 62—70 ; Z.P. Sokolova, *op. cit.*, p. 87, 106—110.

⁵⁹ *Folclor din Oltenia și Muntenia*, vol. I, București, E.P.L., 1967, p. 561.

⁶⁰ Aurelian I. Popescu, *op. cit.*, p. 53.

⁶¹ Această piatră nestemată o regăsim în basmele din ciclul animalelor recunoscătoare. Ea este mîrgicia de sub limbă pe care o are tatăl șerpilor și are darul de a împlini orice dorință ; vezi Lazăr Șăineanu, *Basmele române*, București, 1978, Ed. Minerva, p. 412—413.

⁶² Elena Niculiță Voronca, *Datinile și credințele...*, p. 810.

⁶³ Ollvier Beigbeder, *Lexique des symboles*, Paris, Zodiaque, 1969, p. 381.

⁶⁴ George Stanley Faber, *op. cit.*, vol. I, p. 188 și de asemenea planșa I, fig. 1.

rul căruia este invocat șarpele tată (moș Apeș) în folclorul nostru, într-un *Descîntec de potolire a dușmanilor*⁶⁵: „Tu, moș Apeș,/Ai să ieși,/Dar n-ai să ieși tu,/Ci să iasă băieții tăi,/Să iasă archireii tăi [...]/, Eu ție ți-oi da/Un cal [...]/, Încă și ce mi-oi mai cere,/Numai fă ce-ți stă în putere”. Descîntecul se face cu un ou legat cu o ață peste virf și mijloc, după ce oul a stat în bălegar trei zile⁶⁶.

Simbolul pietrei nestemate ca atribut al șarpelui sau dragonului (balaurul din basmele noastre) este de origine orientală. Zeitățile indiene, jumătate oameni și jumătate șerpi, așa-numiții *nāgas*, purtau pe frunte o piatră nestemată⁶⁷, asimilată adesea cu cel de-al treilea ochi al lui Shiva, esență a principiului divin. În China, atributul distinctiv al dragonului, șarpele inaripat, strămoșul celest al dinastiilor regale, era *perla dragonului*⁶⁸. Această perlă avea variate semnificații, ea reprezenta esența divină, tunetul, principiul vital etc.⁶⁹. În acest sens, în China exista un festival al dragonului, cînd pe străzi era purtată simbolic imaginea unui dragon, alături de care mergea un om ținînd în mîini o minge mare roșie, simbol al pietrei nestemate (perlei). Această piatră este atestată ca simbol solar⁷⁰.

Astfel, șarpele care îl înghite pe voinic se dovedește un șarpe aparte : 1) *el este chiar șarpele casei* (simbol al strămoșilor) ; 2) *deține piatra nestemată*, atribut al șarpelui dragon, strămoșul oriental al dinastiilor divine ; 3) *este un șarpe celest*, căci în unele variante ale baladei, în acest sens, se fac referiri clare : „Ea atuncea-l blestema/Și Dumnezeu se-ndura/Și ruga i-o asculta,/Șarpe din cer trimetea”⁷¹ sau : „Și șarpele că zbiera :/[...] «Și de mine n-ai scăpa/Nici în cer, nici pe pămînt/Și nici sus la Dumnezeu,/Unde-am judecat și eu »”⁷² și 4) *șarpele înghite într-un mod inedit voinicul, pe jumătate și de la picioare spre cap*.

Toate aceste atribute conturează un interesant personaj mitologic : jumătate om și jumătate șarpe, avînd calitatea unui *agatho daimôn*, deținător al pietrei nestemate și venînd din cer. Acest personaj reprezintă simbolul strămoșului (monstru arhaic), la care se face apel în cadrul ritualului de trecere (cel mai probabil cu scop de inițiere și consacrare odată cu atingerea virstei nubile), descris de baladă⁷³.

În concluzie, remarcăm originalitatea ipostazei inedite în care geniul popular își reprezintă arhaicul strămoș jumătate om și jumătate șarpe. Înghițirea pe jumătate a voinicului de către șarpe este o reprezentare

⁶⁵ Gr. G. Tocilescu, *Materialuri folcloristice*, vol. I, București, 1900, p. 667.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 667.

⁶⁷ Heinrich Zimmer, *op. cit.*, p. 65.

⁶⁸ Donald A. Mackenzie, *The migration of symbols and their relations to beliefs and customs*, London, Trubner and Co. Ltd., 1926, p. 80.

⁶⁹ Beryl Rowland, *Animals with human faces*, Knoxville, The University of Tennessee Press, 1973, p. 66.

⁷⁰ Donald A. Mackenzie, *op. cit.*, p. 80.

⁷¹ *Folclor din Oltenia și Muntenia*, vol. IV, p. 56.

⁷² *Ibidem*, p. 61.

⁷³ În Melanezia, Africa și America, ritualurile de consacrare sînt foarte asemănătoare. Ele presupuneau moartea și renașterea rituală a celui consacrat. Moartea era reprezentată de răpirea tînrului ce trebuia consacrat de către duhurile sau sufletele strămoșilor, care apăreau sub formă de animale ; cf. Z.P. Sokolova, *op. cit.*, p. 130. Foarte răspîndită era și credința că aceste duhuri ale strămoșilor apăreau sub forma șerpilor, *ibidem*, p. 110.

logică și plauzibilă, un eveniment firesc în lanțul complex al elementelor epice descrise de baladă, în baza unei vechi culturi locale. Asistăm la un mod de a crea (sau de a recrea), activ și inteligent, conținutul unui simbol străvechi și cu valențe multiple. Arhaicul strămoș jumătate om și jumătate șarpe este reconstituit din doi eroi diferiți, dar sufletește legați, voinicul și șarpele casei.

Cu această ocazie subliniem aspectul inedit al simbolismului șarpelui în folclorul românesc. În culturile tradiționale și mai ales în folclorul balcanic (cel puțin în balade) nu este semnalată după știința noastră nici o ipostază rituală care să presupună *înghițirea pe jumătate* a unui voinic de către șarpe⁷⁴.

Este important de notat că elementele epice ale baladei legate de episodul înghițirii pe jumătate (personajul jumătate om și jumătate șarpe, originea celestă, piatra nestemată) aparțin unor straturi de cultură foarte vechi, în marea lor parte de tradiție orientală.

Persistența și viabilitatea, într-o ipostază originală, a acestor tradiții în folclorul nostru, precum și a altor motive, credințe și obiceiuri legate de simbolul șarpelui, dovedesc importanța acestui străvechi element de cultură universală în viața și istoria poporului nostru.

Prezența în folclor a unui motiv atât de vechi, arhaicul strămoș jumătate om și jumătate șarpe, transmis de milenii, creat și recreat într-o formă originală și viabilă, dovedește persistența și continuitatea însăși a poporului român, pe teritoriul de formare a lui și a limbii sale, din stadii preistorice, ancestrale. Căci legătura cu pământul a unui popor nu o face numai cultura sa materială, dar — și poate în primul rînd — cultura sa spirituală, reprezentînd tradiții ancestrale de o mai mare profunzime și de o mai vie legătură cu tot ceea ce a însemnat viața unui popor și neam pe parcursul mileniilor.

ÉLÉMENTS ARCHAÏQUES DE LA CULTURE ROUMAINE DANS LA BALLADE DU «SERPENT»

Résumé

L'auteur discute de près l'épisode moins analysé de la ballade roumaine *Le Serpent*, dans lequel il s'agit du héros avalé à moitié, c'est-à-dire des jambes à la taille, par un serpent.

Ainsi on peut considérer que la ballade fait circuler l'image symbolique d'un ancêtre mi-homme, mi-serpent, décelable dans la préhistoire de grandes civilisations universelles.

⁷⁴ În bilinele rusești, cum a fi *Dobritnia și șarpele*, șarpele ca simbol al unui genlus loci înșhițitor își înghite pe de-a întregul victimele. De asemenea, înghițirea voinicilor de către șarpe nu reprezintă o acțiune în cadrul unui ritual de trecere; vezi S. I. Vasilenok, *Ustnoe poeticeskoe tvorcestvo ruskogo naroda*, Moscova, Iz. Moskov. Univ., 1954, p. 103 — 105 și *Ruskie narodnie blini*, Moscova, Detghiz, 1958, p. 104 — 111

L'image inédite de l'ancêtre homme-serpent paraît dans la ballade à propos de la cérémonie d'un rite de passage, le plus probable à l'occasion de l'accomplissement de l'âge de la puberté par le jeune homme (donc un rite de passage dans le but de consécration).

On souligne le caractère inédit du symbole du serpent dans le folklore roumain, par l'originalité de l'hypostase où s'avère l'ancien symbole universel du mythique ancêtre mi-homme, mi-serpent. Celui-ci est constitué de deux héros tout à fait différents, mais spirituellement très liés, le jeune homme et le serpent de la maison, qui l'avale à moitié, des pieds jusqu'à la taille.

Les éléments épiques de la ballade, se référant à l'épisode du héros avalé à moitié, appartiennent aux niveaux de culture très ancienne, pour la plupart d'origine orientale. La persistance et la viabilité de ces éléments de culture archaïque dans le folklore roumain constituent un argument de plus en faveur de l'idée de la continuité ininterrompue, sur son territoire, du peuple roumain avec sa vie et son important substrat culturel.

CONSIDERAȚII ETNOGRAFICE ASUPRA FENOMENULUI DE „ÎNTEMEIERE” A AȘEZĂRILOR*

ION GHINOIU

A intrat în obișnuința cercetătorilor de a aprecia vechimea așezărilor (sate, orașe) și uneori a statelor în raport cu prima lor atestare documentară. Consemnarea pe lut, piatră, bronz, pergament, hirtie a anului întemeierii ar fi informația documentară ideală cu care ar trebui să opereze omul de știință. Din păcate, documente referitoare la fenomenul de întemeiere sînt foarte rare; de aceea mitul și legenda rămin, mai ales pentru unele perioade vechi ale societății umane, singurele puncte de sprijin.

★

Înființarea așezărilor echivala în vechime cu săvîrșirea unor adevărate acte de creație, a unor opere durabile cu semnificații nemărginite pentru generațiile descendente. George Călinescu vorbind despre cele patru mituri românești: Traian și Dochia, Miorița, *Mășterul Manole* și Zburătorul considera că reprezintă tot atîtea probleme fundamentale: nașterea poporului român, situația cosmică a omului, *problema creației* și sexualitatea¹. În admirabila sa exegeză asupra religiilor, Mircea Eliade² susține adesea că mitul cosmogonic, cel care explică creația prin uciderea uriașului primordial, stă la baza tuturor riturilor legate de *o operă*, de *o creație*, de *o lucrare*. Responsabilitatea apăsă greu pe umerii întemeietorului, care cîștiga puterea de decizie numai după consultarea oracolelor³.

* În această formă lucrarea a fost prezentată în decembrie 1978 la sesiunea științifică a Institutului de cercetări etnologice și dialectologice consacrată sărbătoririi a 60 de ani de la constituirea statului național unitar român. Lucrarea reprezintă numai o încercare de a descifra mecanismul întemeierii așezărilor în epocile străvechi, înainte de consemnarea lor documentară. Corelația cu documentele scrise și cu cercetările întreprinde de H. H. Stahl asupra satelor devălmașe românești urmează a fi efectuată ulterior.

¹ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Ed. Fundației, 1941, p. 61—65.

² M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1964.

³ Una dintre cele mai vechi informații asupra fenomenului de întemeiere a orașelor prin tehnica consultării oracolelor a fost lăsată de Strabon: „... atunci cînd Myschellos și Arhias s-au dus la Delfi să consulte oracolul, zeul i-a întrebat dacă preferă sănătate sau avuție. Arhias a ales avuția, Myschellos sănătatea; atunci oracolul a atribuit spre întemeiere primului Siracuză și celui de al doilea Crotona”. Vezi M. I. Finley, *Vechii greci*, București, Ed. Eminescu, 1974, p. 49.

Preoții oracolului din Delfi s-au dovedit bine informați asupra condițiilor geografice optime pentru amplasarea așezărilor. În acele vremuri așezările se întemeiau spontan. Orașul Alexandria, de pildă, a fost schițat *ex nihilo* cu dire de faină, care se întretaiau în unghi drept; Ptolemeu a fost chiar supranumit Polyorčet, adică fondator de orașe ⁴.

Pe teritoriul României nu cunoaștem să se fi păstrat tradiția întemeierii așezărilor pe baza oracolelor, ca în lumea antică greacă și romană. Alegerea locului așezării sau construcției era lăsată pe seama viselor, determinată în cadrul unei vinători rituale (așezarea se amplasa pe locul uciderii animalului), de tragerea cu arcul și prin alte practici magice. Foarte cunoscută era însă vinătoarea rituală. Pentru a face să dureze o așezare, o construcție, aceasta trebuia *animată*, adică să primească o viață și un suflet. După relatarea lui Ovidiu despre înființarea Romei, în mijlocul unui cerc s-a săpat o groapă umplută, după efectuarea jertfei rituale închinată întemeierii, cu pământ. În mentalitatea arhaică transferul vieții era posibil numai prin sacrificiul uman sau animal, violent. Printr-un îndelungat proces de contaminare, vinătoarea rituală a pătruns și în alte domenii ale vieții sociale tradiționale. De pildă, în cadrul ceremonialului nupțial mirele descoperă simbolic casa miresei după tehnica vinătorii rituale. Căprioara, urmărită de un grup de vinători, este motivul poetic cel mai frecvent al orațiilor spuse la casa miresei, în momentul sosirii nunții. În acest caz, limbajul simbolic este mai explicit decît textul folcloric; participanții poartă arhaicele arme de vînătoare — ciomegele, pe care le folosesc simbolic aruncîndu-le peste casa miresei. Dealtfel, sinonimia dintre expresiile „a se căsători” și „a face casă” poate fi înregistrată și astăzi în unele zone etnografice ale României. Sensul străvechi al expresiei „a face casă cu cineva” era cel de *întemeiere a unui sălaș sacru*, unde aveau să se nască urmași.

Problemele referitoare la magia găsirii „locului curat” și alegerea materialului de construcție, la așezarea fundamentului și jertfa zidirii, la terminarea construcției și mutarea în casă nouă au stîrnit adesea interesul științific al cercetătorilor. Fără a fi epuizate, acestea au fost tratate de Ion Talos într-o interesantă lucrare dedicată legendei Meșterului Manole ⁵. Multe practici magice, ca de pildă sacrificiul prin substituție al păsărilor și animalelor, au supraviețuit ca o reminiscență a obiceiurilor precreștine pînă la mijlocul secolului al XX-lea. Urme ale sacrificiului uman au fost depistate în munții Făgăraș la întemeierea stînelor sau pentru prosperitatea turmelor de oi, iar practica zidirii umbrei omului am consemnat-o în anul 1960 în satul Alexandru Ioan Cuza, județul Ilfov.

Semnul ritual care a rămas pînă astăzi simbol al întemeierii oricărui adăpost stabil (casă, mormînt, așezare) este *stîlpul* din lemn sau piatră ⁶. Etnologii consideră că stîlpul își are originea în arborele sacru amplasat în centrul așezărilor. În mitologia românească s-a păstrat amintirea unor arbori consacrați descălecătorilor de țară, întemeietorilor de sate, luptă-

⁴ Jacqueline Beaujeau-Garnier, G. Chabot, *Geografia urbană*, București, Ed. științifică 1971, p. 108.

⁵ I. Talos, *Meșterul Manole. Contribuție la studiul unei teme de folclor european*, București, Ed. Minerva, 1973.

⁶ I. Ghinoiu, *Permanențe istorice în peisajul rural contemporan*, în „Rev. etn. folc.”, tom. 22 (1977), nr. 2.

torilor pentru libertate socială și națională. Mituri interesante pot fi însă culese despre arbori existenți și astăzi : stejarii din cimitirul satului Frumușelu—Vaslui, pluta din centrul satului Alunu — Vilcea etc. Stilpul apare în toate civilizațiile și culturile străvechi, fiind, prin excelență, o cultură universală. În India antică (sec. II î.e.n. — sec. VII e.n.) așezările aveau, de pildă, un stilp înalt din lemn, piatră sau fier, în jurul căruia bărbații și femeile efectuau plimbarea rituală. Prin atingerea repetată cu latul mîinii drepte, stilpul, considerat centrul teoretic al lumii, se prezenta de obicei lustruit și scobit la înălțimea unui om ⁷. Efectuînd un alt popas documentar la cîteva mii de kilometri longitudine estică descoperim în regeștile cronici ale incașilor informații asemănătoare privind rolul ritual al stilpului : „Cu această poruncă și îndatorire i-a pus tatăl nostru Soarele pe cei doi copii ai lui lingă lacul Titicaca și le-a spus să pornească încotro vor voi, iar unde vor face popas ca să mănince sau ca să doarmă să aibă grijă să infingă în pămînt o vergea de aur [...], acolo voia tatăl nostru Soarele ca ei să se oprească și să-și facă lăcaș” ⁸.

Tradiția întemeierii așezărilor prin actul ritual al baterii parului sau stilpului apare frecvent în legendele istorice românești : „Cînd se întemeia un sat, susține o tradiție înregistrată la sfîrșitul secolului al XIX-lea, cel dintîi om bătea un par în pămînt, pe care îl considera ca fundament sau temelie. În jurul parului se construiau case și așa lua ființă un nou sat. Dacă satul are poziție bună toți îl binecuvîntează, dacă are poziție rea toți îl blesteamă” ⁹. Asemenea informații pot fi culese și astăzi în numeroase sate din Muntenia și Moldova : Bughea de Jos — Argeș, Suletea — Vaslui, Mircești — Bacău etc. Prin extensiune, acești stilpi (pari, țaruși) se băteau în toate împrejurările care marceau începutul lucrărilor de importanță mai deosebită : construirea fîntinilor, amplasarea ariilor de treierat (armanelor) etc. Complet decodificat și desacralizat, obiceiul a fost efectuat și cu prilejul începerii construcției metroului din orașul București ; în cadrul unei ceremonii solemne s-a bătut în pămînt un stilp din beton cu utilaje moderne de mare capacitate.

Stilpul sacru se împlînta în centrul terenului care urma să devină incintă a așezării. În același fel se proceda și la întemeierea cimitirului, care, conform mentalității populare, echivala cu o adevărată vatră de sat rezervată morților. Astfel de stilpi se pot vedea încă în unele cimitire din Țara Zarandului (județul Arad). Stilpii de întemeiere a așezărilor și cimitirelor nu trebuie însă confundați cu stilpii împlîntați la intrările în sat, de-a lungul drumurilor, la răsuciri și pe hotare. Transformați sub influența creștinismului în cruci și troițe, stilpii aveau semnificații magice legate de apărarea comunităților satești împotriva unor personaje malefice, în special împotriva ciumei. *Bateria stilpului echivala cu situarea și determinarea așezării în cosmos pornind de la un punct fix de iradiațiune.* „Pentru propria sa conștiință, scria Lucian Blaga, satul este situat în centrul lumii și se prelungește în mit. Satul se integrează într-un destin

⁷ Jeannine Auboyer, *Viața cotidiană în India antică*, București, Ed. științifică și enciclopedică, 1976, p. 144.

⁸ Garcilaso de la Vega „El Inca”, *Regeștile cronici ale incașilor*, București, Ed. Univers, 1974, p. 47.

⁹ Informația a fost culeasă de la Inv. pr. A. Nistor din satul Pietroasele, jud. Buzău, la începutul secolului al XX-lea.

cosmic, într-un mers de viață totalitar”¹⁰. Din punctul de vedere al istoriei religiilor, simbolismul *Centrului lumii* este o creație a populațiilor de vinători și păstori, deci mai vechi decît riturile singeroase de construcție atribuite populațiilor de paleo-cultivatori¹¹. Orientarea stîlpului se efectua, presupunem, după practici rituale complicate: alinierea într-o anumită direcție stelară, în timpul unei ceremonii nocturne sau, în orice caz, în timpul unei zile însorite. După unele tradiții, Ștefan cel Mare stabilea locul construcției bisericilor după un ritual care cuprindea, printre altele, tragerea cu arcul: „Unde a căzut săgeata arcului său a fost clădită episcopia Hușilor și mănăstirea Tazlăului”. Stîlpul, punct de sprijin sacru cu concentrare maximă de credințe și simboluri străvechi, era numai începutul fenomenului complex de întemeiere a așezării.

Conform tradiției, *mărimea vetrei* satului se stabilea prin tragerea cu arcul de la stîlpul așezării în toate direcțiile. Reperete obținute prin căderea săgeții erau unite print-o brazdă de plug, după un ritual pe care nu am reușit să-l reconstituim. Plugul era tras de „doi boi negri”, de „doi boi frați”, de „doi boi negri la păr”, de „doi bivoli”, de „doi boi gemeni și doi frați gemeni” etc. Determinarea formei și mărimii vetrei satului prin tragerea cu arcul, după unele tradiții recente prin tragerea cu arma, avea drept scop delimitarea unei *suprafețe rotunde* ale cărei limite puteau fi apărute simbolic din centrul ei. Deducția este sprijinită de un vast material etnografic și de unele considerente de ordin metafizic. De pildă, pornind de la credința că sfera este corpul cel mai perfect, întrucît toate punctele de pe suprafața ei sînt egal depărtate de centru, Pitagora a presupus că Pămîntul este rotund. Din conturul ritual al cercului s-au născut în realitate așezări pătrate, dreptunghiulare. Chiar și atunci cînd existau condiții de teren mai puțin prielnice se pornea de la o formă geometrică ideală. Această formă, ca idee pură, este de conceput numai ca pătrat înscris într-un cerc. Figura care reunește cercul și patratul era numită în indiana veche *mandala*, reprezentare întilnită des în domeniul larg al obiceiurilor și practicilor magice. Ceremonia cercului și evadripartiția planului așezărilor sînt, așa cum argumentează Karl Kerényi, compatibile¹². Forma ideală de apărare a unui teritoriu a fost, fără îndoială, cercul. Adăposturile pastorale, mai ales strungile oilor din zona pășunilor alpine, sînt construite și astăzi sub formă de cerc, datorită avantajului ce îl prezintă pentru apărarea turmelor împotriva sălbăticiunilor pădurii. Pînă la începutul secolului al XX-lea locuitorii Cîmpiei Române care înnoptau la terenurile agricole depărtate de sate își strîngeau seara căruțele în cerc pentru a se apăra de eventualele atacuri de peste noapte: „Seara, spunea un bătrîn din Vișina — Dimbovița, se strîngeau cîte 8—10 căruțe în cerc. În mijloc aprindeam focul pentru gătitul mîncării. Se zicea că tragem la otac”¹³. Din instinct animalele se apără tot în cerc și nu este exclus ca acest mijloc de apărare să fi fost însușit și de către om. Tehnici asemănătoare, de pildă aruncarea securii sau ciomagului dintr-un punct central, se foloseau și

¹⁰ L. Blaga, *Elogiul satului românesc*, în *Izvoade*, București, Ed. Minerva, 1972, p. 43.

¹¹ M. Eliade, *De Zalmoxis à Gengis Khan. Études Comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et de l'Europe Orientale*, Paris. Payot, 1966, cap. V.

¹² Karl Kerényi, *Despre origine și întemeiere în mitologie*, în „Secolul XX”, 1978, nr. 2—3, p. 77—86.

¹³ Informație primită de la Marin Negre, 70 de ani, Vișina, județul Dimbovița.

pentru determinarea formei și mărimii gospodăriilor și prisăcilor. Faptele sînt sigure deoarece documentele istorice vechi indică, adesea, întinderea dreptului de proprietate după aceeași tehnică magică : „cît poate să arunce un om cu bita în toate părțile”¹⁴ sau „cît poate un voinic să azvirle cu securea în toate părțile, cum este obiceiul din moși strămoși”¹⁵ etc.

Tradiția tragerii brazdei de plug în jurul satului apare frecvent în informațiile etnografice și folclorice românești. Brazda de plug este aproape nelipsită din legendele de întemeiere a așezărilor și cetăților romane¹⁶. Ceremonialul tragerii brazdei de plug s-a păstrat la români și ca urmare a celor două valori de pămînt construite de romani, numite popular Brazda lui Novac sau Troian. Brazda, simbol sacru care delimita inițial numai vetrele așezărilor, a fost extinsă în scopul apărării militare a unor vaste teritorii (Brazda lui Novac de Nord, Brazda lui Novac de Sud) și mai tîrziu ca linie de demarcație între Țara Românească și Moldova. „Ca să populeze țara, susține o legendă culeasă din zona Muscelului, după ce a alungat pe tătari, Negru Vodă a făcut tirg de scule femeiești, dincoace de *Brazda Moldovei*. În toiul tirgului bărbații s-au aruncat și și-au luat neveste moldovence. Cînd au venit moldovenii cu oastea să le elibereze, femeile n-au mai vrut să mai plece de la soții lor”¹⁷. Brazdele de plug se trag și astăzi în lungul frontierelor de stat fără ca cineva să se mai gîndească la semnificația lor magică avută inițial.

Brazda satului a primit treptat sensuri economice precise, care au supraviețuit pînă la începutul secolului al XX-lea sub diferite denumiri : „Satul se înconjura roată cu *gardul țării*. Fiecare gospodar își săpa în dreptul casei lui, către cîmp, un șanț adînc. Pe pămîntul scos în afară și pe șanț creșteau schini și cîtină. Nici vită și nici om nu putea trece șanțul. În sat intrai numai pe poarta țării, care se închidea pe timpul nopții” ; „Pe locul unde este astăzi satul Murgeni a fost un sat vechi numit Țolicea. Satul s-a stricat din cauza unui boier care a dat foc bisericii în noaptea de Paște. Locuitorii lui au format atunci satul acesta Șuletea. În jurul lui s-a tras *brazda țării*” etc. Alături de funcția economică, brazda satului îndeplinea și o funcție de apărare (împiedica pătrunderea răufăcătorilor, frecvent a turcilor, veniți în grupuri răzlețe pentru jaf).

Documentele istorice și etnografice evidențiază numărul mare al satelor care și-au mutat vatra din cauza războaielor, a jafurilor întreprinse de tureci și tătari, a epidemiilor de ciumă și holeră. Mutarea vetrelor de sate presupunea însă repetarea practicilor tradiționale de întemeiere și perpe-

¹⁴ I. Bogdan, *Documentele lui Ștefan cel Mare*, I, București, 1913, p. 25.

¹⁵ G. Ghibănescu, *Surete și izvoade*, V, Iași, Ed. Viața românească, 1929, p. 193–194.

¹⁶ Pentru unele similitudini cu tradițiile românești, redăm pe scurt legenda întemeierii Romei : „... Gloria întemeierii Romei revenindu-i lui Romulus, acesta a trecut imediat la fapte, trăgînd o brazdă cu plugul în jurul Palatinului. Pămîntul aruncat afară simboliza zidul cetății, brazda însăși șanțul și, în locul rezervat porții, plugul ridicat în sus lăsa o trecere spre exterior”. Legenda susține că Remus încercînd să ridiculizeze „zidul” și „șanțul” de pămînt le-a trecut dintr-o săritură, fapt pentru care fratele său Romulus îl omoară zicînd : „Așa să plară oricînd va trece în viitor zidul meu”. Din acest sacrificiu sîngeros, primul dar oferit divinității Romei, poporul avea să se înspăimînte de ceea ce va urma. La mai bine de 700 de ani de la fondarea Romei, Horațiu o va considera un fel de păcat original ale cărui consecințe trebuia să provoace pierzania cetății, împingînd fiii săi la masacru. Vezi în acest sens, P. Grimal, *Civilizația romană*, București, Ed. Minerva, 1973, p. 16.

¹⁷ C. Rădulescu Codin, *Muscelul nostru*, Cîmpulung, [f. ed.], 1922, p. 63.

tuarea unor obiceiuri milenare pînă aproape de zilele noastre. Prestigiul întemeietorilor se dezagrega în cazul spargerii satului și mutării vetrei în alt loc. Diminuarea și chiar anularea cultului pentru moșii și strămoșii întemeietori ai unei așezări fără sorț de izbîndă era condiția necesară pentru a purcede la o nouă întemeiere. Sistemul funcționa și în alte împrejurări, de pildă despărțirea văduvei de soțul mort prin diferite mijloace magice pentru a face posibilă recăsătoria.

După ritualuri consacrate se determina și moșia așezărilor, adică terenurile productive din jurul vetrelor din care locuitorii urmau să-și cîștige existența. Practicile săvîrșite cu această ocazie nu aveau în vedere apărarea comunității satești de atacul dușmanilor sau oprirea prin mijloace magice a epidemiilor devastatoare; criteriul dominant era ocuparea unei suprafețe de pămînt în raport cu nevoile alimentare și puterea de muncă a locuitorilor. Documentele istorice vechi referitoare la întemeierea unor sate confirmă pe deplin această ipoteză: anul 1411 „...și hotarul locului aceluia pustiu să fie cît va putea apuca să stăpînească din destul pentru un sat”¹⁸; anul 1502 „Iar hotarul acestui sat să fie cît vor putea să folosească douăzeci de case din destul”¹⁹; anul 1559 „...cît poate să trăiască un sat din destul și cu 40 de case”²⁰ etc. Lipsa cunoștințelor după care apreciem astăzi fertilitatea solului și productivitatea pămîntului îi determina pe întemeietorii sâtelor să recurgă din nou la practici magice pentru fixarea unor suprafețe, a căror mărime optimă era extrem de greu de apreciat: „cît va putea apuca să stăpînească”, „cît poate să trăiască un sat din destul”, „cît vor putea să folosească 20 de case”. Magia a constituit, într-adevăr, un substitut justificat (psihologic eficient sau de accesibilitate psihologică) pentru rezolvarea unor probleme umane foarte presante pentru care omenirea din fazele îndepărtate de dezvoltare nu dispunea de alte procedee și deci era singura încercare posibilă de adaptare la viață și chiar la supraviețuire²¹. Mărimea moșiei era, de cele mai multe ori, egală cu suprafața ce o putea înconjura un om călare sau pe jos în timp de o zi sau de o zi și o noapte. Alteori lungimea razei moșiei era egală cu rezistența fizică a unui locuitor ales de comunitatea satească pentru a transporta în spate un sac cu pămînt din centrul așezării spre limitele moșiei fără a lăsa povara jos. După alte informații etnografice, hotarele se extindeau pînă în punctele unde nu se mai auzea toaca de lemn special bătută în mijlocul vetrei satului. Deducem deci că forma arhaică a hotarelor a fost tot rotundă, conform undelor de propagare concentrică a sunetelor. Alături de exemplele citate, forma rotundă este sugerată de însuși termenul *ocolniță*, folosit atît de frecvent în documentele istorice pentru a desemna operațiunea înconjurării moșiei cu semne de hotar. Datorită morfologiei terenurilor și operațiunilor agrimensurale care urmăreau distribuirea echilibrată a pămînturilor (arabil, finețe, pășuni, păduri etc.), între satele-mateă și satele-roii, între satele vechi și satele noi, forma rotundă a hotarelor

¹⁸ *Doc. priv. ist. Rom.*, A, XVI, București, Ed. Academiei, 1953, vol. III, nr. 65, p. 50.

¹⁹ *Doc. priv. ist. Rom.*, A, XVI, București, Ed. Academiei, 1951, vol. I, nr. 10, p. 11.

²⁰ *Doc. priv. ist. Rom.*, A, XVI, București, Ed. Academiei, 1952, vol. II, nr. 115, p. 112

²¹ Tr. Herseni, *Literatură și civilizație*, București, Ed. Univers, 1976, p. 109.

poate fi consemnată astăzi ca o excepție și nu ca o regulă generală. Forma mai mult sau mai puțin rotundă a existat într-o epocă extrem de veche, cînd cercul putea fi dedus cu ușurință din linia orizontului. Granița naturală a cimpului vizual care se constituie într-un inel închis a fost preluată drept model și pentru forma hotarelor așezărilor. O nouă lume, oricît de mică ar fi fost, era imaginată și construită ca model al marelui Cosmos. Spre deosebire de vetrele așezărilor care aveau suprafețe mici, de unde și zicala populară „Satul mic și rotocol, /Îi dau repede ocol”, ocolnițele aveau suprafețe apreciabile, determinate nu numai de brazda plugului, ci și de pășunatul turmelor de oi. Atîta timp cît interdicțiile impuse de mentalitatea magică au fost suficiente de puternice, așezările și-au păstrat deci forma aproximativ rotundă.

În vechime hotarele intersătești se fixau după obstacolele naturale (ape, culmea dealurilor și munților) sau după unele reperi aproximative. În Colinele Tutovei hotarul este numit și astăzi „zare”. Hotarele, odată stabilite, aveau valoare absolută; cei care încercau să deplaseze sau să suprimere reperatele se expuneau unor sancțiuni severe aplicate de justiția locală. Hotarele intersătești datează din epoci mult mai vechi decît amintirea oamenilor, unele fiind chiar anterioare întemeierii țărilor românești. După o statistică efectuată de Henri Stahl, 80,3% din satele pomenite în primele documente din Moldova preexistau cu hotarele lor gata constituite în epoca formării statului feudal ²².

Prin creșterea densității populației și așezărilor valoarea pămîntului a crescut, acesta fiind supus unor tehnici agrimensurale din ce în ce mai perfecționate. Din disputa hotarelor între obștile sătești ni s-au transmis peste secole elemente deosebit de interesante pentru studiul civilizației și culturii populare românești. Deși domnul și divanul domnesc aveau la îndemînă încă din veacul al XV-lea texte de legi bizantine, pentru judecarea pricinilor de hotare se întrebunțau adesea legile nescrise, transmise oral, prin tradiție.

Hotarele intersătești, pe măsură ce deveneau mai disputate între obștile sătești învecinate, căpătau o semnificație magică mai accentuată. În gîndirea simbolică populară hotarul reprezenta zona de demarcație între sat și tot ce se găsește în afara acestuia. El trebuia să-și păstreze o valoare pozitivă unică: protejarea a tot ce se afla în interiorul său. Din acest motiv hotarul apărea în mentalitatea arhaică ca fiind circulat de diverse personaje malefice (ciuma, moartea, ielele); hotarul era locul nefast pentru amplasarea locuințelor, pentru somnul și odihna oamenilor; pe hotare se îngropau sinucigașii, înecații și bandiții; pe hotare se jura cu brazda de pămînt pe cap etc. Procesul desacralizării limitei (perimetrului) vetrei satului s-a desfășurat paralel cu încărcătura magică asimilată de hotarul intersătesc.

De fixarea hotarelor se leagă o interesantă tradiție dinainte de consemnarea ocolnițelor prin zapise și documente scrise. Piatra de unde începea și se încheia ocolnița avea două *pravețe* și se numea sugestiv *cheotoare*. La acest punct cheie al ocolniței se bătea băiatul purtat anume în lungul hotarului pentru a-și aminti la bătrînte semnele fixate de părinți, de moșii

²² H.H. Stahl, *Contribuții la studiul satelor devălmășe românești*, vol. I, București, Ed. Academiei 1958, p. 103.

și strămoșii săi. În condițiile în care oralitatea înlocuia uneori cu desăvîrșire scrisul și cititul, procedeul nu pare să fi fost lipsit de eficacitate. Obiceiul a fost preluat tirziu de către boieri, care, așa cum ne relatea un bătrîn din satul Merei, județul Buzău, băteau cite un om „pe hotar ca să știe toată lumea pînă unde se întindea moșia lui”. „Luatul de chică”, „lovitul cu capul de pietre”, „purtatul traistei cu pămînt pe cap” etc. sînt fapte etnografice certe, cõsemnate dealtfel și în documentele istorice.

În concluzie, ne-am oprit cu investigația asupra întemeierii celor mai mici și mai vechi celule de organizare socială și teritorială, urmînd să continuăm cercetarea etnografică privind cristalizarea unităților teritoriale ierarhice : cnezate, depresiuni-țări, voievodate. Pentru a aduce noi elemente semnificative la efortul științific comun de reconstituire treptată și obiectivă a îndelungatului proces istoric încheiat cu desăvîrșirea statului național unitar român este necesară adoptarea unei metodologii specifice ce o redăm sintetic prin zicala geografică „Cu izvorul se începe cunoașterea riului”.

CONSIDÉRATIONS ETHNOGRAPHIQUES SUR LE PHÉNOMÈNE DE LA «FONDATION» DES HABITATS

Résumé

L'auteur se propose de reconstituer le phénomène complexe de fondation des habitats en partant de la période préhistorique (exempte, par conséquent, de tout témoignage écrit) et en utilisant les arguments propres à la géographie.

C'est ainsi qu'il analyse les pratiques archaïques selon lesquelles s'effectuaient les processus suivants : le choix de l'emplacement du futur habitat, son orientation spatiale, ses références cosmologiques, la délimitation de l'enceinte sacrée, les limites propres de l'habitat, etc.

La conclusion qui s'impose à la suite de cette analyse est que la forme de ces habitats fut circulaire. D'où la relation au *Centre de l'univers*, comme champ symbolique qui n'est autre que la représentation mythologique propre aux populations de chasseurs et de bergers, par conséquent antérieure au sacrifice sanglant effectué par les premiers cultivateurs lors de l'édification d'une construction plus importante (légende de Meșterul Manole).

Les faits ainsi étudiés, bien que datés des milliers d'années, peuvent être reconstitués de nos jours grâce au riche matériel ethnographique et folklorique que l'on trouve encore chez les Roumains, témoignant une fois de plus de la permanence et de la continuité de cette population si étroitement liée, depuis des temps immémoriaux, à l'espace Carpat-Ponto-Danubien.

CRITERII PSIHOLOGICE ÎN DEFINIREA UNUI SISTEM DE CLASIFICARE A MUZICII POPULARE. DESPRE PROCESELE DE TRANZPOZIȚIE ȘI DE SUBSTITUIRE

GHIZELA SULIȚEANU

Urmărind activitatea laborioasă a grupului de studii privind sistematizarea și clasificarea muzicii populare din International Folk Music Council, se poate observa cum descoperi — în tematica abordată de-a lungul celor peste zece ani de activitate¹ — sînt cuprinse și unele implicații de ordin psihologic, fără însă ca acestea să fie enunțate ca atare sau să fi fost tratate în mod special².

Se cunosc deja o seamă de date valoroase privind procesul percepției muzicii³, ca și luarea în considerație a factorului uman — colectiv și individual — în complexul funcționalității folclorului muzical⁴. De asemenea, un accent deosebit în cercetarea etnomuzicologică contemporană îl prezintă studierea procesului realizării muzicii populare în anumite

¹ Aflată sub conducerea d-rului Oscar Elschek din R.S. Cehoslovacă, ea reunește specialiști din cele mai multe țări: Austria, R.S. Cehoslovacă, R.P. Bulgaria, R.D. Germană, R.F. Germana, Grecia, Irlanda, R.S.F. Iugoslavia, Olanda, R.P. Polonă, R.S. Româna, Suedia, R.P. Ungară, U.R.S.S. De la prima ședință ținută la Bratislava în 1965 și pînă în prezent, s-au realizat o seamă de rezultate valoroase privind problematica atât de complexă a sistematizării muzicii populare.

² Prin lucrările lor, Doris Stockmann, *Das Problem der Transkription in der musikethnologischen Forschung*, în „Deutsches Jahrbuch für Volkskunde“, Band 12, Berlin, 1966, II. Teil, p. 207—242, și în special *Zur Arbeit der Study Group of Folk Musik Systematization of I.F.M.C.*, în vol. *Analyse und Klassifikation von Volksmelodien*, Krakow, 1973; Wolfgang Suppan, *Zur Verwendung der Begriffe Gestalt Struktur, Modell und Typus in der Musik-Ethnologie*, în vol. *Analyse und Klassifikation von Volksmelodien*, Krakow, 1973; Anna Czekanowska, *Die Wirklichkeit und die Möglichkeiten in einer modernen wissenschaftlichen Werkstatt*, în vol. *Methoden der Ethnomusikologischen Analyse*, Bratislava, 1975, Abstracts, p. 16, ne atrag chiar atenția asupra necesității de a se situa psihologia printre științele de apel ale etnomuzicologiei.

³ Tratat pe larg în lucrările — teze de doctorat în științe psihologice — aparținînd lui: Robert Francès, *La perception de la musique*, Université de Paris, Faculté des Lettres, édit. J. Vrin, 1958; Ghizela Sulițeanu, *Psihologia folclorului muzical*, partea a treia, cap. I.: *Contribuția psihologiei la studierea limbajului muzicii populare*, mss., Universitatea București, 1974.

⁴ În acest sens se relevă nu numai unul dintre punctele principale ale etnomuzicologiei, dar și obiectul altor două discipline înrudite: antropologia și sociologia muzicii.

configurații⁵, cărora studii de morfologie le descoperă caracterul de sistem. La acestea se mai adaugă faptul că însuși locul important pe care operația comparării îl ocupă în problematica sistematizării muzicii populare ne poate conduce către adîncirea unor aspecte psiho-etnomuzicologice⁶ prea puțin sau deloc urmărite pînă în prezent.

1. Astfel, în lucrarea de față, vom căuta să prezentăm foarte succint unele rezultate pe care cercetările de psihologie ale muzicii populare ni le-au putut oferi în problema atît de complexă a unei „clasificări naturale”, pornind de la unele constatări psihologice privind formarea procesului de conștientizare a sunetelor și intervalelor muzicale⁷. Avem de a face cu un stadiu primar cînd muzica ne apare deja percepută ca atare în concepția umană, iar sunetul muzical diferențiat de toate celelalte sunete⁸.

Or, atît la baza acestui proces, cît și pe parcursul evoluției muzicii populare pînă în zilele noastre, se relevă prezența importantă pe care o dețin procesul psihologic de transpoziție⁹ și cel de substituire¹⁰.

Procesul psihologic de transpoziție ne apare aplicat în muzică prin mutația unui interval sau fragment mai mare muzical la o înălțime diferită, păstrîndu-se o aceeași structură intervalică a formei inițiale. Această modalitate de execuție cu caracter de repetare aproximativ identică — ce îmbogățește dezvoltînd fondul melodic inițial — deține pentru muzica populară și atributul psihofiziologic perceptiv de a fi rezultatul unui proces nativ.

Procesul psihologic de substituire ne indică de asemenea un proces nativ și reprezintă posibilitatea de înlocuire a unui sunet muzical din cadrul unei melodii, printr-un altul cu o aceeași potențialitate funcțională sau aflat într-un stadiu de devenire către aceasta.

În ambele cazuri, avem de-a face cu procese ce vizează păstrarea unei aceleiași cantități, însă în diferite posturi. Atît transpoziția, cît și substituirea ne apar aici realizate pe baza unor procese de evoluție genetică spontană, petrecute din etapele timpurii ale muzicii și pînă în zilele noastre.

⁵ Dealtfel noțiunea de *Gestalt*, preluată din psihologie și devenită centrul teoriei structurale, apare deseori în lucrările grupului de studii ale clasificării muzicii populare ca reprezentînd tipul sau modelul muzical supus operațiilor de sistematizare.

⁶ Ce pot ține în aceeași măsură de ambele discipline și care prin valoarea lor interdisciplinară pot contribui la îmbogățirea cunoașterii fenomenului respectiv.

⁷ Expuse pentru prima dată în lucrarea G. Sulițeanu, *Psihologia folclorului muzical*, op. cit., partea a treia : *Psihologia structurii folclorului muzical. Procese psihofiziologice privind geneza și existența limbajului muzicii populare*, p. 265—547.

⁸ Ținem seama că procesul de conștientizare muzicală s-a dezvoltat pe fondul unui stadiu procesual anterior, pe care l-am denumit „de preconștientizare muzicală”, caracterizat prin execuția unor intervale inconstante în cuprinsul unei execuții. Avînd funcționalitatea de obicei de strigăte-semnale, acestea își dovedesc originea în intonații aflate la granița dintre limbajul verbal și cel muzical.

⁹ Psihologic avem de a face cu atributul de configurație pe care stereotipul dinamic îl deține în formarea percepției. Încă în 1935, psihologul K. Koffka găsește că transpunerea melodică ca activitate perceptivă ne apare în cadrul teoriei gestaltiste ca una dintre legile percepției (K. Koffka, *Principles of Gestalt psychology*, New York, 1935, p. 290 și 460, apud Robert Francès, *La perception de la musique*, p. 190).

¹⁰ Fenomenul de substituire are în vedere de asemeni un proces perceptiv pe baza existenței unor stereotipuri dinamice. Este ceea ce psihologul Jacques Brillouin înțelege prin modul activ de percepere a muzicii. *Sensation brute et perception musicale de la hauteur de sons*, în „Journal de psychologie normale et pathologique”, no. 1—2, ian.-iunie, Paris, 1963, p. 187—194.

Pe această cale, s-a putut preconiza încercarea unei operații de sistematizare, fundamentată pe un criteriu comparativ de înrudire genetică între diferitele tipuri muzicale¹¹.

1.1. Putem spune că toți acei ce au fost preocupați de sistematizarea cîntecului popular au urmărit prin operația de clasificare evidențierea înrudirilor, prin apropierea nu numai a variantelor unui tip muzical, ci și a unor tipuri muzicale aparent mult deosebite între ele. De fiecare dată, anume elemente morfologice muzicale comune au rolul de legătură — mai mult sau mai puțin vizibilă —, putîndu-ne totodată indica după caz și diferitele etape de evoluție ale melodicii din care acestea fac parte.

1.2. În acțiunea sistematizării cîntecului popular putem distinge două operații principale: a) realizarea unei grafii și terminologii unitare în vederea evidențierii funcționalității sunetelor muzicale și b) o clasificare fundamentată pe criteriul ordonării anumitor elemente morfologice, după un virtual index lexicografic muzical¹².

Prima operație ne reprezintă necesitatea ca melodiile să fie raportate după anumite norme la cuprinsul unei aceeași scări muzicale cu caracter relativ și universal, în care să se poată încadra. Cea de a doua operație, aceea de clasificare tipologică, ne apare astfel ușurată de folosirea unei grafii convenționale, însă unitare, care să poată permite referirea pe această bază la un index general valabil.

1.3. Ca o consecință directă a acestor constatări, se evidențiază necesitatea de a se lua în considerație atît o seamă de manifestări folclorice, aflate în stadiu premuzical și situate la granița dintre limbajul verbal și cel muzical și în care sunetul muzical nu este executat conștientizat¹³, ca de pildă: strigătele de comandă la munca forestieră¹⁴, semnalele vocale ale pescarilor¹⁵, strigătele meșteșugarilor și vînzătorilor ambulanți¹⁶, chemările semnale vocale pentru diferite animale și păsări domestice¹⁷, mare parte din repertoriul copiilor și „pentru copii”¹⁸, cit și manifestări

¹¹ O bună sistematizare a muzicii populare duce implicit la dezvoltarea unor filiații genetice între diferitele tipuri, ca și către aflarea proceselor evoluției acestora.

¹² Unul dintre obiectivele principale ale diferitelor centre etnomuzicologice din mai multe țări, ca de pildă R.P. Bulgaria, R.S. Cehoslovacă, R.S.F. Iugoslavia, R.D.G., R.P. Polonă și R.S. România, ca și a grupului de studii I.F.M.C. de sub conducerea d-ului Oskar Elsckek, este crearea unor cataloage tipologice muzicale, care să cuprindă folclorul muzical al cît mai multor popoare din lume. Caracterul virtual al unui astfel de indice lexicografic ar proveni din stabilirea unor criterii general-valabile, care să aibă în vedere esența muzicii, posibil a fi supusă unei comparări cît mai largi.

¹³ Avem de a face cu un stadiu premuzical.

¹⁴ Ghizela Sulițeanu, *Kommandorufe bei der Forstarbeit. Ihre Bedeutung für die Musikethnologische Forschung*, în „Deutsches Jahrbuch für Volkskunde”, I. Teil, Berlin, 1969, p. 66—85.

¹⁵ Ghizela Sulițeanu, *Încercare de caracterizare a folclorului muzical din jud. Brăila, în complexul folclorului românesc contemporan, în Studii de etnografie și folclor din zona Brăilei*, vol. II, Brăila, 1977.

¹⁶ Ghizela Sulițeanu, *Din strigătele muncitorilor, meșteșugarilor, vînzătorilor, distribuitorilor ambulanți. Unele premise în procesul legăturii dintre cuvînt și muzică*, în „Revista de folclor”, tom. V. (1960), nr. 1—2, p. 75—113.

¹⁷ Aceste foarte interesante expresii vocale muzicalizate se caracterizează și prin onomatopoeie specifice fiecărei specii în parte.

¹⁸ Această categorie folclorică executată de către mături pentru copiii mici a fost delimitată pentru prima dată în 1967, dezvoltîndu-se existența, în cuprinsul ei, a două subcategoriilor: I) cîntecele de leagăn și II) jocurile cu copilul mic, Ghizela Sulițeanu, *Folclorul „pentru copii” — Cîntecele de leagăn și jocurile vocale*, mss., volum în Colecția națională de folclor, 1974.

precis muzicale, cu intonații muzicale conștientizate și rămase ca atare în conștiința executantului și a colectivității respective.

1.4. Pe această cale ne apare perfect justificată necesitatea exprimată în urmă cu câțiva ani de Doris Stockmann de a se dedica una dintre ședințele viitoare ale grupului de studiu problemei tonalității — în sensul înțeles de noi, al evoluției sistemelor sonore —, precum și de a atrage la această temă unii psihologi ai muzicii¹⁹.

2. Păstrind aceste puncte de vedere și legindu-le de înțelesul noțiunii de *Gestalt* (configurație), întilnită din ce în ce mai frecvent în lucrările de etnomuzicologie²⁰, ni se relevă câteva aspecte importante ale procesului percepției muzicii, posibile a ne da explicația laturii psihologice (psihofiziologice) a structurilor muzicii populare.

a) Actul perceptiv include realizarea unei configurații pe baza cunoștințelor dobândite. Această configurație deține o seamă de elemente a căror inmagazinare în cortex se produce printr-o schemă denumită stereotip-dinamic²¹ și a cărei putere de organizare constantă nu exclude — între anumite limite — posibilitățile de variație.

b) O astfel de schemă obținută prin repetarea și înțelegerea actului muzical respectiv este constituită din elemente morfologice cu caracter general și pregnant. Pe acest fundament se pot produce o seamă de schimbări, printre care ținem în special să menționăm observația lui Carl Stumpf asupra realizării actului muzical în transpoziții exacte, privind „raporturile dintre sunetele muzicale” ale melodiei de bază și ale repetării acesteia prin transpunere²².

c) În stabilirea unei configurații, avem de a face cu un act de percepere integrală. Rădăcinile acestuia pot fi atribuite primelor etape ale originii și evoluției percepției muzicii, în care procesul de conștientizare a apărut și s-a consolidat treptat, grație unor reacții psihofiziologice de natură primară. La acest nivel, percepția se dovedește incapabilă de a reține fiecare sunet muzical în parte, ci doar în relația sa cu întregul sonor respectiv²³.

d) Astfel, a putut lua naștere o anume logică cu caracter de legitate privind nu numai înlănțuirea funcțională dintre diferitele sunete muzicale în eprinsul întregului, dar și apariția unor sunete noi.

e) Majoritatea celor ce s-au ocupat de studierea morfologiei cîntecului popular au putut observa prezența unor „structuri naturale” străvechi, cum le denumește Walter Wiora, caracterizate prin înlănțuiri consonante primare și forme tonale elementare²⁴.

f) Aceste cercetări au avut ca obicei studiul comparativ al unui material folcloric muzical deținut de către colectivități aflate încă pe

¹⁹ Doris Stockmann, *Zur Arbeit der Study Group...* op. cit., p. 29.

²⁰ De pildă, H. Federhofer, *Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse*, Graz — Innsbruck — Wien, 1950; Wolfgang Suppan, *Zur Verwendung der Begriffe Gestalt Struktur...* — op. cit.

²¹ Psihologia contemporană atribuie stereotipului dinamic rolul important de fundamentare fiziologică a procesului percepției.

²² Karl Stumpf, *Die Anfänge der Musik*, Leipzig, 1911, apud I.R. Gruber, *Istoria muzicii*, București, Edit. muzicală, 1963, trad. din limba rusă, p. 39—40.

²³ Fenomen persistent și caracteristic plin în zilele noastre în mediile de cultură populară.

²⁴ Walter Wiora, *Les quatre âges de la Musique, de la préhistoire à l'ère de la technique*, Paris, 1963, p. 25.

primele trepte ale evoluției social-economice²⁵. Cercetări speciale însă, întreprinse în problema formării percepției muzicale și a limbajului muzical pe cale ontogenetică la copiii mici²⁶, ne-au atras atenția asupra caracterului general uman al formării percepției muzicii, ca și asupra unor etape primare în evoluția limbajului muzicii de natură încă puternic psihofiziologică.

g) Caracterul general uman ne este dezvăluit aici de prezența unor anume elemente morfologice privind o seamă de intervale muzicale concretizate în sisteme premodale primare — veritabile configurații muzicale fundamentale²⁷ —, aflate la toate popoarele lumii în diferite etape de evoluție.

3. Putem întrezări faptul că o eventuală operație de clasificare, pe aceste baze „naturale”, va avea în vedere în primul rând evidențierea unor astfel de celule și motive primare. Din cercetările întreprinse asupra formării percepției muzicii la copii, ca și asupra repertoriului folcloric muzical al acestora, ni s-a relevat apariția în timp a următoarelor celule muzicale cu rol generator :



Ele ne apar ca provenite din procesul de emancipare a unor prime incipiente configurative de asociere a sunetelor muzicale, ca și de transpunere a acestora în limitele unor prime etape de evoluție în existența muzicii.

3.1. În repertoriul maturilor, frecvența acestor celule evoluează într-o ordine diferită, odată cu tendința de amplificare către motive tri- și tetratonice. Aceste veritabile sisteme sonore primare premodale²⁸ pot fi explicate de asemenea pe aceeași cale, fie datorită unui procedeu de transpoziție, fie — așa cum vor apărea în etape ulterioare — prin procedeele de combinare între ele.



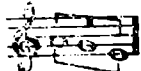
²⁵ Cercetătorii respectivi însă se pare că nu au ținut seama de faptul că parte dintre aceste execuții nu sînt conștientizate muzical, fiind privite în cadrul colectivității respective ca manifestări verbale. Prezența acestor melodii, deseori folosind intervale mari, trebuie atribuită funcționalității de strigăt, sau de anumită incantație șamanică, fără a se fi urmărit un efect muzical propriu-zis.

²⁶ Ghizela Sulișteanu, *La valeur d'un temps rythmique primaire dans le processus de perception musicale des enfants*, în vol. *Zbornik Kongresa S.U.F. Jugoslavie*, Porec, Croația, R.S.F. Iugoslavia, 1970, Rad. XVII, p. 467—474, și *The role of the folklore repertory for children in the formation of musical perception*, comunicare la The IX-th International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences, Chicago, sept. 1973, publicat în *Résumés of Contributions*, Chicago, 1973, p. 123—124, nr. 1 336.

²⁷ Posibil a fi observate și în cele mai evaluate cîntece populare.

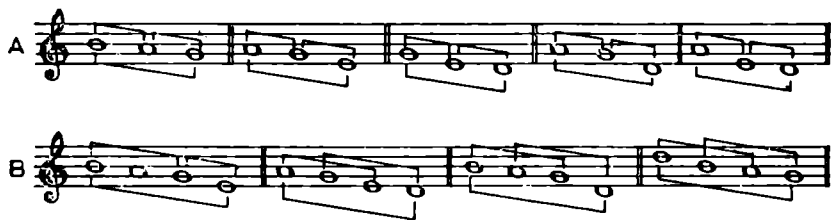
²⁸ Atribuite de către George Breazul (*Ideii curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice, în Studii de muzicologie*, vol. I, București, Edit. muzicală, 1965, p. 5—62) și Constantin Brăiloiu (*Sur une mélodie russe, în Opere*, vol. I, București, Edit. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S. România, 1967, p. 305—399) grupei nucleelor prepentatonice. Or, acestea au putut evolua și spre sisteme cordice, încît denumirea de premodal ne-a apărut mai potrivită.

3.2. Totodată, însă, a mai putut fi observat, într-o primă etapă, și fenomenul de asociere a celulelor muzicale bisonore ²⁹ primare : bicordul pe intervalul de secundă mare și bitonicul pe intervalul de terță mică, în

formula de factură tritonicească – pe un ambitus de cvartă, 

pe care Robert Lachmann, Walter Wiora și alți etnomuzicologi o consideră drept „prima expresie naturală a limbajului verbal muzical”³⁰.

3.3. Iar dacă vom avea în vedere atributul percepției muzicii de a putea suporta transpoziții la înălțimi diferite ³¹, ne putem gândi că – pornind de la nucleeele bisonore, a căror apariție și frecvență au fost urmărite pe cale genetică la copiii mici și la maturi – s-ar fi putut clădi de-a lungul timpului mijloacele sistemelor sonore fundamentale premodale.



3.4. Un pas mai departe în timp ne duce către apariția – prin același procedeu fundamentat pe fenomenul transpoziției ³² – alături a sistemului pentatonic, de pildă :



cit și a sistemelor tetra-, penta- și hexacordice, la diferite popoare, în anumite condiții de existență social-istorică. Astfel, în cazul evoluției sistemelor cordice, se poate observa uneori și procedeu de expansiune către o nouă treaptă imediat vecină. Or, aceasta își revendică în ultimă instanță apartenența tot la procedeu transpoziției, întipărit în cortex prin cunoașterile anterioare ³³.

²⁹ Folosim termenul de bisonor pentru a specifica asocierea a două sunete muzicale într-un nucleu premodal, ce poate fi însă fie de structură tonică, fie cordică.

³⁰ Robert Lachmann, *Die Musik der asstereuropäischen Natur- und Kultur-Völker* (Handbuch der Musikwissenschaft, I), Wildpark – Potsdam, 1929, apud Walter Wiora, *Älter als Pentatonic*, în *Studia memoriae Bélae Bartók sacra...*, Budapesta, 1956.

³¹ Prin repetare, se formează în cortex mecanismul caracteristic unor legături temporare teneinice, ce înipăresc în configurații specifice fiecare element – în cazul nostru – al structurii muzicii, ca și pe aceasta în întregul ei.

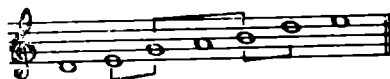
³² Constând în acest caz în asocierea prin repetare a două tetratonice de aceeași structură, fie independente, fie folosindu-se, ca punct de plecare a transpoziției, sunetul superior al primului tetratonic.

³³ Aceasta ne demonstrează clar permanentizarea acelorași sunete cadențiale principale.

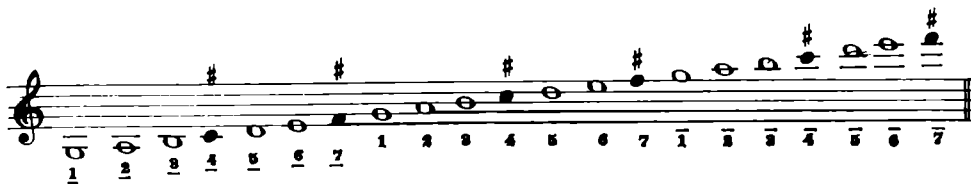
De pildă :



4. Constantin Brăiloiu, preocupat de cunoașterea structurii sistemului pentatonic, ca și de găsirea unei scări muzicale cu caracter universal, folositoare și unei eventuale operații de clasificare în studiul comparativ, a alcătuit — pe baza uneia dintre cele trei forme de pentatonic menționate de Hugo Riemann³⁴ — o scară muzicală pe trei octave cu punct de plecare sunetul *sol* și în care ne este evidențiată structura pentatonică³⁵.
Hugo Riemann :



Constantin Brăiloiu :



4.1. Adăugăm faptul că sistemele premodale ce reprezintă configurații la diferite nivele de evoluție se pot lesne încadra în ambitusul relativ mai restrins al posibilității vocii umane, plasat în medie pe o astfel de scară între *re 5* și *mi 6*.

4.2. De asemenea ținem să relevăm observația excelentă a lui Brăiloiu cu privire la „mozaicul de locuri comune”³⁶, posibil a fi cuprins în structura unei melodii³⁷ și datorat apartenenței diferitelor motive și propozițiuni muzicale la sisteme premodale, prin formule incipit, prezente și în alte tipuri muzicale.

4.3. Această teorie fecundă ne apare atestată o dată în plus prin plasarea „punctelor de contact” pe formulele reprezentind sistemele sonore premodale de factură arhaică, avute în vedere în lucrarea de față. Astfel, s-a putut ajunge la folosirea unei aceeași scări virtuale, la a cărei referire să se țină seama în primul rind de axarea melodiei respective — după

³⁴ Hugo Riemann, *Folkloristische Tonalitätsstudien*, Band I, Leipzig, 1916.

³⁵ Constantin Brăiloiu, *Sur une mélodie russe*, op. cit.

³⁶ *Ibidem*, p. 362.

³⁷ Paula Carp, *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic*, în „Revista de folclor”, tom. V, (1960), nr. 1—2, p. 7—24, duce mai departe această teorie, fundamentându-și de asemeni sistemul de clasificare a cîntecelor pe stabilirea unor astfel de „suprafețe de contact” (p. 24), fără însă a se avea în vedere și rolul important al structurilor sistemelor sonore de factură primară.

caz — pe porțiunea în care ea să apară folosind un minimum de alterări muzicale.



Fig. 675 b, B. Bartok, *Cințee populare din Bihor*, București, 1911, p. 76, Beiș. (Orig. finala sol.)



Cințec funebru „Zorile”

Fig. 1781 c

Culeg.: P. Carp și L. Georgescu, 1950

Tr.: M. Kahane

Orig.: Izverna, jud. Mehedinți

Inf.: Maria Parneac, 53, ani,



Colindă

Mg. 3420 I a

Culeg.: G. Sulițeanu, 1968

Tr.: G. Sulițeanu

Orig.: Blăjeș, Sibiu

Inf.: Ana Gritu, 63 ani



Cîntecul miresei

Nicolae Ursu, *Cîntece populare din Valea Almăjului*, București, 1958, p. 157

Orig. : Bănia, jud. Caraș-Severin

Inf. : Maria Craia, 18 ani

Alegro poco rubato

Frun-dză ver - gje par - să - că rje, — că rje, —
 Fi - mi - rea - să - ve - să - lă - rie, Fi mi - rea - să - ve - să - lă - rie.

5. Un alt proces important în evoluția sistemelor sonore, ea și în cea a tipologiei, și care necesită a fi luat în considerație atât în operația de sistematizare, cât și în cea de modelare a cîntecelor populare, este procesul de substituție. Acesta este prezent prin două modalități distincte :

I) Apariția pîenilor ca aparținînd sunetelor imediat vecine — într-o primă etapă : sunetului superior, în mersul ascendent și celui inferior, în mersul descendent. De pildă, referind o astfel de melodie la scara virtuală, vom putea observa cum apariția sunetului *fa diez* ne apare atras și posibil a substitui pe *sol*, în timp ce sunetul *fa natural* ne apare dependent de sunetul *mi*.

II) Cealaltă modalitate constă în înlocuirea unui sunet muzical principal printr-un alt sunet principal, nu întimplător cu apartenența dovedită la sistemele premodal și pentatonic, avute în vedere în lucrarea de față.

Ambele modalități reprezintă posibilitățile de variere, dar și de înrudire nu numai între tipuri muzicale diferite. Desori întîlnim astfel de variații pe parcursul unei aceeași execuții.

5.1. Caracterul spontan al acestor schimbări, lipsite de intenționalitate din partea executantului, precum și trecerea neobservată în fața auditoriului ne indică faptul că avem de a face în realitate cu ceea ce Jacques Brillouin a denumit „mod activ de percepere a muzicii”³⁸. Acesta se realizează inconștient, reprezentînd un proces de natură psihofiziologică firească și nedeliberată, fiind cuprinsă în atributul de interpretare al actului perceptiv³⁹.

5.2. Cunoașterea procesului de substituție ne oferă posibilitatea de a discerne dintr-un grup de sunete, sau în calitatea unui singur sunet, pre-

³⁸ Jacques Brillouin, *Sensation brute et perception musicale...*, op. cit., p. 187—194.

³⁹ Datorită căruia un sunet muzical, de pildă, poate suferi diferite devieri, pînă la atingerea unui sunet imediat vecin pe scara corderă, fără ca această schimbare să fie sesizată.

zența unui sunet principal⁴⁰. În ajutorul observării acestui proces, ne apar atît structura morfologică melodico-ritmică a melismei respective, cît și direcția mersului melodic, ca de pildă în cazul sunetelor cu caracter de pien.

Trei variante ale unei colinde din județul Muscel :

fg. 8745 - Măjau.

Ră-să-ri - t-a spa-re-le, — Mă-rul cu flori dal-be-le.

mg. 1038 a - Jugur.

A - sta-î șea-ră șea-ră ma - re, Flo-ri-le dal-be-le de măr...

fg. 2016 c - Jugur.

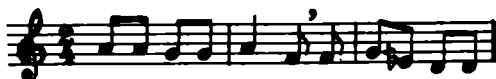
A - sta-î șea-ră șea-ro ma-re, Flo-ri-le și si-be, flori de măr...

⁴⁰ În cazurile — mai rare — cînd avem de a face cu o melismă formată din două, trei sau mai multe sunete principale, selecția este mai dificil de realizat. Dar și aici rămîn a fi luate în considerație fie structura considerată mai veche a motivului respectiv aflată în variante, fie referirea la un motiv înrudit, fie chiar considerarea întregului grup melismatic pe măsură ce aceasta constituie pentru melodie o trăsătură caracteristică.

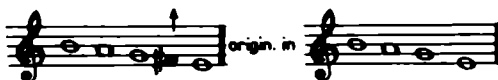
5.3. O situație similară pienilor poate fi atribuită și sunetelor plasate pe intervalul de $3/4$ de ton prezente de pildă în parte în muzica populară egipteană⁴¹. Tendința de oscilare a acestor sunete observată de către transcriitor⁴², ca și afectarea oarecum constantă a unor același sunete muzicale din economia sistemelor sonore respective $mi\flat$ și $si\flat$

ne indică particularități ale unor sunete muzicale aflate, în muzica populară egipteană din Delta Nilului, într-un stadiu de evoluție cu tendința de emancipare spre o conturare independentă. În momentul încadrării însă a melodiilor în cauză în sistemul clasificării „naturale” avute în vedere în comunicarea de față, ni se relevă, odată cu caracterul de substituit al acestor sunete, și corespondența cu sunetele pien.

Fathi El-Sanafawi *op. cit.*, ex. nr. 129,



transpus pe scara virtuală :



5.4. Faptul că întâlnim funcționalitatea de cadență, deținută atit de către sunetele pieni, cit și de către cele aflate pe intervalul de $3/4$ de ton, fie în stare independentă, fie ca o lunecare a sunetului anterior mai puternic, ne indică în ambele cazuri reminiscentele unei etape arhaice în evoluția muzicii populare⁴³. Nu întâmplător la poporul român această particularitate apare în unele bocete și cîntece de leagăn aflate într-o legătură genetică mai puternică cu limbajul verbal. Urmărit în diferitele variații prezente chiar în execuția unei aceleiași melodii, procesul de dispariție a unui astfel de sunet de cadență ne permite să observăm cum de astă dată pienul apare substituit de către sunetul principal vecin ascendent, ca de exemplu în relația sol-fa diez :



⁴¹ Lucrarea de față a fost realizată într-o primă formă pentru a fi prezentată unor membri ai Grupeii de studii I.F.M.C. privind sistematizarea și clasificarea muzicii populare, aflați la Sofia în 1976, iar folclorul muzical egiptean a fost ales ca exemplu de referire — în afara celui românesc — în special datorită particularităților sistemelor sale sonore.

⁴² Fathi El-Sanafawi, *Sisteme tonale în repertoriul de nuntă din Delta Nilului*, teză de doctorat în științe muzicologice, Cluj-Napoca, R.S. România, 1976.

⁴³ Posibil perioada de formare a noului sunet cu calitatea de pien.

6. Analizarea psihologică a proceselor de substituire și de transpoziție, petrecute în existența muzicii populare, ne apare astfel ca o condiție esențială pentru operația de sistematizare a cîntecului popular. Plecîndu-se de la urmărirea rolului celulelor și motivelor muzicale de factură primară în configurația unei melodii, se poate ajunge la un sistem de clasificare „naturală”, în cuprinsul unei scări muzicale virtuale, însă fundamentată pe aceste nuclee generatoare.

6.1. Pe această cale ne apare și posibilitatea stabilirii unor date cu caracter de principii pentru realizarea pe viitor a unui catalog-indice tematic muzical⁴⁴. Acestea ar fi :

a) luarea în considerație a formulelor muzicale primare, bi-, tri- și tetrasonore⁴⁵, ca nuclee de bază în evoluția muzicii ;

b) respectarea unor legături naturale în configurația unei melodii, nu numai prin prezența acestor nuclee, dar și prin procesele de întrepătrundere și de continuitate între acestea ;

c) cunoașterea factorilor evoluției⁴⁶, ca și a principiilor și legilor existenței muzicii populare⁴⁷, pe baza cărora este posibilă stabilirea unei operații de periodizare ;

d) alegerea ca puncte de referire a celor mai arhaice formule ale tipului muzical respectiv ;

e) folosirea transpoziției pe scara muzicală virtuală, aleasă ca mijloc de unificare a materialului avut în vedere ;

f) realizarea catalogului-indice tematic al cîntecului popular ca însumare a unor operații prealabile de tipologizare melodică a motivelor și rîndurilor muzicale componente ale unei strofe sau perioade muzicale⁴⁸.

6.2. Dintre cercetările meritorii cari au avut în vedere modelarea cîntecului popular pe calea extragerii datelor morfologice constitutive ale configurației acestuia, ținem să menționăm lucrările lui Benjamin Suchoff⁴⁹ asupra materialului românesc și turcesc cules de Bela Bartók și care vizează necesitatea unor indici lexicali ai muzicii populare. Or, numai realizarea unor astfel de cataloage ar putea oferi materia primă pentru alcătuirea pe viitor a unor algoritmi privind fenomenul muzical, atît de necesari operațiilor de modelare matematică a structurii muzicii populare.

⁴⁴ În prezent putem afirma însă că am trecut la redactarea — pentru început cu caracter experimental — a unui astfel de catalog — indice tematic muzical (tipologic) cu caracter deschis, la care am referit repertoriul „pentru copii”. Vezi *The value of primary nature of the musical morphological structure in the operation of systematization and classification of the lullaby*, comunicare la cea de a 7-a ședință a Grupului de studii privind sistematizarea și clasificarea muzicii populare, din cadrul International Folk Music Council, ținută la Debreșin (R.P. Ungară), 4—9 aprilie 1978.

⁴⁵ În același sens de grupuri de sunete muzicale ce pot fi de natură tonică sau cordică.

⁴⁶ Ghizela Sulițeanu, *Les déterminantes et les caractéristiques dans l'étape actuelle d'évolution du folklore musical roumain*, în vol. *Zbornik Kongressa S.U.F. Jugoslavie*, Dojran, Macedonia, R.S.F. Iugoslavia, 1966, p. 429—441.

⁴⁷ Ghizela Sulițeanu, *A problem of ethnomusicology — The endeavour to delimit principles and laws*, în „*Narodno-Stvarlastvo*”, année XI/XII, no. 44—45, oct.—mars 1973, no. dédié à l'Académicien Dr. Cvjetko Richtmann, p. 117—126.

⁴⁸ Ca în cazul formelor libere.

⁴⁹ Benjamin Suchoff, *Some problems in computer-oriented Bartokian Ethnomusicology*, în „*Ethnomusicology*”, vol. XIII (1969), nr. 3, p. 489—497, și *A Griphos Application of Bartok's Turkish Folk Music Material*, în „*A 1975 SPECTRA publication*”, New York, 1975.

6.3. Putem prevedea utilitatea punctelor de vedere expuse în prezența lucrare cu privire la datele oferite de psihologie referitoare la operația de sistematizare, și în acțiunea deseori dificilă a transcrierii muzicii pe cale mecanică. Astfel, de pildă, pentru o interpretare justă a graficului obținut, singur cercetătorul poate discerne apartenența intervalelor respective la adevărata configurație a tipului muzical în cauză.

Sintem încă departe de a cunoaște toate perspectivele deschise de aflarea proceselor psihologice (psihofiziologice) ale existenței muzicii în viața factorului uman. Putem presupune însă că pentru moment relevarea proceselor de transpoziție și de substituție ne oferă un orizont larg pentru observarea, odată cu formarea și evoluția unor sisteme sonore, și a unor premise pentru problematica comparativă privind sistematizarea cîntecului popular.

CRITÈRES PSYCHOLOGIQUES DE DÉFINITION D'UN SYSTÈME DE CLASSIFICATION DE LA MUSIQUE POPULAIRE SUR LES PROCESSUS DE TRANSPOSITION ET DE SUBSTITUTION

Résumé

L'un des domaines moins abordés dans la recherche psychologique du folklore musical est l'origine de la musique, avec son processus de formation des systèmes sonores. Grâce aux recherches entreprises dans ce sens, la possibilité nous apparaissait que certains résultats puissent être utilisés non seulement dans cette problématique complexe, mais aussi dans celle, pas moins difficile, de la systématisation et de la classification de la musique populaire.

Ainsi, dans la présente étude, la contribution de la psychologie consiste en la découverte des situations suivantes qui nous paraissent spécialement importantes pour le stade actuel de connaissance de l'ethnomusicologie : la mise en évidence de certaines cellules et motifs musicaux de nature primaire, comme noyaux générateurs dans la formation de la perception musicale chez les petits enfants ; la possibilité d'évolution de ces nucléés par leur jonction vers les formes plus complexes prémodales et modales ; l'appui de ce fait sur le processus psychologique de transposition comme attribut de la perception et en même temps comme résultat de la connaissance apercéptive et de la mutation des stéréotypes musicaux en nouvelles configurations : et, la présence du processus de substitution comme modalité de remplacement d'un son musical dans le cadre d'une mélodie par un autre avec une même potentialité fonctionnelle ou situé dans un stade de transformation vers celui-ci.

A partir de ces constatations on a essayé de réaliser une opération de systématisation de la musique populaire, basée sur un critère comparatif d'affinité génétique entre les types musicaux en question.

Comme application on a utilisé l'adaptation de l'échelle musicale virtuelle réalisée par Constantin Brăiloiu pour la mise en évidence du « mosaïque de lieux communs » entre les mélodies différentes.

Dans le contenu de celle-ci et sur les critères psychologiques de découverte des nucléus musicaux primaires, n'importe quel type musical peut être encadré dans le lieu dû, à condition que le chercheur sache à discerner la véritable ossature de la mélodie respective.

En même temps, sur la base des résultats obtenus, on a pu mettre en évidence aussi les prémisses pour la réalisation d'un catalogue-index thématique musical, si nécessaire comme étape supérieure de la classification de la musique populaire et auquel, également comme à celle-ci, la musique populaire du monde entier puisse s'en référer.

FIRTĂȚIA, SURĂȚIA

SERES ANDRÁS

Obiceiul „firtăției” este bine cunoscut în literatura de specialitate, în general, sub denumirea de „frate de cruce”. „A se prinde *firtați de cruce* — scria Vasile Alecsandri — e o datină antică, ce impune datorința de a-și da viața unul pentru altul. Legătura acestei frății se făcea prin amestecarea singelui. Când doi bărbați se decideau a se înfrăți, trebuia să-și facă ei pe brațul drept cite o tăietură în formă de cruce și să unească singele lor”¹. Într-o comunicare a sa Germina Comănici afirma, despre obiceiul firtăției din comuna Siriul, județul Buzău : „Frăția a reprezentat o instituție păgînă chiar din perioada gentilică, avînd ca scop de a face dintr-un străin un frate de același singe. Ceremonialul de desfășurare prin amestecul singelui celor ce deveneau frați arăta că, din acel moment, erau integrați aceluiași neam. [...] Adoptarea în cadrul colectivității a fraților de cruce extindea drepturile existente ale membrilor obștii asupra celor noi integrați. Înfrățirea reprezenta o legătură pe viață (dezintegrarea ei fiind cunoscută în cazuri izolate și reprobată cu vehemență de colectivitate), legătura mutuală de ajutor, sprijin, afecțiune și devotament pînă la moarte”². Nu știm dacă obiceiul provine și durează chiar din epoca gentilică, dar este incontestabil că el este foarte vechi la români. O dovedesc formele păstrate pînă astăzi și chiar unele texte de cîntec bătrînesci, cum este cîntecul *Balaurul*, din colecția Vasile Alecsandri, cules probabil în Moldova³, un cîntec bătrînesc din Muntenia cules de G. Dem. Teodorescu⁴, ca și o serie de alte cîntece asemănătoare, pe tema șarpelui sau a balaurului, culese și publicate ulterior.

„Înfrățirea și surățirea — scrie în 1898 Simion Florea Marian — la românii din partea Transilvaniei, Banatului și Ungariei are loc în ziua de Sin-Toader”⁵. În același volum autorul precizează că „fritia, firtăția e

¹ Vasile Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, București, Tipografia lucrătorilor asociați, 1896, p. 13.

² Germina Comănici, „*Firtăția*”, un aspect al vieții sociale din comuna Siriul, în *Caiet de etnografie și folclor*, Buzău, 1974, p. 73—76.

³ Vasile Alecsandri, *op. cit.*, p. 10—11.

⁴ G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare*, București, 1885, p. 449.

⁵ Simion Florea Marian, *Sărbătorile la români. Înfrățirea și surățirea*, București, 1899, p. 48.

uzitată nu numai la românii din țările sus-numite, ci și la cei din Bucovina, Moldova și Muntenia, cu acea deosebire numai că la acești din urmă nu ni se spune în ce zi se face”⁶. De la același autor mai aflăm că „în comunele Tomnatec, Grohot, de pe Crișul Alb, frații de cruce, cînd se prind, își împung cu un spin virful degetului mic, singele îl amestecă unul cu altul și astfel, dînd mina, se sigilează frăția”⁷. Deci în trecut obiceiul „firtăției” era cunoscut în multe zone din țară. Simion Florca Marian dă și unele informații asupra practicii rituale prin care se făcea legătura frăției de cruce. „În ținutul Tirnavelor, pe la Lodroman, Lunca etc. frații de cruce își zic și veri și surorile de cruce se mai numesc și verișoare”⁸. „Frații de cruce se prind sau cînd sint prunci de la 10—16 ani, ori în junețe înainte de a se fi căsătorit, și după ce s-au prins numai moartea îi mai poate despărți.

Prinderea se face pe pine și pe sare și formula de jurămint este aceasta :

Eu ți-oi fi frate
Pînă la moarte.
M-oi lăsa de pine
Și de sare mai bine
Decit să mă las de tine !

După rostirea jurămintului dau mina și frăția este incheiată”⁹.

În satele buzoiene, în curbura Carpaților, în zona Buzoaielor, în județele Covasna și Brașov obiceiul are unele particularități ce merită a fi menționate. Tinerii de aceeași vîrstă, deveniți prieteni buni, se prindeau firtați încă de la școală sau după majorat, în timpul satisfacerii serviciului militar ori cu ocazia muncii pe la București și Brașov. Ghiță Baci, de 63 de ani, din Floroia Mică (orașul Întorsura Buzăului), ne relatea : „Am cinci firtați, cu care la școala primară m-am împrietenit, iar mai tîrziu ne-am prins firtați. Atît eu cît și firtații am avut mai mulți frați, dar unii erau mai mari, alții mai mici, și așa nu ne potriveam.

Umblam mai mult cu băieți de seama mea. Simțeam nevoia să avem prieteni de nădejde. La vîrsta de 17 ani, la sărbători sau într-o duminică ne-am prins firtați cu unu-doi sau mai mulți prieteni. Într-o zi de sărbătoare mergeam la unul, la o altă sărbătoare mergeam la celălalt să ne prindem firtați. [. . .] Altă dată, un ajutor frățesc dat într-o stare disperată, ca împrumutul bănesc sau ajutorul dat într-o împrejurare grea, făcea ca cei doi prieteni să devină firtați. . .”.

După amintirile bătrînilor din Zagon, mai demult, în zilele de Sf. Gheorghe sau Sf. Vasile, cînd doi feciori deveneau frați de cruce, își creștau pielea pe mîină, în formă de cruce și gustau unul singele celuilalt. Altă dată așczau mîinile cu partea tăiată una peste alta. Niță Poloșan, de 74 de ani (1975), din Zagon, ne relatează : „Mai demult, feciorii, cînd deveneau frați de sînge, creștau mina și chicau cîteva chicături de sînge în vin și, înainte de a bea, unul spunea : « Să fim frați de sînge pe viață și moarte ». Părinții ziceau : « Să vă trăiască frăția »”.

⁶ *Ibidem*, p. 86.

⁷ *Ibidem*, p. 85.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

La Vilcele, cu câteva decenii în urmă, flăcăii de 14—15 ani deveneau firtați înțepindu-și degetul cu un spin și așezându-și mîinile în cruce, gustau unul singele celuilalt, spunînd : „Să fim firtați pînă la moarte !”. Desigur, legămîntul de singe s-a transformat cu timpul, s-a simplificat. „Cînd aveam 16—18 ani—spunea Emilian Dirstar de 78 de ani (1976) din Ciurmernic —, a doua zi după revelion, am spus prietenului meu cel mai bun : « Să ne prindem firtați ! » El a fost de acord. Mama mea a făcut un colac împletit, rotund, cu flori, de vreo 4—5 kilograme, și l-am pus într-o pînză-tură, am cumpărat un chil de rachiu și o luminare, cu care m-am dus la prietenul meu. I-am spus pentru ce am venit, am pus colacul pe masă, am aprins luminarea și am înfipt-o în mijlocul colacului. Am dat mina peste masă, pe deasupra luminării aprinse și am întrebat de 3 ori : « Te prinzi firtat cu mine ? » Celălalt a răspuns, tot de 3 ori : « Mă prind firtat cu tine ! ». După care unul din noi a adăugat : « În lumea asta firtați, pe lumea cealaltă frați ». Pe urmă ne-am sărutat. Apoi am băut rachiul împreună cu părinții firtatului”. Ceremonialul continua. Mama firtatului pregătea cu această ocazie mîncăruri alese, ca la nuntă : ciorbă de pasăre și friptură de purcel. Firtații se așezau la masă. Se obișnuia, cu acest prilej, să fie chemat și un muzicant cu cîmpoi, fluier sau vioară. După masă, împreună cu gazda, jucău *Brîul*, *Ursăreasca*, *Alunelul*, *Oița*. La sfîrșitul petrecerii, firtatului oaspete i se dădea un sfert din colac și un sfert de litru de rachiu spunîndu-i-se : „Să ai de drum”. După un an ceremonialul se repeta la celălalt firtat. „Dacă eram firtat cu cineva și firtații lui îmi ziceau mie firtat”.

În Sita Buzăului cei doi feciori, în timpul ceremonialului, își înțepau degetul mare de la mina dreaptă cu un ac, apăsînd degetul pe partea opusă a colacului, pe care-l tăiau în două și îl împărțeau pentru a-l minca.

Fetele se prindeau surate. Maria Boriceanu, de 58 de ani (1975) din Întorsura Buzăului, ne relatează : „Cînd eram fată de măritat i-am spus prietenei mele : « Hai să ne prindem surate ! » A fost de acord și a venit la mine. A făcut o păpușă, adică un colac lunguiet, pe care l-am crestat cu cuțitul : avea cap, ochi, nas, gură, mîini, picioare și la gît o zgardă. A cumpărat o luminare și mai puțină băutură (0,5 litri) ca feciorii, dar mai bună, cu care a venit la mine, cu acest « dar mindru și frumos ». Ne-am așezat la masă. Am aprins luminarea, ne-am strîns mîinile (se dădeau ambele mîini în cruce, adică mina dreaptă cu mina dreaptă, mina stîngă cu mina stîngă), ne-am sărutat și am spus de trei ori :

• Surată, surată,
să fim surate,
Pin' la moarte ! •

Brezoianu Olimpia, de 42 de ani, din Sita Buzăului, ne-a relatat că surata oaspete întreba de trei ori :

„— Vrei să fii surată cu mine ?

Cealaltă zicea :

— Voi fi surată cu tine.

După care spuneau :

— Pe lumea asta voi fi surata ta, iar pe lumea ailaltă sora ta”.

În timpul ceremonialului își înțepau degetul mare de la mina dreaptă cu un ac și cu singele ieșit apăsau degetul pe partea opusă a păpușii. Apoi tăiau păpușa în lung, adică o împărțeau în două. Împărțeau și

rachiul în două, iar păpușa și rachiul le consumau acasă, fiecare singură. Dacă se prindeau surate fete mai mari, invitau și prietenele lor și ceremonialul se sfârșea cu joc. De atunci își spuneau adevărul una celeilalte. O femeie putea să aibă trei-patru surate. La lucrul cimpului, când făceau clăci, dar mai ales la sapă și la fin se ajutau. Întii terminau la una, după aceea mergeau la alta. La nuntă surata stătea lângă mireasă, chiar dacă aceasta avea soră. „De sărbători ori surata venea la mine, ori eu mergeam la ea” —relata informatoarea.

La Araci, când fetele se prindeau surate cu altele din sat sau cu cele din Vilcele, procedau la fel ca feciorii, prin amestecarea singelui. Aici, cu această ocazie, în semn de amintire, ele își schimbau șorțurile între ele. La Brețcu nu se cunoștea obiceiul firtăției, fetele însă se prindeau surate. De ziua onomastică, o fată aducea suratei sale flori. Săceleanul Victor Tudoran știe, de la tatăl său, că pe vremuri și fetele de mocani deveneau surate. După ce se căsătoreau continuau vizitele la suratele lor și căutau să-și împrietenească bărbații ca să devină firtați.

Feciorii deveniți firtați, iar fetele surate, mergeau împreună la joc, luau parte la obiceiuri tradiționale și se străduiau să se îmbrace la fel. Tot din Întorsura Buzăului avem informații că, uneori, feciorul invitat la nuntă ținea locul firtaților. „Am fost chemat la o nuntă — spunea un sătean de aici —, dacă gazda nu i-a invitat pe firtații mei, i-am invitat eu”.

Firtăția din zona Buzoaielor și zonele învecinate, unde locuiesc și alte naționalități, are o particularitate cu totul proprie. Deveneau firtați oameni din comune vecine cu ocazia satisfacerii serviciului militar sau la tirgurile de vite, în urma unei afaceri reușite. Dacă vindea cineva o vită, într-o comună vecină, trecea pe la cunoscuți, de obicei în vizită, și vorbeau despre năravurile și însușirile animalului vândut. După asemenea vizite, când prietenia se adâncea, oamenii de naționalități diferite începeau să se numească și ei firtați, de exemplu: „Firtate Janos, Gheorghe fortát”. La Ariușd suratelor li se spunea în maghiară *társ*, adică soață. Nevestele firtaților, români și maghiari, deveneau, din acel moment, *surate*; la Ormeniș *cumetre*, adică *komasszony*. Cunoaștem multe asemenea relații de firtăție între români din Ciurnic, Sita Buzăului, Întorsura Buzăului, Barcani, cu secii din Boroșneu Mare, Țufalău, Ozun, Lisnău, Ghidfalău și cu ceangăii din Șaptesate; de asemenea între românii din Arin și Iarăș și secii din Belin. Firtații din aceași localitate se ajutau între ei la diferite clăci.

Fiecare comună era vestită datorită unui produs al ei, specific, și în acest fel firtăția oferea multe avantaje în schimbul de bunuri. De exemplu, tirgurile din Boroșneu Mare sau Ozun țineau două zile. Când un buzoian venea la tirg stătea, peste noapte, la firtatul său secii din localitatea unde se afla tirgul. De asemenea, când cei din Boroșneu Mare mergeau pentru mai multe zile la tăiat lemne în pădurile buzoiene, ei erau găzduiți la firtații lor români din localitate. Un ceangău dacă dorea să-și cumpere un porc ieftin, de rasă bună și mai ales sănătos, mergea la firtatul lui român din Buzoaie, care știa pe la cine să găsească ceea ce căuta. Cutreierau împreună satul până când găseau animalul potrivit și apoi beau aldămașul. La fel procedau când venea firtatul buzoian la ceangăi să cum-

pere cai sau vite. Se cunosc cazuri cînd românii bărcăneni, sităieni, întorsureni făceau schimb de copii cu firtății lor secui din Șaptesate, Țufalău, Boroșneu Mic și Boroșneu Mare pentru o perioadă de timp stabilită. Acest schimb avea menirea să învețe pe copiii maghiari românește, iar pe cei buzoieni ungurește. Cunoaștem asemenea cazuri și în comunele Belin, Arin, Iarăș.

În localitățile Teliu, Budila, Șaptesate, Crizbav, Dobca, Ormeniș, Apața, Ariușd, Araci, Hăghig, locuite de români și maghiari, acest obicei s-a păstrat pînă la începutul secolului al XX-lea. Aici firtați se prindeau numai românii cu maghiarii din aceeași localitate. Mai rar și din alte localități. În unele sate, fiecare avea un singur firtat. În altele aveau însă mai mulți firtați. Nu avem informații precise în privința ceremonialului firtăției de aici. Presupunem însă că el era la fel cu cel din subzona Buzoaielor, practicat și în zilele noastre. Aici firtăția se manifesta, cel mai vădit, prin ajutorul reciproc. Populația satelor situate la trecătorile Carpaților era, de multe ori, pusă în situația de a se apăra reciproc. A rămas, în amintirea crizbășenilor, un eveniment petrecut în 1848. Cînd au apărut trupele țariste în Crizbav, firtații români au stat la porțile ceangăilor, spunînd că ei locuiesc acolo, pentru ca armata să nu dea foc caselor învelite cu paie și să nu săvîrșească acte de cruzime.

Legătura firtatului român cu cel maghiar s-a împletit și în cadrul obiceiurilor și sărbătorilor. La nuntă întotdeauna era invitat și firtatul. Cînd se așezau la masă, firtatul cu soția sa aveau rezervat un loc de frunte, la prima masă, lîngă rudele cele mai apropiate, între cuseru și naș. Cînd nevasta firtatului era lăuză, suratele ei o vizitau printre primele aducîndu-i plocon. Între firtați, se cunosc și cazuri de cumetrie sau nășit. „Dacă moare unul din ei — scrie Simion Florea Marian —, atunci cel rămas în viață umblă cu capul gol, ca și ceilalți consingeni ai mortului, pînă îl îngroapă, ia parte la înmormîntare, duce sicriul cu alții și-i păstrează amintirea toată viața sa, zicînd : *avui și eu un firtat și n-am avut parte de el*”¹⁰. În Apața, la înmormîntare, ceangăii — în semn de onoare — invită prietenii și firtatul mortului să poarte sicriul. Tot în această localitate, mai demult, la lăsatul secului și de Sf. Mihail și Gavril, firtatul era chemat la o masă unde stăteau numai membrii familiei. Oaspeții erau serviți cu rachiu îndulcit cu miere. La Araci, Cornelia Brînduș, de 64 de ani, spunea : „Iarna ne duceam în vorbă sau cu lueru de mină la firtat. Feciorii noștri nu ocoleau cu colindul, sau cu zoritul, nici familiile de maghiari dacă între feciori avea cineva firtat”.

Sărbătorile religioase de primăvară ale românilor nu cădeau în aceeași zi cu cele ale ungarilor. La fel, mai demult, nu cădeau în aceeași zi nici sărbătorile de iarnă. În localitățile mai sus amintite, din Țara Birsei, cu ocazia acestor zile, cel care avea sărbătoare trimitea firtatului său cozonac, lipie și rachiu. La sărbătorile de primăvară se mai trimiteau și tot atîtea perechi de ouă incondeiate cîți feciori avea firtatul. Gustarea era dusă de copii, cărora primitorul le dădea cîte un leu de fiecare. La tăierea porcului, la fel, trimiteau o gustare.

¹⁰ *Ibidem*.

„Pruncii fraților de cruce nu se căsătoresc împreună, zicînd că-i păcat”¹¹. Firtăția și surăția, în majoritatea cazurilor, se moșteneau de către urmași, bineînțeles fără ceremonialul descris mai sus. În cazul cînd unul dintre firtați nu respecta regulile firtăției, relațiile se rupeau și nu se mai cinsteau.

Firtăția care a existat între români și naționalitățile conlocuitoare, dincolo de ajutorul reciproc, are, ca fundament, sentimentul etern uman, prietenia și respectarea drepturilor fiecăruia, dovedind concret o conviețuire frățească, seculară, între aceștia.

¹¹ *Ibidem.*

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA PODOABELOR POPULARE ROMÂNEȘTI — SALBA

ION I. DRĂGOESCU

Salba este o podoabă de port puțin cercetată¹. Este confecționată din monede, medalioane și amulete. Purtată inițial de către bărbați, ea îndeplinea funcțiile de a) podoabă, b) simbol al vitejiei și c) amuletă. Salba a fost preluată și păstrată de femei îndeplinind : a) o funcție ornamentală, b) una magică, legată de căsătorie, c) a fost folosită în medicina populară și d) mai recent, ea devine și simbol al bogăției². Salba era confecționată, de obicei, prin tehnica agățării diferitelor obiecte — scoici, plăcuțe simboluri, unelte miniaturale și mai rar monede etc. — spre deosebire de alte podoabe confecționate prin înșirare. Acest mod de confecționare este redat plastic într-una din baladele din colecția Al. Amzulescu — „sălbiță din galbeni cu tortiță”³.

Salba a fost atestată aproape la toate popoarele vecine și stabile. În prezent ea a dispărut la numeroase popoare, iar la români se păstrează încă, pe alocuri, îndeplinind numai funcția decorativă

Unele dicționare definesc salba drept „șirag, colan de monede (de medalii), de mărgele”⁴; gherdan : „șirag de mărgele sau pietre scumpe care se poartă de către femei în jurul gâtului. Salbă se numește cu deosebire, de către poporul român, monedele de aur înșirate pe care femeia

¹ Otilia Pernicek, *Salba din colecția etnografică a Muzeului regional Alba Iulia*, în „Apulum”, 1970.

² Avem în vedere numeroase referiri la podoabe de port dintr-o suită de lucrări de referință și în special cartea semnată de Georgeta Stoica, *Podoabe populare românești*, București, Edit. Meridiane, 1976; Petrescu Paul și col., *Arta populară românească*, București, Edit. Academiei R.S. România, 1969; Idem, *Arta populară din zonele Argeș și Muscel*, București, Edit. Meridiane, 1967; Ion Vlăduțiu, *Etnografie românească*, București, Ed. științifică, 1973; N. Dunăre, *Portul popular din Bihor*, București, E.S.P.L.A., 1957; N. Dunăre și Constantin Catrina, *Portul popular de pe Tîrnave*, Brașov, Comitetul de cultură și educație socialistă, 1968; N. Dunăre și Marcela Focșa, *Portul buciumanilor din Munții Apuseni*, București, E.S.P.L.A. 1957; N. Dunăre și col., *Arta populară din Valea Jiului*, București, Edit. Academiei R.P.R., 1963; Idem, *Țara Birsei*, 2 volume, București, Edit. Academiei R.S. România, 1972 și 1974.

³ Alexandru Amzulescu, *Balade populare românești*, București, Edit. Meridiane, 1963, p. 74.

⁴ *Dicționarul enciclopedic ilustrat*, București, Edit. Cartea românească, f.a., 1 095, 1 096

română le poartă la costumul ei țărănesc”⁵; șirag de monede „de aur sau de argint, pe care le poartă ca podoabă la gît femeile”⁶. În sfîrșit, salba este o „podoabă purtată la git de femei, făcută din unul sau mai multe șiraguri de monede, medalii, mărgelile sau pietre prețioase”⁷, definiție preluată și de cercetarea contemporană⁸. Credem că aceste definiții trebuie completate și reformulate prin eliminarea unor elemente ne semnificative și reținerea și accentuarea celor definitorii.

Salba este o străveche podoabă de piept, ce poartă diferite denumiri, dintre care unele :

a) *Autohtone*. Una dintre acestea este „baier”. „Cuvîntul românesc presupune un arhetip i-e *ueg-, uag- elo-, formație nominală a rad, cu sensul străvechiu «legătoare; fir, ață, obiect pentru legat». Arhetipul refăcut prezintă unele modificări fonetice (care l-au făcut de nerecunoscut pentru romanistii noștri), absolut necesare pentru a explica obirșia și dezvoltarea cuvîntului *baier*”⁹. În forma „baier cu bani” termenul se îmbogățește în precizie prin adăugarea elementelor care compun podoaba. Ea este cunoscută și în forma feminină „baieră”, care se îmbogățește în precizie în forma „baieră de coroane”. În unele localități am întilnit-o, cu sufix diminutival masculin, sub forma „băirel” (precum și îmbogățită prin adăugarea elementelor care o compun „băirel de bani”), sau „băiraș” și „băieruț”¹⁰.

Al doilea termen autohton care denumește podoaba este „zgarda”. Despre această denumire I.I. Rusu notează : „Soluțiile încercate nu explică forma și sensul, ori nu sint admisibile din punct de vedere istoric (*gard, garda, gherdan* etc.) pentru cuvîntul nostru, care e un element comun albano-român, de origine autohtonă carpato-balcanică, nu împrumutat din graiurile popoarelor stabilite aici în cursul evului mediu. În limba română e atestat de literatura veche (sec. XVII, Bibl. 1688, *Gen.* 38, 18 „și el zise : ce arvună îți voi da ? Ia zise : inelul tău și sgarda și toiagul” ; Anon. Caranseb. *sgardă, zgerdat*”¹¹. În cercetările noastre am aflat podoaba numită, de obicei, cu fem. „zgardă”, dar păstrind și forma mai veche „sgarda”. Se cunoaște în forma neutră, prin adăugarea sufixului -an, „zgărdan” și respectiv „sgărdan”. În forma hipocorică este cunoscută ca „zgărduța”, precum și „zgărduț”. Termenul se întilnește cel mai mult în forma îmbogățită în precizie, prin adăugarea elementelor care compun podoaba : „zgardă scumpă”, „sgardă scumpă”, „zgardă de zloți”, „zgardă de taleri”, „zgardă de pușori”, „zgardă de mărgelile”, „zgardă de galbini”, „zgardă de galbeni”, „zgardă de coroane”, „zgardă de bani”. Forma „zgardă la gușe” trădează plasamentul acesteia, în ansamblul

⁵ C. Diaconovich, *Enciclopedia română*, t. III, Sibiu, 1904, p. 871.

⁶ Alexandru Răzmeriță, *Dicționarul etimologic-semantic al limbei române*, Craiova, 1924, p. 706.

⁷ *Dicționarul limbii române contemporane*, vol. IV, București, Edit. Academiei R.P.R., 1957, p. 6.

⁸ *Dicționarul explicativ al limbii române (DEX)*, București, Edit. Academiei R.S.România, 1975, p. 824.

⁹ I.I. Rusu, *Elementele autohtone în terminologia ocupațiilor*, în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1959—1961”, Cluj, 1963, p. 32.

¹⁰ *Ibidem*, p. 32.

¹¹ *Ibidem*, p. 31.

pieselor de port, iar „zdrangănă” exprimă o funcționalitate necercetată a salbei — funcția de instrument muzical folosit la un anumit dans cunoscut la români și bulgari.

b) *Latine*. „Salbă” s.f., var. „ssalbă”, „soalbă”, pl. „sălbi”, „salbe” și var. „sălghi”. Despre acest termen s-a afirmat că ar fi de obârșie dacogreacă, din *kollybos*, ban mic, monedă, prin forma *ciollybo*, *solybo*, *salba*¹². H. Tiktin crede că termenul „cu greu ar putea fi derivat din latinul « exalba » sau « subalba »”¹³. Lingvistica română contemporană a demonstrat că podoaba își trage numele de la lat. *subalba*, în prezent fiind cunoscută, de obicei, în forma feminină „salbă”, păstrind și varianta medievală „ssalbă”. Este cunoscută însă și forma „sălbănaș”, „sălbănași”, „sălbănel” cu forma pl. „sălbănele”, deci substantivul devine neutru și primește sufix diminutival. În alte cazuri, termenul primește sufixul -*ită* în cazul „sălbiță” și „sălbuliță”, sau -*uță* în „sălbuță”. Amintim și regionalismele „sălghiță” de la forma „salbă” primind sufixul diminutival -*ită*, sau „sălghii” — regionalism la forma plurală. Termenul cunoaște mai multe feluri de îmbogățiri. Cel mai frecvent este prin adăugarea elementelor care o compun : „salbă cu lifturi”, „salbă cu mamudele”, „salbă cu monede”, „salbă cu pitaci”, „salbă cu ruble de argint”, „salbă de aor”, „salbă de aur”, „salbă de bani”, „salbă de bănuți”, „salbă de coroane”, „salbă de feferică”, „salbă de feferigi”, „salbă de fifilică”, „salbă de fifireci”, „salbă de fifiregi”, „salbă de firirici”, „salbă de firfilici”, „salbă de galbeni”, „salbă de galbini cu mamudea”, „salbă de gălbenăși”, „salbă de gologani”, „salbă de hușoși”, „salbă de icosari”, „salbă de icusari”, „salbă de irmilici”, „salbă de jubiliari”, „salbă de lești”, „salbă de lei”, „salbă de lifturi”, „salbă de mamudele”, „salbă de mariași”, „salbă de mărgean”, „salbă de mărgele”, „salbă de poli”, „salbă de poli de aur”, „salbă de rile sterline”, „salbă de rubiele”, „salbă de sfaști”, „salbă de sorcoveți”, „salbă de sute”, „salbă de taleri”, „salbă de taleri mărunți”. Prin formele „salbă mare”, „salbă lungă”, „salbă mijlocie”, „salbă mică”, termenul indică mărimea salbei, în timp ce „salba albă” materialul din care este confecționată, respectiv argintul ; „salbă de piept” și „salbă la gît” precizează o funcționalitate permanentă a salbei, iar „salbă de căciulă” și „salbă de frunte” indică funcționalități ocazionale ale podoabei. În sfârșit, „salba de bani muncii” implică o semnificație juridică, în sensul că denumește felul în care ea a fost obținută.

Alte denumiri tot de origine latină, mai rar întâlnite, sînt : „legătură” s.f., termen cunoscut pentru salbă numai la singular, vine de la lat. *ligatura*¹⁴ ; „brăciră” s.f., pl. „brăciri”, derivă din lat. *brac(c)ae*¹⁵ ; „florii” s.f., este folosit numai în forma de plural, vine de la lat. **florilia* (= *Floralia*)¹⁶.

c) *Împrumuturi recente*. „Colier” s.n., pl. „coliere”, vine de la fr. *collier*¹⁷ ; „dublei” s.m., folosit numai la plural, derivă din fr. *doublé*¹⁸ ; „colan” s.n., pl. „colane”, var. „colanuri”, pe alocuri se folosește și ter-

¹² Alexandru Răzmeriță, *op. cit.*, p. 706.

¹³ H. Tiktin, *Rumänisch deutschen Wörterbuch*, t. III, București, 1903, p. 1 536.

¹⁴ DEX, p. 494.

¹⁵ *Dicționarul limbii române moderne*, București, Edit. Academiei R.P.R., 1958, p. 269.

¹⁶ DEX, p. 341.

¹⁷ *Ibidem*, p. 172.

¹⁸ *Ibidem*, p. 283.

menul „colan de aramă”, vine de la tc. *kolan*¹⁹; numirea „gherdan” s.n., var. „gheordan”, pl. „gheordane”, „gherdane”, „ghergane”, var. „gardanuri”, „gheordanuri”, cunoscută în limba română și în forma „gheordan de bani vechi”, este atestată la noi în documentele slavo-române. Demian P. Bogdan o derivă de la persanul *gerdan*²⁰. N. Tiktin și autorii *Dicționarului limbii române moderne* sînt de părere că numirea ar fi împrumutată de la tc. *gerdan*. Nu este exclusă existența simultană a ambelor surse.

„Leasă” s.f., pl. „lese”, derivă, după unii autori, din bg. *lesa*, sb. *lješa*. Etimologia ni se pare îndoielnică deoarece *Dicționarul român-bulgar*, editat de Institutul de limbă bulgară al Academiei Bulgare de Științe, nu înserează o asemenea traducere pentru nici una din numirile salbei cunoscute poporului român.

Numeroase denumiri ale podoabei evocă materialele din care aceasta a fost confecționată, permițînd totodată evaluări conotative privitoare la dimensiunile salbei: „aur la git”, „bani la gușă”, „lătițar de argint”, „lătițar de pițigoi”, „lești”, „galbin mare”, „gălbiniș”, „mamudea”, „medal” — termenul vrea să exprime faptul că salba este făcută din metal și mai ales că este confecționată din medalioane, „năframă la git” (numirea, aparent inexplicabilă pentru salbă, este dată de materialul, de obicei catifea, de care sînt agățate monedele și medalioanele), „rubiete”, „sfanți”, „sfanți la git”, sfanți la grumaz”, „șire de bani”, „taleri de-a grumaz”, „taleri la grumaz”, „taleri la gușe”, „tălerasi”, „tăierel de bani”. Maghiarii și secuii îi spun „șargo penz”. Este deci un termen tradus din limba română.

Pentru întreaga istorie a poporului nostru salba reprezintă un indiciu de neîncercat asupra stării sociale a purtătoarei. Această stare socială se concretizează prin *calitatea metalului, mărimea monedelor, numărul de monede și de șiruri*: „Cei care erau mai bogați aveau salbă cu mai multe rînduri și cu mai mulți bani”²¹. „Unele purtau pînă la 20 de șirme, după cum a fost de bogate”. „După salbă se știe ce fel de fată este, mai ales pentru cei străini de sat, care veneau la horă”. „Ciți bani a avut la git a însemnat că atîta avere a avut”. „Purtau salbă că aia era zestrea lor”. Un mare negustor de țuică din Horezu se relatează că și-a purtat nevasta „cu o salbă de 86 monede de aur”. Un călător nota la 1549 că boieroaicele aveau obiceiul să poarte un lanț lung pînă la glezne, de care atîrna o pungă de galbeni. Iordachi Cantacuzino din Moldova dă fiicei sale, la 1730, o salbă în valoare de 520 de lei, iar cinci ani mai tîrziu, Constantin Cantacuzino Măgureanul dă fiicei sale o salbă de 530 de lei. Din alte documente aflăm că prima salbă, din cele două descrise mai sus, avea „60 galbeni ungurești”. Radu Olănescu lasă prin testament, la 1745, nurorii sale o salbă de 100 de galbeni ungurești și alta de 20 de galbeni. Principele de Ligne preciza că, la 1788—1799, boieroaicele moldovene în afară de mărgăritare își împodobeau gitul și hainele și cu „sechini” și jumătăți de galbeni, precizînd că ar fi fost pînă la 3 000 de asemenea piese pe un veșmint.

¹⁹ *Dicționarul limbii române moderne*, p. 308.

²⁰ Demian P. Bogdan, *Glosarul cuvintelor românești din documentele slavo-române*, București, 1946, p. 60.

²¹ Aceste citate sînt mărturiile ale informatorilor pe teren, uneori fiind identice la mai mulți subiecți, fapt care denotă identitatea de idei.

Salba îndeplinea și o funcție rituală în diferite obiceiuri. Atunci când se umbla „cu botezul”, fetele puneau salbele, de obicei pe prag, ca să se treacă o dată peste ele, de regulă la ieșire. Cîteodată, în afară de salbă, se pune și busuioc. Salba putea fi înlocuită de alte podoabe ale fetei. Podoaba era pusă apoi sub pernă ca să viseze fata cu cine se va căsători. O informatoare din Lerești — Muscel ne-a spus că ea a pus, dar n-a visat nimic „și pentru asta nu mai crede”.

M. Kogălniceanu constata în 1840 că atunci când un flăcău apuca o fată de peștiman sau de salbă era ca și când ar fi cerut-o de soție.

Înainte peștitului mirele trimitea cadouri fetei dorite. Pentru satele Galeș, Tilișca și Valea din județul Sibiu — localități în care nu se mai păstrează salba — G.I. Pitiș notează că printre obiectele trimise de logodnic miresei este și salba. „Mai nainte vreme salba o punea împrejurul lumînărilor, pe marginea pupăzei [colac, *n.n.*], căci salba era mare, cîte 70—80 de sfanți ori taleri, și când o punea la gît îi ajungea pînă la genunchi și așa o lăsa să atîrne că nu era bine să o prindă. Înainte, după ce-ți aducea salba, nu era iertat să mai mergi la sezătoare decît dacă se ducea și mirele și trimitea el să o cheme pe mireasă”²². Într-o poezie populară băiatul se adresează fetei, înainte de a pleca în haiducie; „De-oi cîștiga poli, argint / Să ți-i dau să-i pui la gît”.

Atunci când venea să o ceară în căsătorie, fata se uita la băiat pe geam sau dintr-un loc ascuns, prin salbă, de dorit „prin găuricea de la ban” sau prin inel, pentru ca să facă copii frumoși. Aceeași operație și pentru aceleași motive se repeta cînd mirele venea să-și ia mireasa.

În seara logodnei, mirele pune un ban în salbă și se considera căsătorit.

Elena Lupuleț din Rucăr — Muscel ne-a povestit cum s-a desfășurat obiceiul la nunta ei: „...Am făcut o cămașă și bete și eu le-am dat și el mi-a dat galbenul, în 1939. Așa se făcea mai de mult. S-o lăsat obiceiul, dar cine are mai face și acuma”.

Cînd pleca să ia mireasa, fratele mirelui îi aducea salba zicîndu-i:

„Ține această salbă frumoasă
S-o porți sănătoasă”.

În Sălătrucel — Vilcea se închiria salba pentru efectuarea acestor obiceiuri.

Reținem din obiceiul înhobotării: „...După cîteva încercări neizbutite de a pune hobotul pe capul miresii, vornicelul face pe miniosul și strigă:

„Ce voiți voi druștelor,
Druștelor, măestrelor,
Pentru că slujîți mireasa?

Drușca:

Vrem parale albe,
Să ne facem salba.

Vornicelul:

A crește la vară nalbă
Și veți face cîte-o salbă;
Salba noi vom dumica
Și pe voi vom ospăta!”²³

²² G.I. Pitiș, *Nunta în Scheiiu*, în „Revista nouă”, București, 1888, nr. 3, p. 109.

²³ S.Fl. Marian, *Nunta la români*, București, Edit. Academiei Române, 1890, p. 250.



Fig. 1 — Salbă dublă cu aplice zoomorfe (Colecția Muzeului Țării Crișurilor, Oradea).



Fig. 2 — Icoană pe sticlă (Colecția Muzeului Brukenthal).



Fig. 3 — Michel Bouquet și Janet Lanje, *Jeune fille vallaque* (Colecția Muzeului de artă al R.S. România).



Fig. 5 — Sava Henția, *Doamna Danilă* (Colecția Muzeului artă al R.S. României).

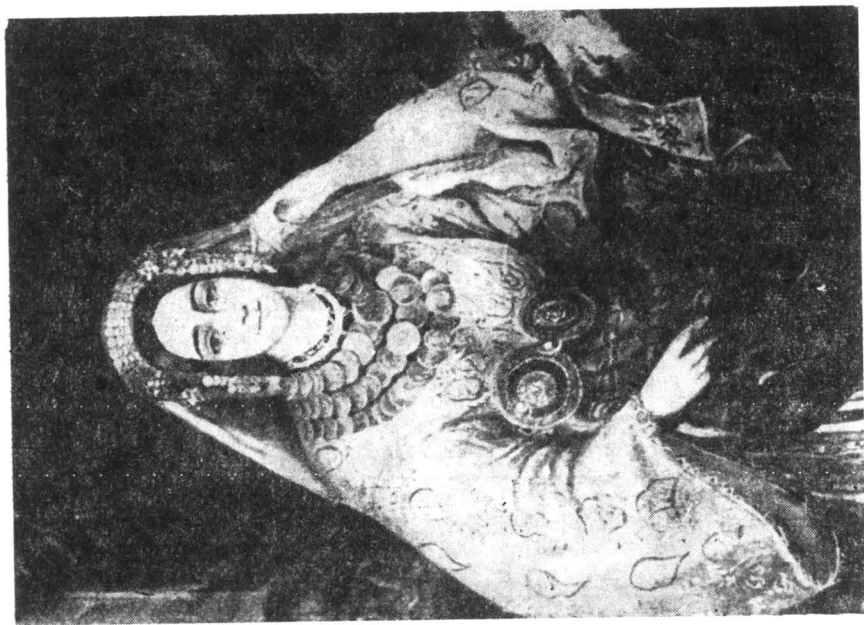


Fig. 4 — Maria Bibescu (după N. Iorga, *Istoria românilor*, vol. IX, București, 1938, p. 80).



Fig. 7 — Transmiterea salbei (zona Pădureni — Hunedoara. Arhiva I.C.E.D.).



Fig. 6 — Salbă din zona Năsăudului (Arhiva I.C.E.D.).

Atunci druștele primesc banii și vornicelul, în timp ce ele iau banii, aruncă hobotul pe capul miresei.

Mai amintim purtatul salbei pe frunte de către mireasă, „pentru frumusețe”, și pe pălărie sau pe căciulă de către ginere.

În sfârșit, exista obligativitatea de a păzi salba miresei, deoarece în caz de „furt” mirele trebuia să plătească o sumă, azi simbolică, pentru a-i fi înapoiată.

În concluzie se poate constata permanența, în cultura populară românească, a unei podoabe arhaice, cu numeroase semnificații.

SIMEON FLOREA MARIAN ȘI CONCURSURILE PENTRU PREMIILE ACADEMIEI ROMÂNE

ALEXANDRU DOBRE

În medalionul de evocare pe care îl publica la moartea lui Simeon Florea Marian, marele istoric Nicolae Iorga fixa, definitiv și în termeni fără echivoc, locul operei lui Marian în cultura românească: „Astăzi nu se poate încerca pătrunderea științifică în sufletul acestui neam fără întrebuintărea integrală a trebuincioaselor cărți pe care le-a pregătit, poate fără a-și da seama de deplin de toată însemnătatea lor, harnicul și modestul cleric”¹. Cu trecerea timpului opera lui Marian crește în valoare și utilitate, cunoașterea ei aprofundată și în detaliu impunându-se tot mai mult².

Cercetarea noastră și-a propus să dea la iveală, să sistematizeze și să readucă în circuit un material prea puțin cunoscut și pus în valoare până acum. Am încercat, în primul rînd, să precizăm felul în care Academia Română și unii dintre membrii ei au privit activitatea și opera lui Marian, aprecierile în legătură cu ea, modul concret în care Marian a fost îndrumat, orientat, îndemnat și sprijinit să-și aleagă subiectul lucrărilor sale, să le scrie și să le publice.

Accentul pe care l-am pus în relevarea interesului Academiei pentru folclor și cultura populară în general nu e deloc întimplător. Cu toate că despre interesul Academiei pentru folclor s-au scris și publicat câteva studii și articole³, reluarea și în acest context a problemei se impune,

¹ N. Iorga, *Un cercetător al vieții poporului românesc — S. Fl. Marian*, în *Oameni cari au fost*, I, București, Ed. pt. lit., 1967, p. 169; articolul a fost scris la 22 aprilie 1907.

² Ovidiu Birlea, *Istoria folcloristicii românești*, București, Ed. enciclopedică română, 1974, p. 232: „Volumele lui nu îmbie la lectură, fiind prezentări de materiale, și lipsa unei osaturii teoretice le face puțin imbletoare pentru un nespecialist. Ele atestă însă o robustețe de invidiat și o putere de muncă rar întâlnită, iar onestitatea cu care au fost lucrate le conferă o durabilitate ce pare a crește cu trecerea timpului”.

³ Ion Mușlea, *Academia Română și folclorul*, în „Anuarul Arhivei de folclor”, I (1932), p. 1—7; idem, *Bibliografia lucrărilor cu caracter folcloric și etnografic publicate de Academia Română*, în publicația citată, II (1933), p. 221—227; Ovidiu Birlea, *Academia Română și cultura populară*, în „Rev. etn. folc.”, 11 (1966), nr. 5—6, p. 411—441.

Marian, activitatea și opera sa, oferind unul dintre argumentele cele mai semnificative ale acestui interes, ale direcțiilor și formelor pe care le-a îmbrăcat, ale finalizării lui.

Din bogata și variata activitate pe care Marian a desfășurat-o la Academia Română, de la data alegerii sale ca membru activ ⁴ și pînă în ultimele clipe ale vieții, ne-am oprit asupra unei secvențe care privește cîteva dintre lucrările sale cele mai importante: Ornitologia, Nașterea, Nunta, Înarmorintarea și Botanica ⁵. Lucrările enumerate sînt, într-un fel sau altul, rezultatul participării lui Simeon Florea Marian la concursurile pentru premiile Academiei.

Principala sursă a informațiilor noastre o constituie publicația de indiscutabil prestigiu: *Analele Academiei, partea administrativă și dezbateri*, un tezaur documentar de primă mîină, dar care, din păcate, este destul de greu de consultat atît pentru că a devenit rarisim, cît și, mai ales, pentru că, în cele peste 110 volume, datele ce ar putea să intereseze într-o problemă sau alta se află inserate disparat, pe parcursul a zeci de mii de pagini ⁶. Aceasta și explică de ce bibliografiile de specialitate, inclusiv cele privind obiectul cercetării noastre, fac prea puține, sumare și adesea cronate trimiteri la această publicație, de ce în legătură cu Marian și opera sa s-au scris lucruri cel puțin curioase ⁷.

Premiile Academiei se bucurau de un larg interes, instituția și membrii săi acordindu-le atenția cuvenită, un larg spațiu în dezbateri și în publicații, fonduri substanțiale, membrii Academiei afectînd timp prețios cercetării lucrărilor și întocmirii referatelor speciale și generale, formulării unor subiecte de necesitate pentru cultura și știința națională. Premiile Academiei, cercetarea activității instituției sub acest unghi pot oferi argumente consistente pentru a demonstra modul în care Academia a orientat și direcționat dezvoltarea științei și culturii românești, domeniile către care a stimulat cercetarea la un moment dat, prioritățile uneia sau alteia dintre etapele parcurse. Desigur, sinuozitățile, părănirile, exagerările sau eludarea unor lucrări, nevoi etc. nu lipsesc. Ceea ce

⁴ Sim. Fl. Marian a fost ales membru activ al Academiei Române la data de 26 martie 1881, în Secțiunea istorică. La acea dată președinte al Academiei era Ion Ghica, iar secretar general, Al. Odobescu. În aceeași ședință a fost ales membru al Academiei, dar în Secțiunea literară, și Iacob Negruzzi. La sfîrșitul sesiunii generale din 1881 Secțiunea istorică a Academiei Române era alcătuită din: George Barițiu, Vincențiu Babeș, V.A. Urechia, Nicolae Ionescu, Mihail Kogălniceanu, Simeon Florea Marian, At. M. Marienescu, ep. Melchisedec, Al. Odobescu, A. Papadopol-Calimach, Dim. A. Sturza și V. Maniu.

⁵ Deși rămasă în manuscris și prea puțin cunoscută și, mai ales, inaccesibilă cercetătorilor, *Botanica* poate fi încadrată fără nici o rezervă în categoria lucrărilor de care ne ocupăm. Date fiind discuțiile speciale și de mai largă întindere pe care le impune, ne limităm numai a o aminti doar.

⁶ Desele trimiteri pe care le facem la această publicație periodică și neîntreruptă a Academiei ne-au determinat, pentru a simplifica aparatul critic și a facilita urmărirea în desfășurare cronologică a faptelor relatate, să facem mențiunile corespunzătoare în chiar textul cercetării noastre. Abrevierea utilizată este următoarea: An(alele Academiei Române), (Secțiunea) I, (Partea administrativă și dezbaterile, seria) II, (volumul) ... (pe anii) ... (pagina) ...

⁷ Gh. Vrăbăie, *Folcloristica română*, București, Ed. pt. lit., 1968, p. 212: „După începuturile atît de laborioase ca folclorist, Marian concepe publicarea seriei de studii etnografice cum este *Chromatică poporului român*, lucrare care i-a adus titlul de membru corespondent al Academiei”; Ion Mușlea, *Academia Română și folclorul*, în „Anuarul Arhivei de folclor”, I (1932), p. 3, unde citim: „... Academia îi publică, în afară de cele trei mari monografii, pe care l-le-a și premiat...”

rămâne notabil și peren este faptul pozitiv, deschizător al unor noi și importante cîmpuri de investigație și cercetare prin stimulentele, deosebit de eficiente, de ordin material și moral pe care, în această formă, Academia l-a exercitat. Activitatea pe care a desfășurat-o Simeon Florea Marian și operele ce-i poartă numele sînt unul dintre cele mai grăitoare exemple. Faptul este de reținut, Marian nefiind singurul care a beneficiat de acest sprijin.

Relația Simeon Florea Marian — premiile Academiei s-a manifestat, pînă la un moment dat, sub două forme, și anume: a) Marian participă la concursurile premiilor Academiei cu subiecte date sau pentru lucrări publicate; b) Marian este ales membru în comisiunile însărcinate cu cercetarea lucrărilor prezentate la premiile Academiei.

Și într-un caz și în altul cercetarea se vedește deosebit de fructuoasă, ducînd la observații definitive asupra operei, activității și personalității lui Simeon Florea Marian, a contextului cultural și înviorării Academiei asupra lui Marian, a receptării operei și muncii sale în epocă, a opiniilor lui Marian în problemele teoretice ale culturii populare, latură pînă acum rămasă necunoscută, în sfîrșit, dar la fel de importantă, a influenței pe care Marian a exercitat-o în mod direct și indirect asupra membrilor Academiei, a instituției în ansamblu și, implicit, în fixarea obiectului și metodologiei disciplinelor pe care le-a abordat.

Expunerea, desfășurată și în detaliu, a acestei laturi a activității lui Marian va nuanța, și extinde, credem, aceste prime deziderate.

În cercetarea de față, dată fiind bogăția materialului de care dispunem și importanța acestui aspect pentru cunoașterea activității și operei lui Marian și a preocupărilor Academiei pentru cultura populară, ne vom limita doar la studiul acelor probleme și lucrări din prima categorie, reprezentînd participarea lui Marian la concursurile pentru premiile Academiei.

1. ORNITOLOGIA POPORANĂ ROMÂNĂ

Prima lucrare cu care Marian s-a prezentat la premiile Academiei, în anul 1884, a fost *Ornitologia poporană română*⁸.

Înainte de apariția, la 1883, a celor două volume ale lucrării, Marian publicase — începînd cu 1878 — o bună parte din material în periodicele vremii: „Amicul familiei”, „Albina Carpaților”, „Familia”, „Observatorul” etc. Ornitologia se bucură de o bună primire, mărturie recenziile și notele bibliografice din „Aurora română”, „Steluța”, „Telegraful român”, „Observatorul”, „Familia”, „Românul”, „Amicul familiei”, „Timpul” și altele⁹. Însuși Vasile Alecsandri îl ajutase pe Marian la elaborarea acestei lucrări trimițîndu-i unele date¹⁰.

În cadrul comisiunii premiilor, raportul special asupra lucrării lui Marian a fost întocmit de dr. Atanasie Fătu, însărcinat cu examinarea volumului. Raportul, după ce reproduce sumarul lucrării, încheie cu urmă-

⁸ S.F. Marian, *Ornitologia poporană română*, I—II, Cernăuți, 1883, 438 + 423 pag.

⁹ Lista completă la A. Fochi, *Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc*, I, (1800—1891), București, Ed. pt. lit., 1968. Pentru recenzii și notițe bibliografice vezi încoaceși nr. 3 680 de la p. 335 a lucrării citate.

¹⁰ *O scrisoare (a lui V. Alecsandri) către S.F. Marian*, în „Zori noi”, Suceava, 19 (1965), nr. 5 521.

toarea apreciere de ordin general : „Stilul cărții acesteia este ales și plăcut ; cu un cuvânt, opera lui Marian ne prezintă o scriere foarte interesantă din punctul de vedere al istoriei legendare și al poeziei populare a românilor ; în consecință, ea merită a fi premiată” (An., II, VI, 1883—1884, p. 141—142). Iată deci că inițiativa propunerii cărții lui Marian pentru premiul Academiei aparține lui Atanasie Fătu și nu lui Barițiu, cum se susține undeva¹¹. Nemulțumit se pare cu caracterizarea prea concisă, generală, și, de ce nu, neconvingătoare în fond, a lui Atanasie Fătu, dar în mod sigur și sub impresia discuțiilor din comisiunea premiilor, G. Barițiu, ca raportor general, dă extensiune caracterizării și, ca bun cunoscător, preocupat îndeaproape de cultura populară, insistă mai pe larg asupra lucrării lui Marian. „Nici una din scrierile intrate estimp la concurs — precizează G. Barițiu — n-au dat comisiunii ocaziune atât de bogată la discuțiuni lungi, precum deteră aceste două volume de ornitologie populară, cari după alții s-ar fi putut numi mai nemerit *Paserariul popular*, ca să nu ducă pe unii bărbați ai științei la ideea de a presupune în aceste colecțiuni de povești și cîntece în cari se personifică paserile ca și cum ar putea fi vorba de o carte strict științifică, ceea ce n-a avut nicio dată pretențiunea de a fi. Precum se pune cu tot dreptul mare temeii pe fabule și basmuri de ale poporului, pe cîntece și arii populare, pentru cari s-au destinat chiar pe anul acesta un premiu de 5 000 lei noi, întocmai așa era timpul suprem ca să se adune și aceste mărgăritare ale geniului românesc pe cari le adună dl. Marian și le apără de perire. Sint rare acele scrieri populare pe cari să le poți lăsa în minile tinerimii celei fragede cu atita liniște sufletească, precum se poate lăsa aceasta, la care concurentul lucrase peste 10 ani cu prea multă pierdere de timp. Comisiunea, în majoritatea sa de șapte contra doi, cumpănind toată valoarea acestei scrieri pentru popor, ba și pentru mulți literați, și anume ca adaos foarte prețios al nomenclaturelor de paseri și alte animale la dicționarul limbei noastre, o recomandă în consecință pentru premiere cu premiul Năsturel-Herăscu de 4 000 lei noi” (An., II, VI, 1883—1884, p. 135). Barițiu, convins de valoarea și utilitatea lucrării lui Marian, dezvoltă aprecierile în cadrul raportului general, fapt mai rar întilnit. De obicei, în acesta se reiau numai aprecierile concluzive ale raportului special. Aceste rînduri prezintă interes din mai multe puncte de vedere, și anume : a) subliniază distincția între știință și elementele constitutive ale culturii populare ; b) sesizînd caracterul evolutiv al culturii populare, Barițiu consideră necesare culegerile de folclor și etnografie pentru a le salva de la uitare ; c) lucrările de acest gen sint folositoare operei de educare a tinerei generații ; d) cartea se adresează atât poporului, cît și intelectualității, scriitorilor în speță ; e) materialul lingvistic al unor asemenea cărți va trebui folosit pentru *Dicționarul limbii române*, deschis de monumentalul *Etymologicum* al lui Hasdeu și la care se lucra intens la acea dată ; f) ne dă o imagine asupra părerilor lui Barițiu despre cultura populară, păreri care, coroborate cu cele expuse în numeroase alte ocazii și cu însăși activitatea practică a marelui patriot, constituie un argument temeinic asupra locului și rolului său în istoria folcloristicii românești. Nu mai puțin importantă este încer-

¹¹ Adrian Fochi, *Bibliografia...*, p. 535, nr. 6 367, unde se specifică : „G. Barițiu propune premiera *Ornitologiei* lui S. Fl. Marian”.

careia lui Barițiu de a pleda și atrage atenția înaltului for academic asupra interesului multiplu pe care-l prezintă creația populară pentru cultura națională.

Cartea lui Marian, propunerea de premiere a comisiei și cele două rapoarte, cel general al lui Barițiu și cel special al lui At. Fătu, dau loc unor îndelungi dezbateri și în ședința plenară. Discuțiile, la care iau parte B. P. Hasdeu, Gh. Sion, V. Alecsandri, Ion Ghica, V. Maniu, Nic. Ionescu, N. Quintescu și Al. Roman, au ca obiect valoarea în sine a cărții lui Marian și măsura în care ea merită premiul pus la concurs pe de o parte, o chestiune de principiu pe de altă parte, și anume aceea a competenței, dată fiind specialitatea lor, a membrilor comisiei însărcinați cu examinarea cărților și întocmirea rapoartelor speciale. Deși punctul de plecare al discuției, deschisă de B.P. Hasdeu, îl constituie tocmai acest al doilea aspect, cel principal, nu vom reține, în cele ce urmează, decît observațiile asupra valorii lucrării lui Marian. După ce subliniază caracterul „pur literar” al cărții, B.P. Hasdeu apreciază „meritul muncii autorului, dar nu se poate opri a observa că munca sa n-a fost atît de inteligentă ca să ridice lucrarea pînă la înălțarea științei, recunoaște că este o adunare de material brut destul de avut, dar numai atunci ar fi avut un adevărat merit literar cînd autorul ar fi comparat ornitologia noastră populară cu ornitologiile străine”. Intervenind, V. Alecsandri amintește că lucrarea este „atît de populară” încît fiecare membru al Academiei o poate aprecia în cunoștință de cauză. Pentru a clarifica lucrurile, atît sub aspectul lor general, cît și sub acela al obiectului discuției, el precizează că „în epoca de renaștere în care ne aflăm este bine să adunăm toate comorile spiritului poporului român. Basmelor sau poveștile, legendele, credințele, prejudețele, poeziile, ariile populare formează fondul geniului și al caracterului național care se distinge; și orice colecțiune s-ar face în direcțiunea aceasta, precum Marian a făcut în cartea de față, el crede că sînt de mare importanță. Pentru aceste considerente crede că lucrarea propusă merită îmbărbătarea noastră; cu atîta mai ales că chiar din varietatea legendelor și din citațiunile autorului se vede că a trebuit să-și dea o mare muncă pentru ca să le intrupească, să le puie în starea în care se văd”. N. Ionescu, care fusese în comisiune și votase împotriva premiei, arată că „*Ornitologia populară* nu o crede demnă de onoarea premiului. Ea nu corespunde cu titlul pretențios care-l are, cari nu tînde a vulgariza știința. Aceasta cu dreptul s-ar putea numi *Povestea păsărilor*, căci într-adevăr nu este altceva decît o colecțiune de legende sau basme populare relative la păsări. Cartea nu are nici un merit literar, nici o ordine de registru, nici o sistemă sau plan. Crede că Academia ar greși dacă ar da premiul unei opere de așa puțină valoare”. La fel de categoric este și Nicolae Quintescu, care „nu vede un merit mare în această carte, care nu-i decît o înșirare de egende. Nu e de părere a se premia”. Reluînd unele dintre argumentele lui Barițiu, Alexandru Roman își exprimă nedumerirea față de opoziția lui Hasdeu de „a premia o carte cu adevărat populară. Observă că nu este numai o adunătură de material brut adunat din gura poporului, după cum pretinde Hasdeu, dar este și știință, după cum se poate proba cînd se va examina de aproape. Cartea o găsește însemnată nu numai prin laboarea autorului, care trebuie să o admirăm, dar și instructivă și meri-

torie" (An., II, VI, 1883—1884, p. 77—80). Celelalte participări la discuție se referă la cel de al doilea aspect, pe care l-am enunțat deja.

Sesizăm, din cele expuse pînă aci, o anume departajare, pe probleme de conținut, între membrii Academiei preocupați de cultura populară. Pe de altă parte, Alecsandri, Barițiu și Al. Roman¹² care apreciază munca depusă, necesitatea întocmirii în continuare de culegeri cît mai ample și mai cuprinzătoare, folosul unor asemenea lucrări pentru sublinierea specificului național, deci caracterul de document, pentru literatură, lingvistică, educație și instrucție. Cei trei academicieni, ale căror preocupări pentru cultura populară sint recunoscute și datează dinaintea de 1848, înțeleg să-și continue calea susținînd și încurajînd fiecare inițiativă. La rîndul său, Hasdeu ridică cota exigenței, propunînd noi direcții de cercetare prin accentuarea laturii comparative pe orizontală. Acțiuni viitoare îi vor da prilejul să-și cristalizeze și să lărgească acest nou concept. Ceea ce trebuie să reținem însă, ca un fapt ce depășește limitele discuției asupra *Ornitologiei* sau a părerilor formulate despre ea, este dezbaterea la obiect a problemelor de fond privind valorificarea culturii populare, sensurile și direcțiile acestei valorificări, lupta de idei cu consecințe dintre cele mai fructuoase pentru cultura națională ce se desfășura sub cupola Academiei, cu participarea tuturor membrilor săi.

Pusă la vot, în trei ședințe succesive — ședințele din 29 martie, 30 și 31 martie 1884 —, cartea lui Simeon Florea Marian este premiată, în cele din urmă, cu 14 voturi pentru și 7 contra (An., II, VI, 1883—1884, p. 81, 83 și, respectiv, 97)¹³.

2. NUNTA LA ROMÂNI

În ședința Secțiunii literare din 14 martie 1885, desfășurată sub președinția lui V. Alecsandri, B.P. Hasdeu propune pentru concursul premiului Eliade Rădulescu pe anul 1888 următorul subiect: „Nunta la români, studiu etnografic comparativ”.

Deși Gh. Sion și Iacob Negruzzi propun alte subiecte („Femeia română în toate treptele sociale” și, respectiv, „Teatrul popular român”), majoritatea membrilor Secțiunii literare votează pentru subiectul propus de Hasdeu (An., II, VII, 1884—1885, p. 148). Reluată în plen, în aceeași zi, propunerea Secțiunii literare întîmpină unele dificultăți. De pildă, lui V. Maniu „subiectul propus nu i se pare pur literar, ci mai mult istoric; de aceea propune ca să se întoarcă lucrarea la Secțiune spre a veni cu un alt subiect, care să corespundă mai bine la ideea pentru care s-a instituit premiul”. După mai multe discuții, la care iau parte, între alții, Gh. Sion și Grigore Ștefănescu, propunerea Secțiunii literare este adoptată (An., II, VII, 1884—1885, p. 117), fapt consemnat și de raportul secretarului general asupra lucrărilor sesiunii generale (An., II, VII, 1884—1885,

¹² Același elogiu și la Din. A. Sturdza: „... s-a dat apoi un premiu d-lui Marian pentru o carte adunată cu multă muncă și de o valoare nediscutabilă” (An., II, VIII, 1885—1886, p. 98).

¹³ O propunere, ca să fie adoptată, trebuia să intrunească 2/3 din numărul participanților la vot. Cînd nu era respinsă, dar nici nu intrunea cele 2/3, propunerea era pusă din nou la vot cel mult de trei ori. În cazul nostru propunerea a intrunit numărul necesar de voturi pentru a fi adoptată abia a treia oară, deci în ședința din 31 martie, pentru că în cele două scrutinuri anterioare rezultatul a fost 11 voturi din 19 și 13 din 20. În acest sens trebuie corectată și precizarea din A. Fochi, *Bibliografia generală*. . . , p. 535, nr. 6 369.

p. 138). În comisiunea pentru cercetarea lucrărilor prezentate la acest concurs sînt aleși : G. Barițiu, B.P. Hasdeu și I. Caragiani. Pentru a sprijini și orienta pe eventualii autori dornici să-și prezinte manuscrisele la concursul cu subiectul dat, așa cum s-a procedat și se va proceda și în alte cazuri, se fac și unele precizări, formulate de însuși B.P. Hasdeu : „Premiul statului Heliade Rădulescu, de 5 000 lei, se va decerne, în sesiunea generală din martie-aprilie 1888, celei mai bune disertațiuni scrise în limba română asupra următorului subiect : « Nunta la români. Studiu istorico-etnografic comparativ ». Uzurile nuptiale trebuiesc studiate în varietățile lor după toate provinciile române, comparîndu-se cu nunta la vechii romani și la popoarele neo-latine pe de o parte, cu nunta la vecinii românilor (slavi, unguri, greci, albanezi) pe de alta, de unde să reiasă apoi de la sine o concluziune istorico-etnografică. Manuscrisul va trebui să cuprindă materie pentru 200—300 pagini de tipar în 8° garmond. Termenul prezentării manuscriselor la concurs va fi pînă la 31 decembrie 1887” (An., II, VII, 1884—1885, p. 321—322). Se mai preciza cu acest prilej că manuscrisele se vor prezenta anonime, purtînd o deviză, care va fi reproducută pe un plic sigilat conținînd numele autorului. Academia își rezerva dreptul de a tipări în publicațiunile sale lucrările ce se vor premia. Înștiințarea, reluată în aceiași termeni, va fi reproducută și în anii următori (An., II, VIII, 1885—1886, p. 252 și IX, 1886—1887, p. 427—428).

Așadar, inițiativa punerii la concurs a acestui subiect aparține în mod cert lui B.P. Hasdeu și a fost sprijinită, între alții, și de Vasile Alecsandri. Îndoiala lui Ion Mușlea va trebui astfel corectată¹⁴.

S-a observat pe bună dreptate că hotărîrea de a pune subiectul asupra nunții la concurs poate fi socotit unul dintre momentele cruciale ale interesului Academiei pentru folclor și etnografie, o nouă etapă în evoluția acestui interes și, totodată, punctul de plecare al unei noi orientări în efectuarea cercetărilor și elaborarea lucrărilor de acest gen, atît sub aspectul tematic, cit și sub acela al sferei de cuprindere a acestuia. Este momentul Hasdeu, la Academia și în folcloristica românească, punerea pe prim plan a obiceiurilor, culese din toate provinciile locuite de români, raportate la cele latine și ale popoarelor romanice, la cele ale popoarelor vecine. Hasdeu a încercat el însuși să aplice metoda în lucrări proprii și îndeosebi în *Etymologicum Magnum*. Referiri la obiceiuri similare ale poporului roman se mai făcuseră în folcloristica noastră și pînă la această dată : Miron Costin, Dimitrie Cantemir, Gh. Șincai, P. Maior și I. Budai-Deleanu, Kogălniceanu și Alecsandri însuși. Acum metoda comparativă devine preponderentă și, de fapt, acesta este esențialul. „În 1885 — fixează I. Mușlea importanța momentului — Academia pune la concurs pentru unul din marile premii ale statului un « studiu istorico-etnografic comparativ : Nunta la români ». Se cuvine să dăm acestei inițiative toată atenția, căci Hasdeu, căruia se pare că-i revine meritul acestei propuneri — tot el propune un premiu și pentru « Botanica populară din punct de vedere al credințelor, datinelor și literaturii populare » —, avea parcă stabilit un întreg plan în această direcție. Într-adevăr, peste cîtiva ani se vor pune la concurs și « nașterea » și « înmormîntarea » la români. Astfel un plan sistematic pentru adunarea

¹⁴ Ion Mușlea, *Academia Română și folclorul*, în lucr. cit., p. 3 : „... Hasdeu căruia pare că-i revine meritul acestei propuneri...”.

și studierea obiceiurilor poporului își face loc la Academie”¹⁵. Am fixat deci momentul și importanța lui pentru orientarea Academiei și a lui B.P. Hasdeu, pentru istoria folcloristicii și etnografiei românești, pentru Simeon Florea Marian, Elena Sevastos etc.

Cel de al doilea fapt pe care-l credem util discuției noastre, deoarece îl privește direct pe Marian și participarea sa cu „Nunta” la concursul premiilor Academiei, îl constituie hotărârea ca membrilor Academiei să nu li se mai îngăduie să participe, ca pînă acum, la concursurile pentru premiile Academiei, fie că este vorba de lucrări cu subiect dat, fie că este vorba de cărți publicate în anul – sau anii – pentru care se acorda premiul. În ședința din 13 martie 1885, Titu Maiorescu prezintă următoarea propunere, susținută de N. Ionescu, I. Negruzzi, V.A. Urechia și ep. Melchisedec : „Propunem ca Academia să binevoiască a lua următoarea deciziune regulamentară : Nici un membru ordinar al Academiei Române nu poate lua parte ca concurent la premiile ce se decern de Academie. Această dispozițiune nu se aplică la membrii onorari și corespondenți” (An., II, VIII, 1885–1886, p. 79). Titu Maiorescu își motivează propunerea în ședința din 20 martie (An., II, VIII, 1885–1886, p. 96–97). Pe marginea acestei chestiuni au loc discuții aprinse, îndelungi și contradictorii, la care participă D. Sturdza, N. Ionescu (An., II, VIII, 1885–1886, p. 97–100), G. Sion, B. P. Hasdeu, T. Maiorescu, I. Negruzzi, D. Sturdza (An., II, VIII, 1885–1886, p. 110–114), Ion Ghica, la intervenția căruia se alege o comisie alcătuită din D. Sturdza, T. Maiorescu și dr. Brândză pentru a studia propunerea inițială (An., II, VIII, 1885–1886, p. 130), Ion Ghica, N. Ionescu ș.a.m.d. (An., II, VIII, 1885–1886, p. 244–246). Discuția continuă încă pînă în anul 1891, cînd Kogălniceanu, Șt. Fălcoianu, P.S. Aurelian, V. Maniu, Bacaloglo, A. Papadopol-Calimach, N. Ionescu și B. P. Hasdeu formulează următoarea propunere : „Subsemnații propunem a se adoaage la art. 61 din Regulament un ultim alineat cu cuprinsul următor : « Membrii activi ai Academiei nu vor putea prezenta nici o operă a lor pentru premiere »” (An., II, XIII, 1890–1891, p. 149 și 152).

La 8 ianuarie 1888 se comunica în mod oficial lista manuscriselor prezentate la concursul premiului Eliade Rădulescu cu subiectul „Nunta la români” (An., II, X, 1887–1888, p. 26, 53, 61). Lista cuprinde numai două lucrări, și anume : a) manuscrisul Elenei Sevastos avînd ca motto „Însuratul de tînăr și mîncarea de dimineață”, desemnat, în cursul dezbaterilor, prin sigla A ; b) manuscrisul lui Simeon Florea Marian, notat cu B, avînd un motto ceva mai lung : „Nam cum sit hoc natura commune animantium, ut habeant libidinem procreandi, prima societas in ipso conjugio est, proxima in liberis, deinde una domus, communia omnia. Id autem est principium urbis et quasi seminarium reipublicae. Cicero, De off, I, 17, 54”.

Este de notat că, după expedierea manuscrisului și înainte de începerea dezbaterilor asupra lucrărilor înaintate spre premiere, Simeon Florea Marian trimite o „lămurire”, citită de asemenea în plenul Academiei și care, desigur, va influența asupra hotărîrii definitive a Comisiunii și corpului academic.

¹⁵ *Ibidem*.

Pentru interesul pe care-l prezintă în urmărirea procesului elaborării celei mai importante opere a lui Simeon Florea Marian, o reproducem în întregime :

„Sfârșisem de compus și de prescris *Nunțile la români*, când îmi trăsei pe seamă că ar fi mai bine să despărțesc datinele de la « nunta proprie » de celea ce premerg aceasta și să compun două tomuri de sine stătătoare, adică : t. I « Încredințarea », t. II « Nunta ». Și, cum mi-am tras pe seamă, așa am și făcut : tom. II, adică „Nunta”, l-am trimis Academiei la timpul hotărât ; t. I, însă, fiindcă nu apucasem încă a-l compune întreg, ci numai unele capitole dintr-însul, adică acelea cari se țin strict de nunți, nu l-am trimis. Mai pe urmă, petrecînd încă o dată cu de-amăruntul toate notițele adunate și văzînd că t. I n-ar putea să fie tocmai așa de voluminos ca t. II și că multe dintre capitulele din t. I nu se țin tocmai strict de nunți, îmi păru rău de ceea ce am făcut, dar ce folos, că acuma era prea târziu. Aducînd această împrejurare la cunoștința onor. comisiunii însărcinate cu criticarea manuscriptelor *Nunțile la români*, o rog să binevoiască a lua în considerare manuscriptul trimis de mine și, dacă îl va afla demn de a fi premiat, eu mă oblig sau a întregi t. I după cum l-am împărțit, sau a încorpora capitulele cele mai esențiale dintr-însul, cari sînt gata, la manuscriptul deja trimis, adică după cum va afla onor. comisiunea de bine. Onor. comisiune lesne se va putea orienta din indicile t. I ce urmează mai la vale, cari capitule se țin strict de nunți și cari s-ar putea lăsa cu totul afară. Una însă trebuie să o spun din capul locului, că cele mai însemnate și mai caracteristice datine de la nunți s-au trimis, iară dintre cele rămase sînt numai *stărostia*, *pețirea*, *pe vedere*, *așezarea* și *încredințarea*, și aceste încă sînt gata. Iată acum și indicile t. I : I *Cunoștința* ; II *Tîrgul de fete* ; III *Însușirile miresei* ; IV *Însușirile mirelui* ; V *Petele bătrîne* ; VI *Feciorii bătrîni* ; VII *Vîrsta însurăteilor* ; VIII *Consimțirea părinților* ; IX *Încuscrirea* ; X *Stărostia* ; XI *Pețirea* ; XII *Pe vedere* ; XIII *Așezarea* ; XIV *Zestrea* ; XV *Încredințarea* ; XVI *Timpul căsătoriei* ; XVII *Farmece și vrăji* ; XVIII *Desfacerea* ; XIX *Răpirea* ; XX *Vestirile* ; XXI *Nașii* ; XXII *Vorniceii* ; XXIII *Druștele* ; XXIV *Vătăjițele* ; XXV *Lăutarii* ; XXVI *Stejitul* ; XXVII *Tărisfatul* ; XXVIII *Bucătărițele* ; XXIX *Darurile* ; XXX *Cernutul* etc.” (An., II, X, 1887—1888, p. 91—92).

Comparînd, așadar, precizările lui Hasdeu, făcute odată cu propunerea de înscriere a subiectului la concursul premiilor, cu ceea ce a realizat Marian într-o primă etapă, cu noul său plan și, în final, cu ceea ce a imprimat, ținînd evident seama și de observațiile făcute în timpul dezbaterilor, avem clară imaginea travaliului și meditațiilor sale în acest răstimp, putem remarca sprijinul concret, la obiect, pe care Academia i l-a dat în pregătirea pentru tipar a acestei monumentale, și devenite clasice, lucrări.

Dar urmărind firul cronologic al demersurilor să reținem și raportul special, întocmit din însărcinarea comisiunii de B.P. Hasdeu : „Comisiunea d-voastră, însărcinată cu examinarea manuscriptelor prezentate la premii asupra cestiunii « Nunta la români », constituindu-se sub președinția d-lui Barițiu și alegîndu-mă pe mine ca raportor, are onoare de a aduce la cunoștința Academiei următoarele : ambele manuscripte supuse examinării noastre, și anume, unul cu motto românesc, să zicem lit. A, și altul cu motto latinesc, sau lit. B, deși sub raportul erudițiunii și al stilului lasă

deopotrivă mult de dorit, totuși oferă o mare bogăție de material, în parte cu desăvîrșire necunoscut, pe care știința etnografică comparativă lesne îl va prelucra de aci înainte într-un mod metodic, dar care este totodată chiar de pe acuma de o însemnătate extremă pentru lexicografia română. Deosebiri mai de căpetenie între ambele manuscrise sînt : 1. Manuscrisul A îmbrățișează totalitatea materiei, pe cînd manuscrisul B a lăsat netratate o mulțime de puncte foarte importante. 2. Manuscrisul A rezultă din cercetări personale făcute la fața locului într-o mulțime de sate din Moldova, Muntenia și Dobrogea, ceea ce presupune călătoria costisitoare, pe cînd manuscrisul B, afară de Bucovina, se întemeiază în cea mai mare parte pe corespondențe și informațiuni de a doua mîină. Față de aceste considerente, comisiunea d-voastră opină : 1. A se acorda premiu manuscrisului A, care se va tipări apoi în folosul Academiei. 2. A se pune în vederea autorului manuscrisului B că, dacă își va completa lucrarea, Academia va fi dispusă să-i vină în ajutor pentru tipărire, abonîndu-se la un număr însemnat de exemplare” (An., II, X, 1887—1888, p. 142—143).

După ce Hasdeu își expune raportul și înainte de a se trece la votul propriu-zis, are loc o dezbateră la care participă G. Barițiu, N. Ionescu, Dim. Sturdza și Al. Odobescu. Iată-le, așa cum au fost ele rezumate de secretarul Academiei în procesul verbal al ședinței din 12 aprilie 1888 : „G. Barițiu, spre completarea celor zise de d-l Hasdeu, arată că materia pusă la concurs cu doi ani înainte este așa de bogată, încît nu este de mirare că concurentul B n-a putut să facă întreaga lucrare în acest scurt timp¹⁶. Totuși scrierea sa este foarte voluminoasă, avînd 40 de capitole, deși manuscrisul cuprinde descrierea obiceiurilor de la o săptămîină înainte și pînă la o săptămîină după nuntă. Cealaltă lucrare începe de la nașterea fetei și merge pînă la moarte; ea este mai bogată în cuprins. Pentru studiul comparativ amîndouă lucrările au materiale bogate; ele s-au întins la toate țările unde sînt români, și apoi deopotrivă au cercetat autorii clasici pentru comparațiuni cu obiceiurile antice. Multe comparațiuni ar mai fi de făcut din autorii clasici, dar cît au făcut autorii acestor lucrări este foarte mult. Conchide, cerînd aprobarea concluziunilor prezentate de comisiune. N. Ionescu se unește cu întîia propunere a comisiunii, este însă de părere ca manuscrisului B să i se dea o încurajare mai serioasă. D. Sturdza se asociază la părerea lui N. Ionescu și propune să se dea din economiile fondului Heliade Rădulescu o încurajare de 2 000 lei manuscrisului B.

¹⁶ Preocupările lui S. Fl. Marian pentru nuntă datează încă din perioada debutului său publicistic. Astfel, l a rubrica „Datinele poporului român”, Marian publică materiale despre *O nuntă la Ilișiești în Bucovina și Masa cea mare*, în „Familia”, II (1866), p. 452—454, 461—466, 476—479 și, respectiv, III (1867), p. 501—502.

O informație prețioasă și la Liviu Fl. Marian, *Simeon Florea Marian (1847—1907)*, în „Junimea literară”, IV (1907), nr. 6—7, reprodus apoi ca prefață la Sim. Fl. Marian, *Hore și chiuituri din Bucovina*, adunate de... , București, 1910, unde, la p. IV, nota 3, se spune : „Încă în aprilie 1868 (adică în vîrsta de abia 20 de ani) stătea în corespondență cu *Societatea pentru cultura română* din Cernăuți în privința tipăririi unei colecțiuni de *Doine* și unei scrieri : *Nunțile românilor fărâni*”. Informația este confirmată de Raportul comitetului Societății pentru cultura și literatura română în Bucovina despre treburile și lucrările ei în 1870 : „Manuscrisul *Nunta fărânească și Poezii populare* de dl. S. Marian s-au cercetat de o comisiune și aprobîndu-se Comitetul a decis a se tipări amîndouă manuscrise pe speșele Societății. În timpul din urmă însă, autorul recerîndu-le spre a le completa, ele i s-au reintors”, apud A. Fochi, *Bibliografia generală...*, nr. 241.

Prezintă spre acest scop următorul amendament : Pentru manuscrisul B Academia, în mod excepțional, decernă din fondul Heliade Rădulescu consolidat o încurajare de 2 000 lei în efectele de cari este compus, atunci cînd manuscrisul va fi depus la delegațiunea Academiei cu complementele promise de autor, și se va tipări.

Se pune la vot propunerea comisiunii de a se da premiul manuscrisului A. Se aprobă cu unanimitate de 18 voturi.

Se pune la vot a doua concluziune a comisiunii cu amendamentul lui D. Sturdza și N. Ionescu. Al. Odobescu zice că se unește cu această propunere, dacă se consideră ca un caz excepțional ; dacă însă se face ca normă, atunci ea trebuie mai întii regulamentată. Propunerea comisiunii cu amendamentul se aprobă cu unanimitate de 18 voturi. În urma acestor deciziuni președintele deschide plicurile cu numele autorilor și constată că autorul manuscrisului A este Elena Sevastos.

Președintele anunță că premiul Heliade Rădulescu de 5 000 lei s-a acordat Elenei Sevastos” (An., II, X, 1887—1888, p. 92—94).

Pînă în acest punct lucrurile par mai mult decît limpezi : premiul Eliade Rădulescu pe anul 1888, în valoare de 5 000 de lei, pentru o temă cu subiectul „Nunta la români” a fost acordat Elenei Sevastos ; manuscrisul lui Marian cu același subiect a fost respins de la premiu ; ținîndu-se seama de motivele expuse deja, se votează pentru Marian o încurajare de 2 000 de lei, din fondurile capitalizate ale aceluiași premiu, și asigurarea că i se va tipări lucrarea de către Academie dacă, bineînțeles, Marian va ține seama de observațiile ce i s-au făcut.

Numai că, peste cîțiva ani, Dim. Sturdza, secretarul general al Academiei, va complica lucrurile afirmînd, într-un raport jubiliar, că în anul 1888, pentru lucrări puse la concurs premiul Eliade în valoare de 5 000 de lei a fost acordat Elenei Sevastos pentru *Nunta la români* și lui Simeon Florea Marian, în valoare de 2 000 de lei, pentru lucrarea *Nunta la români* (An., II, XIII, 1890—1891, p. 209 și 229)¹⁷.

Faptul este cu atît mai greu de înțeles cu cît, după votul și hotărîrea plenului Academiei la care ne-am referit, de fiecare dată, textual, a fost vorba numai de „o încurajare”, și anume : a) Raportul asupra lucrărilor Academiei în anul 1888—1889 prezentat de D. Sturdza în ședința din 7 martie 1889 : „*Nunta la români*. Premiul Eliade a fost acordat în sesiunea trecută manuscrisului despre *Nunta la români* prezentat de d-ra Elena Sevastos. Tot atunci, luîndu-se în considerare valoarea și interesul pe care îl avea și un alt manuscris despre același subiect prezentat de colegul nostru Simeon Florea Marian, i s-a acordat de către Academie o încurajare. Amîndouă aceste lucrări, avînd a fi publicate de Academie, s-au trimis autorilor, cel dintîi spre a fi revăzut, al doilea spre a fi revăzut și completat” (An., II, XI, 1888—1889, p. 33) și b) Raportul comisiunii însărcinate cu examinarea lucrărilor Academiei, prezentat în ședința din 4 aprilie 1889 : „Luînd cunoștință de dorințele exprimate de către colegul nostru S. Fl. Marian cu privire la publicarea importantei sale lucrări despre *Nunta la români*, lucrare căreia i s-a acordat în sesiunea trecută o

¹⁷ O informație asemănătoare consemnată și în „Luminatorul”, Timișoara, 12 (1891), nr. 27—28, unde se anunță că S. Fl. Marian a fost premiat de Academia Română pentru lucrarea *Nunta la români*.

încurajare de către Academie, ați luat dispozițiunile necesare pentru publicarea ei cât mai în grabă” (An., II, XI, 1888—1889, p. 115).

Pentru a încheia această discuție, care totuși își are interesul său, precizăm că, potrivit regulamentului de acordare a premiilor Academiei valabil la acea dată, propunerii lui Titu Maiorescu, însușită în cele din urmă de corpul academic, dar abia în 1891, de a nu se mai acorda premii membrilor activi ai Academiei și, mai ales, votului exprimat în sesiunea generală, manuscrisul lui Marian despre *Nunta la români* nu a fost premiat de Academia Română. Lui Marian i s-a acordat, e drept, o încurajare de 2 000 de lei din fondurile premiului respectiv, economisite din anii anteriori, când acest premiu nu s-a acordat, dar aceasta este cu totul altceva. De ce Dim. Sturdza a trecut-o totuși printre lucrările premiate? Poate pentru a justifica fondurile cheltuite, deși acest lucru nu era nicidecum necesar. Poate, fapt mai probabil, pentru a avea mai rotundă lista premiilor acordate și a sumelor cheltuite în acest scop.

Cercetarea corespondenței Dim. Sturdza — Sim. Florea Marian ar fi singura posibilitate de a lămuri exact cum au stat lucrurile, dar, pînă la obținerea acestei probe, credem că cel ce l-a ajutat și sprijinit îndeaproape pe Marian — inclusiv sub raport material și în această formă camuflată — a fost Dim. Sturdza.

Astfel că următorul pasaj din articolul lui N. Iorga își capătă într-un fel dezlegarea: „Pe cînd alți membri ai Academiei nu făceau măcar o comunicație într-un an, el dădea în fiecare an un volum întreg. Cum îl făcea, cum îl aducea, cum îl prezenta, cum i se vota — nu știa nimenea. Dar deodată apărea încă una din cărțile părintelui Marian. Și atunci îți dădeai seama că în anul acela toate lucrurile au fost cum trebuie să fie”¹⁸.

3. NAȘTEREA LA ROMÂNI ȘI ÎNMORMÎNTAREA LA ROMÂNI

În ședința sa din 7 aprilie 1888, Secțiunea literară propune „după o scurtă deliberațiune” ca subiect la concursul premiului Eliade Rădulescu pentru anul 1891¹⁹ „Nașterea și înmormîntarea la români. Datine și credințe”. Ședința a fost condusă de B.P. Hasdeu, vicepreședinte pe atunci al Secțiunii literare (An., II, X, 1887—1888, p. 120).

A doua zi, întrunit în plen, corpul academic aprobă propunerea Secțiunii literare. Și această ședință este prezidată de B.P. Hasdeu, care, după lectura procesului verbal al ședinței Secțiunii literare din 7 aprilie, face următoarea precizare: „...Secțiunea, propunînd acest subiect, s-a gîndit că ar fi bine să se completeze seria obiceielor poporului. După ce la premiul precedent s-a pus obiceiurile la nuntă, acuma urmează în mod natural a se pune cele de la naștere și înmormîntare”. Propunerea este susținută și de G. Barițiu și V. Maniu, care „felicită secțiunea pentru buna alegere a subiectului pe care îl propune. Obiceiele sînt de cea mai mare însemnătate pentru studiul vieții intime a poporului și studiul lor va contribui mult la lămurirea originelor națiunii noastre” (An., II, X, 1887—1888, p. 89). Înștiințarea publicată în legătură cu acest premiu

¹⁸ N. Iorga, *Un cercetător al vieții...*, loc. cit., p. 168.

¹⁹ Mențiunea că premiul se va acorda în anul 1891 este, evident, o greșeală de tipar.

este, de data aceasta, foarte concisă : „Premiul statului Eliade Rădulescu, de 5 000 lei, se va decerne în sesiunea generală din anul 1892 celei mai bune lucrări scrise în limba română asupra următorului subiect : « Nașterea și înmormintarea la români. Datine și credințe ». Termenul prezentării manuscriselor la concurs va fi până la 31 decembrie 1891” (An., II, X, 1887—1888, p. 343).

Iată deci, din nou, că inițiativa acestui subiect poate fi atribuită în întregime lui Hasdeu, care afirmă deschis planul său de a stimula, prin Academie, întocmirea unor lucrări care să cuprindă întreg ciclul obiceiurilor din viața omului. Din această perspectivă observația lui I. Mușlea că „un plan sistematic pentru adunarea și studierea obiceiurilor poporului își face loc la Academie”²⁰ își găsește pe deplin justificarea.

Ar mai fi de reținut, atit pentru motivația interesului Academiei pentru folclor, cit și pentru concepția în problemele culturii populare a lui George Barițiu, precizarea că adunarea materialelor privind obiceiurile poporului va trebui să servească la „lămurirea originelor națiunii noastre”, idee pe care am întâlnit-o încă la Miron și Nicolae Costin, Dimitrie Cantemir, Gh. Șincai, P. Maior și Samuil Micu-Clain, la Kogălniceanu, Costache Negruzzi și Alecsandri; acum, la Barițiu și Vasile Maniu și, implicit, la Academie, ceea ce dovedește pe de o parte existența fără întrerupere și sinuozițăți a unui fir comun în istoria folcloristicii românești, iar pe de altă parte preluarea de către Academie a acestei idei și oficializarea sa într-un cadru instituțional de asemenea anvergură, sprijinirea și înfăptuirea concretă, pe mai departe, a acestui deziderat specific mișcării culturale românești.

În ședința din 27 martie 1891, corpul academic alege comisiunea pentru premiul Eliade Rădulescu, pus la concurs cu subiectul „Nașterea și înmormintarea la români”, alcătuită din George Barițiu, D. Sturdza și B. P. Hasdeu. Până la termenul fixat comisia primește spre cercetare două manuscrise, și anume : a) un manuscris avind ca motto „Cine a văzut soarele vede și moartea”, aparținind unui autor al cărui nume nu este menționat în *Anale*, notat pentru simplificare în lucrările comisiunii cu litera A, și b) un manuscris aparținind lui Simeon Florea Marian avind ca motto, pe plicul sigilat, două versuri dintr-o poezie a lui I.I. Suciu : „Leagănul e imnul fericirii rare, / La cosciugul jalnic plingem cu-ntristare”, notat cu litera B.

Prezentat la 25 martie 1892, raportul comisiunii speciale, alcătuită pentru cercetarea lucrărilor cu subiectul „Nașterea și înmormintarea la români”, are următorul cuprins, pe care, pentru interesul său documentar și teoretic, îl reproducem în întregime : „La concursul premiului Eliade Rădulescu s-au prezentat două manuscripte tractind subiectul hotărit de Academie : « Nașterea și înmormintarea la români. Datine și credințe ». Un manuscript are deviza : « Cine a văzut soarele vede și moartea » ; al doilea are motto : « Leagănul e imnul fericirii rare, / La cosciugul jalnic plingem cu-ntristare » (I.I. Suciu). Vom numi manuscriptul intii A, pe al doilea B.

²⁰ Ion Mușlea, *Academia Română și folclorul*, loc. cit., p. 3.

Manuscriptul A are următoarea cuprindere :

Introducere. Viața și manifestațiunile sale.

Nașterea. Partea I. Înaintea nașterii. De unde venim și unde ne ducem. Concepțiunea. Băiat ori fată. Sarcina. Paza femeii însărcinate. Ca să nu piardă. Ca să piardă. *Partea II. Nașterea.* Truda femeii. Ursita. Nașterea. Copilul îndată cînd se naște. Copii gemeni. Cuvada. *Partea III. După naștere.* Pînă la nouă zile. Rodini. Lehuza. Luminările de botez. Botezul. Scăldăciunea. Cumetria. Pînă la patruzeci de zile. Cu noroc. Semne la copii. Scăldătoarea. De somn. Legănatul. Țița. Înțărcațul. Copilul pînă la anul. Colacii. Copilul pînă la șapte ani. Leacuri pentru boalele copiilor.

Înmormîntarea. Partea I. Înaintea morții. Leacuri la citeva boale. Semne de moarte. Truda morții. *Partea II. Moartea.* Darea sufletului. Moartea năprasnică. Cine-și face seamă. Scăldătoarea mortului. Gătirea mortului. *Partea III. După moarte.* Cele trei zile după moarte. Priveghiul. Petrecerea mortului la groapă. Înmormîntarea. Legătura mortului. Pînă la nouă zile. Patruzeci de zile. Pînă la anul. Pînă la șapte ani. Ucigașii. Strigoi, moroi, stafie și știma. A doua venire.

Pe lîngă materia indicată în acest cuprins, scrisă în 24 fascicule, se mai află trei fascicule de anexe extrase din scrierile d-lui T. Burada despre datinele poporului român la înmormîntări. Autorul acestui manuscript, uitînd că este vorba de datinele românești, se ocupă mai mult cu țările străine, pînă și cu China și India; în multe părți ale sale manuscriptul este un compendiu medical. E caracteristic că, în loc de a cita observațiuni și constatări locale de datine din țările române, acest manuscript citează continuu diferitele scrieri ale învățatului italian De Gubernatis. Limba este foarte neglăsă și redactarea în general lasă foarte mult de dorit. Astfel manuscriptul A nu corespunde nici pe departe temei propuse de Academie la acest concurs.

Cu totul altfel se prezintă *manuscriptul B*. Conținutul lui este următorul :

I. Nașterea. Dorul româncei. În altă stare. Zburătorul. Samca sau Avestița. Nașterea. Perderea. Scăldătoarea. Slobozirea casei. Rodinii. Lăptarea. Ursitoarele. Botezul. Numele de botez. Mărturiile. Schimbarea numelui. Cumătria. Scăldăciunea. Scăldătoarea nepoatei. Îmbisericirea. Colăcimea. Creșterea. Boalele copiilor. Masa moașei. Tunderea părului. Înțărcarea.

II. Înmormîntarea. Semne de moarte. Pe patul morții. Repauzarea. Scăldarea. Îmbrăcarea. Așezarea. Steagul. Bradul. Bocirea. La mort. Toiagul. Pausul. Coliva. Pomul. Prinzișorul. Priveghiul. Stilpii. Zorile. Secriul. Petrecerea. Stările. Podurile. Prohodul. Mormintul. Sniamenul. Înfrățirea. Comindarea. Moșii. Slobozirea apei. Jelirea. Dezgroparea. Sufletul. Vămile. Iadul. Raiul. Județul. Adaus. Bocete.

Acest manuscript arată, la fiecare din capitolele ale căror titluri le-am citat, datinele poporului român prin constatări minuțioase din diferite localități, pe care le citează dimpreună cu sorgintea lor. Lucrarea se prezintă cu un material foarte bogat, cules cu atențiune, studiat în amănunte și grupat sistematic; este scrisă cu îngrijire, într-o limbă curată și corectă. În aceste condițiuni manuscriptul B cuprinde o scriere de cel mai mare interes pentru cunoașterea credințelor și a literaturii poporului

nostru privitoare la cele două puncte cardinale ale vieții omenеști, nașterea și moartea. Pentru aceste motive comisiunea propune a se da premiul Eliade Rădulescu manuscrisului cu motto: « Leagănul e imnul fericirii rare etc. » (An., II, XIV, 1891—1892, p. 191—193).

Referatul conține cîteva elemente demne de reținut. În primul rînd delimitările metodei comparative, exagerarea autorului primului manuscris în sîmțurile extinderii preocupărilor pentru obiceiurile altor popoare prin neglijarea materialului românesc, care, în concepția celor trei membri ai comisiei și, evident, a Academiei, trebuia să fie preponderent. Barițiu nu insistă asupra rostului acestor lucrări în studierea originii poporului român, ceea ce poate fi interpretat ca o concesie în favoarea interesului pe care materialul îl prezintă „pentru cunoașterea credințelor și a literaturii poporului nostru.”

Raportul comisiei speciale asupra materialelor prezentate la concursul premiului Eliade Rădulescu despre subiectul „Nașterea și înmormîntarea la români. Datine și credințe” este citit în ședința din 25 martie 1892. După cum am mai amintit, comisiunea a propus să se acorde premiul manuscrisului cu deviza: „Leagănul e imnul fericirii rare, / La coșciugul jalnic plîngem cu-ntristare”, deci celui aparținînd lui Simeon Florea Marian. Se supune la vot propunerea comisiei și se aprobă cu 14 voturi pentru și 4 contra, din 18 votanți. Deschizînd plicul cu numele autorului lucrării premiate, B.P. Hasdeu constată că acesta este Simeon Florea Marian, profesor în Suceava, membru al Academiei.

Aflarea numelui autorului lucrării premiate, calitatea lui de membru activ al Academiei, produce o adevărată senzație în rîndul corpului academic. Abia cu un an în urmă fusese votată propunerea, făcută încă din 1885 de Titu Maiorescu, de a se adăuga la articolul 61 din Regulamentul pentru acordarea premiilor un nou alineat cu următorul conținut: „Membrii activi ai Academiei nu vor putea prezenta nici o operă a lor pentru premiere”. (An., II, XIII, 1890—1891, p. 149, ședința din 15 aprilie 1891). Are loc o lungă discuție, prelungită pe parcursul a două ședințe — 25 martie și 30 martie 1892 —, la care participă și prezintă propuneri și amendamente A. Papadopol-Calimach, V. Maniu, Gr. Tocilescu, generalul Șt. Fălcoianu, N. Quintescu, G. Sion, Gr. Ștefănescu, V. A. Urechia, P. S. Aurelian, Alexandru Roman, N. Ionescu și B. P. Hasdeu. Vom reține acele observații și aprecieri care se referă la activitatea lui Simeon Florea Marian, la lucrările aflate în discuția corpului academic: — V. Maniu: „... orice laudă se poate face scrierii lui Marian și i se poate da orice ajutor...”; — Gr. Tocilescu: „... se poate recunoaște în modul cel mai strălucit valoarea scrierii lui Marian...”; — N. Ionescu: „... Lucrarea colegului Marian să se încurajeze cît mai mult se va putea, dar să nu i se dea premiul Academiei...”.

Pentru premiarea lui Marian, chiar în aceste condiții, optează generalul Șt. Fălcoianu, N. Quintescu, G. Sion, V. A. Urechia, B.P. Hasdeu și A. Roman. Se înaintează și se supun votului două propuneri: a) una inițiată de Gr. Ștefănescu cu următorul cuprins: „Subsemnatul, în urma discuțiunii urmate și în vederea propunerii regulamentare votată în sesiunea din anul trecut, prin care membrii Academiei se exclud de la premiile ei, este de părere că, recunoscînd meritele colegului Marian, nu i se poate da premiul pentru care s-a prezentat” și b) cea de a doua propunere,

inițiată de Șt. Fălcoianu, N. Quintescu, V. A. Urechia, B. P. Hasdeu și Al. Roman : „Sîntem de opiniune că, cazul lui Marian nu cade în prevederile regulamentului și este drept a i se acorda premiul”.

Ultima propunere este respinsă : din 21 de votanți au optat pentru — 7, contra — 2 și 12 abțineri. Se acceptă deci propunerea lui Gr. Ștefănescu (An., II, XIV, 1891—1892, p. 111—115, 123), fapt specificat ulterior în rapoartele secretarului general din 1 și 24 aprilie 1892. Pasajul din raportul lui D.A. Sturdza, secretarul general al Academiei — prezentat în ședința din 1 aprilie 1892 —, asupra lucrărilor din sesiunea anului respectiv are următorul conținut : „Premiul Eliade Rădulescu, care a fost pus la concurs în acest an pentru subiectul « Nașterea și înmormîntarea la români », l-ați acordat unui manuscris pe care comisiunea specială vi l-a recomandat ca pe o lucrare bună și de merit. Constatînd însă că autorul acestui manuscris este colegul nostru S. Fl. Marian, d-voastră ați hotărît că se recunosc meritele lucrării, dar nu se poate da valoarea premiului, fiind aceasta în contra deciziunii din anul trecut care oprește pe membrii activi ai Academiei de a prezenta lucrările lor la premiere” (An., II, XIV, 1891—1892, p. 139)²¹. Același D. Sturdza amintește — în ședința din 24 aprilie 1892 — că s-a votat lui S. Fl. Marian premiul Eliade Rădulescu pentru scrierea sa *Nașterea și înmormîntarea la români* ; că valoarea acestui premiu nu i s-a putut da, fiind membru al Academiei ; s-a prevăzut însă în buget o sumă pentru tipărirea scrierii. D.A. Sturdza propune să se adopte hotărîrea de a se acorda lui Marian o recompensă pentru această lucrare, în marginile hotărîrilor luate în sesiunea generală. Propunerea este însușită și se decide ca, din suma prevăzută în buget pentru tipărire, să se dea lui Marian o recompensă de 50 de lei pentru coala tipărită (An., II, XV, 1892—1893, p. 2).



În majoritatea cazurilor Marian a abordat subiectul lucrărilor sale înainte ca Academia să le pună la concurs. Concursurile pentru premiile Academiei l-au stimulat pe Marian, i-au servit ca îndreptar, i-au dat certitudinea publicării lucrărilor sale. Cristalizarea concepției și metodei folcloristice a lui Sim. Fl. Marian se suprapune exact pe formularea unui sistem de preocupări în același domeniu la Academie, astfel că, din această suprapunere, cultura românească a avut numai de cîștigat. Am insistat asupra poziției și opiniilor formulate de membrii Academiei pentru că mai buna și exacta lor cunoaștere în detaliu ajută la fixarea concepției fiecăruia, a Academiei ca instituție, a relațiilor personale cu Marian și, în mod deosebit, a așa-zisei apartenențe a lui Simeon Florea Marian la una din „școlile” Alecsandri sau Hasdeu, prea rigid și schematic delimitate în studiile de specialitate. Or, am văzut, activitatea lui Marian, mai ales cea de la început, trebuie plasată în sfera de activitate a transilvănenilor și apoi în aceea a Academiei Române, unde se întilneau toate tendințele și personalitățile reprezentative, într-o sinteză de larg răsunset și cu o eficiență remarcabilă care impune, și pe acest plan, Academia în dezvoltarea culturii și civilizației românești.

²¹ O precizare asemănătoare celei de mai sus face Dim. A. Sturdza și în ședința din 23 februarie 1893 (An., II, XV, 1892—1893, p. 70—71).

TIMP ȘI SPAȚIU ÎN OPERA SADOVENIANĂ

VANDA SITESCU

Statutul universului ficțional, definibil la interferența a trei parametri: personaj — timp — spațiu, permite sondarea analitică a raporturilor dialectice instituite în cimpul operei literare. O asemenea cercetare, aplicată operei sadoveniene, poate evidenția construcția tematică, tipologia umană, suportul ideatic și chiar poate justifica subtila dozare a modalităților de reprezentare artistică. Printr-o extrapolare prudentă ajunge să fie luminată însăși viziunea scriitorului, în toată specificitatea ei.

Coordonatele spațio-temporale, păstrindu-și dublul lor caracter, similar celui din realitate (jaloane ale interiorității umane și determinări exterioare acesteia)¹, au totuși, la nivelul literaturii, o funcționalitate precisă, predilect estetică. Timpul, convenție literară, se cere examinat prin metode diferite de cele consacrate pentru timpul existenței fenomenale. Studiile asupra problematicii timpului, integrate într-o analiză complexă a operei literare sau dedicate exclusiv acestui aspect, s-au fixat, în general, pe direcția unei critici tematice sau a uneia fenomenologice, urmărind timpul ca pe un motiv calificator al condiției umane, subiect romanesc, mediu structurator al narațiunii și, adesea, trimitând spre conotații filozofice. Punctul de vedere naratologic cercetează schimbările de timpuri în interiorul textului, alternanța planurilor temporale și modificările survenite la nivelul modalităților de exprimare (narațiune, descriere, dialog). Chiar și această sumară indicație asupra unghiurilor din care poate fi abordat timpul literaturii dovedește dificultățile ce stau în fața unei tentative generoase de elucidare a problemei. Se impune astfel stabilirea unui sens precis pe care să-l urmărească studiul.

Investigația noastră va viza timpul în ipostaza sa de principiu ordonator al ficțiunii și nu ca element al textului. Sublinierea acestei laturi nu înseamnă ignorarea relațiilor dintre cele două secvențe temporale: timpul faptelor povestite (*le temps de l'histoire*) și timpul povestirii (*le temps du discours*)². Separarea celor două aspecte, evident una mecanică,

¹ Cf. George Poulet, *Etudes sur le temps humain*, Paris, Plon, 1965.

² Folosim aici terminologia Juliei Kristeva din *Le texte du roman*, Haga — Paris, Mouton, 1970, p. 177—191. Autoarea stabilește două tipuri de temporalitate în roman: „la temporalité de l'énonciation” și „la temporalité de l'énoncé”.

ar oferi o imagine simplistă asupra raporturilor temporale pe care se construiesc nu numai lumea operei, dar și textura ei. Nu de puține ori anumite rafinamente de compoziție în timpul povestirii, realizând momente statice, conform unui efect stilistic „cu bătaie mai lungă”, dau în ansamblu impresia de mișcare temporală care se transmite evenimentelor povestite. Ca principiu ordonator, timpul structurează logica interioară a textului, unifică opera în sine și cu sine, trasează indicii concepției generale despre lume și viață implicată în operă, înlănțuie evenimentele. Acțiunea se delimitează ca devenire a omului în timp și spațiu.

Pornind la analiza propriu-zisă, este necesară, de la început, o reconsiderare a consacratei incompatibilități trecut-prezent, ce ar domina opera sadoveniană. Aprecierea trecutului ca „exemplar”, „paradis pierdut” (formulare născută din suprapunerea unui timp ireproșabil peste un spațiu incântător), aflat în opoziție dramatică cu prezentul „mediocru”, „corupt”, „infernă”, nu dezvăluie nimic din complexitatea și particularitățile relațiilor temporale. Limitarea timpului la antiteza prezent-trecut, văzută de altfel în termeni cam romantici, înseamnă reducerea unui sistem la o trăsătură care-și exercită menirea doar în contextul mai larg al operei. Calitatea esențială a timpului sadovenian nu este de a fi trecut sau prezent, de a aparține unei durate temporale certe, delimitabile, ci există mai degrabă o contaminare a trecutului cu prezentul, rezultanta fiind un timp amalgamat, imposibil de supus cronologiei³.

O afirmație oarecum înrădăcinată în exegeza sadoveniană și care împinge pe o pistă falsă o datorăm lui Marian Popa⁴: „[...] pierzându-și ciclul temporal care-i este propriu, omul pierde dreptul de a stăpîni lumea”. Se pornește aici evident de la premisa exprimată mai sus conform căreia omul ar trăi handicapat în prezent de vreme ce este stăpînit afectiv de nostalgia trecutului. Omul lui Sadoveanu nu este rătăcit într-un timp impropiu și nu simte față de acesta o stare de inadecvare. Stăpînirea lumii și a timpului nu se face prin faptă (*actio*), ci prin cuvînt (*logos*). Din această notă particulară decurge și atitudinea, similară cu cea a omului folcloric, de a nu modifica timpul, ci de a-l valoriza creator. Toemai de aceea personajele intră mai ușor în legendă decît în istorie. Să ne amintim începutul romanului *Frații Jderi*, în care, după o introducere plină de determinanții circumstanțiale, se face un salt din perimetrul „realității” (arbitralitatea termenului pentru sfera ficțiunii literare ne obligă să-l punem între ghilimele) abia conturate în cel al fabulosului legendar. Rapida transformare a prezentului sau a trecutului imediat în legendă (proiectare într-un trecut fantast) este dovada capacității omului de a

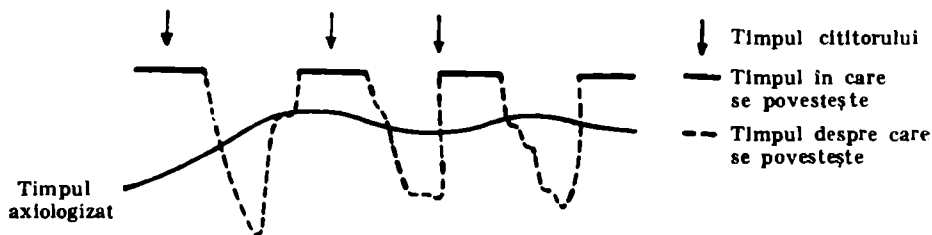
³ Raportarea la timpul real poate fi utilă numai în măsura în care se urmărește un diagnostic diferențiat. Pe o asemenea metodă se bazează observațiile lui Mircea Tomuș (*Mihail Sadoveanu*, București, Editura Dacia, 1978, p. 111–112). El depistează în funcționarea mecanismului duratei cinci linii de evidență (le reproducem în termeni cit mai apropiați de ai autorului): 1) opoziția fundamentală trecut-prezent; 2) o ascendență calitativă a trecutului față de prezent; 3) o reiterare la nesfîrșit a comparației celor două principale fețe ale timpului, prezent-trecut; 4) existența a două trecuturi — cel imediat și cel originar, trecutul mitic; 5) acțiunea distructivă a timpului. Concluzia exegetului: „În toate și peste tot există o durată sadoveniană unică, atotcuprînzătoare, care e trecerea neoprită, fluxul heraclitian” nu decurge necesar din această fragmentare. Ea este o aplicare exterioară demonstrației.

⁴ Marian Popa, *Timpul la Sadoveanu*, în *Forma ca deformare*, București, Editura Eminescu, 1975, p. 87.

răsturna timpii și nu poate fi motivată doar de personalitatea excepțională a lui Ștefan cel Mare. Cazul nu este izolat. Bunăoară în *Nicoară Potcovă*, unde, scurtă vreme de la consumarea evenimentelor, figura efemerului domnitor se profilează în contururi eroic-legendare.

Poate nu mitul eternei reînnoiri într-un trecut imemorial dă nota dominantă a personalității umane, cât atitudinea gnoseologică de descifrare a timpului. Timpul este cognoscibil prin convertirea sa în povestire. Vehiculele cu ajutorul cărora se pătrunde în timp sînt *imaginația* și *memoria*. Reconsiderîndu-și trecutul, omul își definește propria existență în timp. La acest nivel mutațiile devin posibile: transferul de sensuri, prefaceri în scara valorică. Cumulul experiențelor înscrise în limite calendaristice fondează omului viața, dar asumarea timpilor precedenți îi conferă vieții calitatea de existență lucidă și totalizatoare. Ontologizarea unui timp absolut ce guvernează cu egală autoritate peste toate axele spațiale, implacabil și etern, se face prin intervenția factorului subiectiv. Acest timp, care funcționează ca principiu transcendent, este investit cu sens printr-un proces de axiologizare. În acest fel, refuzînd prezentul, omul refuză, de fapt, un timp care încă nu poartă amprenta sa, nu a fost încă inculcat cu valoare. Odată devenit *timp axiologizat*, acesta este supus omului; sentimentul bucuriei de a trăi se contopește cu sentimentul de solidaritate cu toate epocile. Dihotomia trecut-prezent este abolită datorită virtuților unificatoare ale timpului axiologizat.

Prin cuvînt asistăm la transcenderea existenței limitate în timp. Permanența timpului axiologizat favorizează capacitatea povestirii de a se regenera. Întîmplările, expresie a schimbării, devin purtătoare ale unor mesaje esențializatoare. Modificarea funcțională a timpului axiologizat în raport cu timpul ontologic impregnează timpul operei literare cu particularități distincte. Profilul temporar este unul neregulat, vălurit. Pornind de la timpul în care se povestește, moment inițial, altul decît prezentul, se alunecă în faldurile temporale cauzate de nucleele epice, se pătrunde în succesiunea evenimentelor povestite. Timpul axiologizat unifică aceste ipostaze temporale acordîndu-le continuitate. Prezentul este cu predilecție timpul cititorului. Reprezentat grafic acest proces ar arăta astfel:



Anumite trăsături ale timpului axiologizat, timp cu o hotărîtătoare finalitate stilistică, îl apropie pe acesta de timpul mitic, cu care însă nu se identifică. Timpul favorabil, propice povestirii, nu echivalează cu timpul mitic originar, de vreme ce instaurarea lui este cerută de funcția evocatoare și persuasivă (direcționarea spre un destinatar este explicită) a acesteia. Față de timpul mitic, static și inițial, timpul axiologizat este dinamic,

permanent actualizat și raportat la un om care nu-și alterează individualitatea. Corespondențe mai mari ar fi cu o epocă profund folclorică, dar percepută printr-un filtru cult și care motivează o anumită structură a ceremoniilor, credințelor, obiceiurilor. Precum în riturile folclorice, timpul mitic se păstrează ca un reziduu al unei epoci arhaice.

Un regim inedit are timpul istoric, constantă programatică a romanelor istorice sadoveniene. O enumerare a etapelor istorice ce s-au materializat în subiecte românești (secolele VIII, XV, XVI, XVII) dă impresia unei diacronii. În fapt, se instaurează, sub influența catalizatoare a timpului axiologizat, o sincronie care păstrează elemente ale procesului de istoricizare. Romanului istoric îi este propriu un anumit mod de abordare a cronologiei (succesiune progresivă, direcționată de întâmplări datate), care-l deosebește de istoriografie. Ponderea momentelor nu are nimic de a face cu exactitatea situației lor pe axa temporală. Nu există o verticală a ansamblurilor timpurilor. Sint evidente câteva procedee de sublimare a obiectivității cronologice identificabile pe toată întinderea operei lui Sadoveanu :

a) Păstrarea unor echivocuri temporale, ambiguități cultivate. Întâmplările se petrec „în vremurile de demult”, „în ziua aceea, întâia”, „în vremea veche”, „odinioară”. În *Hanul Ancuței* ieșirea dintr-un spațiu închis (întunericul în care se află personajele înainte de a-și începe povestirea) înseamnă intrarea în timp, în „negura vremilor”. Orele zilei sint „pe la prânzișor”, „la vremea mesei”, „cătră sară”. Anii sint simțiți ca rotire a anotimpurilor și calificați după darurile oferite de natură : „Vara aceluia an s-a dovedit a fi, la Neceșeni, a treia din seria celor șapte grase”⁵.

b) Existența simultană a două modalități de marcare temporală : „Era de la fericitul Zamolxis, cursul vremii într-al cincilea ciclu, socotind ciclul cît numărul ziilelor omului, adică trei sute șazeci și cinci de ani. Iar dintr-al cincilea ciclu, credincioșii vechi de la Carpați numărau ani o sută douăzeci. În văile depărtate, unde izvoarele și puhoaiile înălțimilor se prefac în piraie și lacuri, iar oamenii își clădesc case de birne în așezări statornice, lumea își întorsese fața către o lege nouă și număra anul 780 de la izbăvitul Hristos”⁶.

Doar în aparență datările se explicitează. Ele indică pe de o parte timpul dens al credinței în Zamolxis, iar, pe de altă parte, timpul Bizanțului, al omenirii creștinate și pingărite totodată. Se înscriu astfel, de la început, într-un mers paralel două lumi, fiecare cu timpul ei propriu.

c) Obliterarea indicilor temporali ; conturînd cadrul temporal, autorul aduce date neparticulizatoare, false în fond, care sporesc impresia de vremuri trecute, estompeate și înghițite de marele timp :

„Într-o toamnă aurie, am auzit multe povești la Hanul Ancuței. Dar asta s-a întîmplat într-o depărtată vreme, demult, în anul cînd au căzut de Sintilie ploi năpraznice și spuneau oamenii că ar fi văzut balaur negru în nouri, deasupra puhoaielor Moldovei. Iar niște paseri cum nu s-au mai pomenit s-au învolburat pe furtună, vislind spre răsărit : [...]”⁷.

⁵ Mihail Sadoveanu, *Nopti de staziene*, în *Opere*, vol. XII, București, E.S.P.L.A., 1958, p. 599.

⁶ Idem, *Creanga de aur*, în *Opere*, vol. XII, București, E.S.P.L.A., 1958, p. 16.

⁷ Idem, *Hanul Ancuței*, în *Opere*, vol. VIII, București, E.S.P.L.A., 1957, p. 463.

d) Vîrsta personajelor este una incertă, viața lor acoperă o lungă durată și este asimilată de timp. Anii își pierd șirul. De aici expresia confuză a vîrstelor :

„... Ascultați ce mi s-a întîmplat pe aceste meleaguri, cînd eram tînăr. Catastihul acelor vremuri a început să mi se încurce”⁸.

Printr-un procedeu emfatic cei douăzeci și cinci de ani care despart întîmplarea de povestirea ei se dilată, pierzîndu-și dimensiunea firească.

e) Timpul existenței, prin conștientizare, devine timp efectiv; intervalele de timp primesc însemnele omului⁹. „... De la întîmplarea aceea a trecut vreme adîncă”.

f) Ignorarea indicațiilor temporale din text, un fel de amnezie intenționată.

În opera sadoveniană timpul și viața sînt termeni ce se acoperă, se suprapun în semnificații¹⁰. Această echivalență nu este întîmplătoare, ea trimite spre o angajare a omului în timp. Ieșirea din viață înseamnă ieșirea din timp. Capitolul XV din *Creanga de aur* poartă un titlu elocvent : „În care, celor fericiți și nefericiți li se încheie timpul”. Dar omul nu se epuizează în înguste limite ale vieții. El cîștigă eternitatea prin spiritul ce răzbate dincolo de timp. „Se va desface și amăgirea care se numește trup. Dar ceea ce e între noi acum, lămurit în foc, e o creangă de aur care va luci în sine, în afară de timp”¹¹.

Acestui timp, constituit ca dimensiune fundamentală a operei, anamorfozat prin acțiunea creatoare și valorizatoare a omului, îi corespunde un spațiu specific. În definirea spațiului literar ca aspect particular al spațiului artistic este necesar să luăm în considerare afirmația lui Maurice Blanchot : „Spațialitatea are o originalitate pe care nu o putem surprinde nici prin referire la spațiul geometric obișnuit și nici prin referire la spațiul vieții practice”¹². Sîntem aici avertizați de faptul că spațiul literar impune și el mai multe modalități de abordare, care converg și oferă o imagine de ansamblu. Julia Kristeva identifică¹³ un spațiu geografic și un spațiu textual ce funcționează simultan în structura unitară a romanului¹⁴.

O întrebare se naște : este spațiul în literatură un analogon al realității, și, dacă da, atunci care este principiul său de funcționare ? În opera lui Sadoveanu spațiul păstrează varietatea aspectelor aparținătoare realului. Pădurea, muntele¹⁵, izvorul, prin frecvența cu care apar și prin

⁸ *Ibidem*, p. 499.

⁹ E.M. Forster, în *Aspecte ale romanului*, București, E.L.U., 1968, face o observație pertinentă privind mecanismul timpului raportat la subiectivitatea umană, care ar determina o viață în timp („life by the clock”) și o viață prin valori („life by valore”). Atîns de om, secvențele temporale nu mai sînt egale, ele primesc calitate, relief.

¹⁰ Evidențierea expresiilor stilistice ale timpului ar aduce informații utile și revelatoare pentru constituția temporalității sadoveniene.

¹¹ Idem, *Creanga de aur*, în *Opere*, vol. XII, București, E.S.P.L.A., 1958, p. 476.

¹² Apud Gerard Genette, *Figuri*, București, Editura Univers, 1978, p. 144.

¹³ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 181—187.

¹⁴ Gerard Genette (*op. cit.*, p. 143—147) stabilește, dincolo de spațiul evocat în operă, o spațialitate a limbajului însuși, bazată pe capacitatea limbii de a evoca relații spațiale, o spațialitate a textului scris, o spațialitate la nivelul scrierii care se instituie într-un spațiu semantic și o spațialitate a literaturii, luată ca și corpus și concretizată în bibliotecă.

¹⁵ Vezi pentru motivul muntelui Z. Săngeorzan, *Mihail Sadoveanu. Teme fundamentale*, București, Editura Eminescu, 1976.

rolul lor activ în dinamica semnificațiilor, se ridică la rangul de toposuri simbolice.

„Atunci m-am suit în muntele ascuns pe care contemporanii mei nu-l cunosc. Între virtejuri de zloată am ajuns pînă la lăcașul său [al magului — n. n.], într-un loc unde trei izvoare vii saltă de sub piatră zbătîndu-se ca viperele înțelepciunii lui celei fără de moarte”¹⁶.

Proprii scriitorului, și indiscutabil interesante, sînt mijloacele de descriere utilizate și care ocolesc vizualizarea, procedeu consacrat de evocare a cadrului. Sprijinirea pe factorul auditivei și pe termenul abstract¹⁷ conferă dimensiunilor spațiale caracter inedit. Din moment ce existența se desfășoară aproape exclusiv la nivelul vorbirii, tăcerea are menirea de a dilata spațiul, de a-l împinge spre zona incommensurabilului.

„Deși eram la jumătatea lui april, pădurea încă mărturisea menirea iernii. Pe alocuri deschidea hrube de întuneric. În tăurile negre parcă rămăseseră cuibarele și ouăle părăsite ale balaurilor viscoalelor și furtunilor, care au trecut peste lumea noastră în lumea lui faur. Fagi și plopi ruși și dărîmați mărturiseau bătăliile trecute. Pădurea păstra încă în cuprinsul ei o mîhnire ș-o oboeală. Aici, în adîncuri, nu filfiau zboruri, nu țîriiau glasuri. Era neclintire și tăcere”¹⁸.

Vastitatea spațiului se realizează și printr-o minuțioasă descriere a detaliului, care, într-un cadru simbolic, permite resemnificări. Aglomerarea de amănunte și nuanțe nu înăbușă spațiul, ci, dimpotrivă, îi dă grandoare. Nu putem rezista ispitei de a mai reproduce un fragment:

„Apoi, după ce străbătem o cărare lungă și îngustă printre trestii, simțesc înaintea lucii unui luminiș. Îl rumenesc zorile revărsate, înflorind spre noi prin gratiile stuhului. S-a arătat deodată și pe nesimțite ziua peste întinderile blonde, peste balta pustie, cu verdeața anului trecut moartă sub ghețuri. Vîntul a stat și pe zarea răsăritului fulgeră cîteva clipe soarele. O geană de neguri și nouri se lasă după aceea asupra-i și lucirile din juru-mi și dinaintea-mi se sting. Peste singurătăți a nins deodată o tonalitate sură, tristă și rece”¹⁹.

Dincolo de spațiul interior — al personajului — și de cel exterior — geografic — există în intimitatea discursului precizări despre un spațiu casnic, gospodăresc, modelat de om în spiritul unei chibzuințe tipic sado-veniene și înconjurat de o natură debordantă. „O pădure începea în dreapta și îmbrăca pămîntul în valuri, spre zări nesfîrșite”²⁰.

Spațiului subiectiv, al întîmplărilor, îi corespunde un spațiu obiectiv, integrator, ce poate fi numit, generic, Moldova. Intrarea într-un alt spațiu decît cel românesc are, de cele mai multe ori, valoarea unei expediții de inițiere. Oricît de bine prins acest nou spațiu, el păstrează amintirea celui de acasă, la care scriitorul se întoarce mereu, cu forțe neistovite.

¹⁶ M. Sadoveanu, *Creanga de aur*, în *Opere*, vol. XII, București, E.S.F.L.A., 1958, p. 10.

¹⁷ Vezi T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, București, Editura Eminescu, 1973, p. 212—229.

¹⁸ Mihail Sadoveanu, *Țara de dincolo de negură*, București, Editura Minerva, 1971, p.

160.

¹⁹ *Ibidem*, p. 85.

²⁰ Idem, *Zodia cancerului sau vremea Ducăi-vodă*, București, Editura tineretului, 1968, p. 20.

Interesantă pentru configurația textului este relația mobilă dintre spațiul închis, cel al locului în care se povestește, și spațiul deschis, despre care se povestește, un spațiu semnat și care, aparent paradoxal, este închis într-un teritoriu limitat. Tehnica de pătrundere în abis, specifică cîmpului literar, permite asimilarea unui spațiu virtual infinit într-unul mărginit.

Există o tendință intrinsecă a acestor aspecte spațiale de a se îngloba într-un spațiu general, cu o structură unitară, a cărui configurație este decisă de componenta umană — *spațiul etnic*.

Acțiunea de poeticizare a lumii, datorată atitudinii profund lirice a autorului, armonizarea universului uman cu spațiul cosmic funcționează ca un țesut lax, unificator nu numai al spațiului, dar și al timpului. Identitatea de spațiu și, implicit, de timp determină la nivelul personajelor o contemporaneitate afectivă, o comuniune de gândire și de reacții sufletești, un sistem atitudinal izomorf. Concluzia care se impune este aceea că spațialitatea și temporalitatea se întrupează în opera sadoveniană ca elemente reprezentative și dinamice.

UNELE MANIFESTĂRI ETNOGRAFICE DESFĂȘURATE ÎN CADRUL CELEI DE A II-a EDIȚII A FESTIVALULUI NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI”

MONICA BUDIȘ și RADU OCTAVIAN MAIER

La sfîrșitul anului 1978 au avut loc numeroase sesiuni științifice desfășurate în cadrul celei de a II-a ediții a Festivalului național al muncii și creației „Cîntarea României”. Nu ne propunem un inventar al acestora, ci numai enumerarea citorva dintre ele: sesiune de comunicări științifice la Buzău (5 noiembrie), la Golești (25–26 noiembrie), la Slobozia (9–10 decembrie), la Focșani (15–16 decembrie), la Bacău (18 decembrie), la I.C.E.D. București (18–19 decembrie), la Sighetul Marmației (25–26 decembrie).

Dintre toate aceste acțiuni, ne vom referi mai pe larg la 3 sesiuni științifice: Buzău, Golești, Slobozia, avînd ca organizatori comitetele județene de cultură și educație socialistă, în colaborare cu Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă (Buzău), ori muzeele respective (Golești, Slobozia).

I. *La sesiunea de la Buzău*, aflată la cea de a XI-a ediție și avînd ca tematică „Creația populară — expresie a unității și continuității neîntrerupte a poporului român în județul Buzău”, s-au prezentat în total 11 comunicări (7 ale unor cercetători din I.C.E.D.: M. Budiș, Ion Alexandru, Alina Ioana Ciobănel, Ion Drăgoescu, Elena Maxim, Ion Meîțoiu, Lia Stoica). Au fost susținute comunicări privind aspecte fundamentale ale problematicii folclorului și etnologiei buzolene, dar și dinamica lor în contemporaneitate. Au fost abordate teme privind așezările rurale, unele ocupații (vinătoarea), unele meșteșuguri (ceramica). Portul popular a fost tratat atît din punctul de vedere al ornamenticii (Maria Dumitrache, *Ornament și culoare în portul popular buzoiian*), cît și al implicațiilor de ordin ritual (Alina Ioana Ciobănel, *Elemente de ritual în portul popular din zona Buzăului*). Obiceiurile au fost reprezentate prin comunicări, privind unele colinde laice și legende referitoare la întemeierea unor localități, precum și prin cercetări asupra folclorului nupțial.

Sesiunea de la Buzău s-a rezumat la citirea comunicărilor. Am propune forurilor în drept ca pe viitor să se rezerve un oarecare timp și discuțiilor pe marginea expunerilor făcute.

II. *Sesiunea de la Golești*, organizată de Complexul muzeal Golești, a avut o tematică largă:

- 1) locul și rolul Goleștilor în cultura românească;
- 2) viticultura și pomicultura din România;
- 3) arta populară în județul Argeș.

1) Deși, la toate sesiunile anterioare, problematica principală s-a referit la rolul Goleștilor în cultura românească, și la ediția din 1978 au fost relevate încă numeroase fapte inedite din activitatea politico-culturală și editorială a familiei Golesecu, precum și asupra relațiilor și implicațiilor pe care viziunea iluministă a reprezentanților acestei familii au avut-o în diversele domenii ale culturii și științei românești. A fost subliniat și aportul adus de unii Golești mai puțin cunoscuți pînă în prezent: Nicolae Golesecu, Alex. Golesecu-Arăpîlă. De exemplu: Nicolae Molescu (Muzeul Curtea de Argeș), *Activitatea politică și aportul adus de N. Golesecu la revoluția de la 1848*; Adrian Adamache (Arhivele statului — București), *Note privind locul lui Al. Golesecu în gîndirea estetică românească de la mijlocul secolului al XIX-lea*; Marin Badea (Institutul de studii social-politice al C.C. al P.C.R.), *Din gîndirea social-istorică și politică a lui Alex. Golesecu-Arăpîlă*.

De asemenea, a fost evidențiată contribuția unor Golești, ca Iordache și Dinicu, în domeniul mai puțin cercetat, cum ar fi: Luminița Pally (muzeograf Golești), *Filozofia dialogurilor în gândirea lui I. Goleșcu*; Ionel Cindea (muzeograf Brăila), *Activitatea lui D. Goleșcu în postul de administrator al jud. Brăila în timpul revoluției de la 1848*; Daniel Luca (muzeograf Golești), *Viziunea unor reprezentanți iluminiști și pașoptiști ai familiei Goleșcu asupra istoriei*.

2) Comunicările despre viticultură și pomicultură au oferit aspecte ale practicării acestei ocupații, atestate documentar încă din secolul al XV-lea. Au fost utilizate documentele inedite, de către unii cercetători prezenți la sesiune, ca bază a interpretărilor etnologice; vom cita câteva exemple: Aurel Stroe (Arhivele statului — București), *Villele mănăstirii Cimpulung în secolele XV—XVII*; Georgeta Gavra, Titina Rădulescu (Muzeul satului și de artă populară), *Informații privind viticultura și pomicultura din țările române în opera călătorului Eolyta Cèlebi efendi*; Virgil Z. Teodorescu (Arhivele statului — București), *Viticultura în miniaturistica lui Dionisie Ecleziarhul*; Liviu Ștefănescu (Muzeul de istorie București), *Raportul dintre țărani și feudali privind ville și liveze*; Flaminio Mirtzu (Cimpulung-Muscel), *Implicațiile viticulturii asupra unor instituții medievale românești*; Valeriu Alexiu (Muzeul Golești), *Citeva date privind istoricul viei mănăstirii Căldărușani*; Stelian Neamțu (Dinbovița), *Viticultura și pomicultura pe domeniul funciar al mănăstirii Cernica*; A. Motomanca (București), *Ravagiile filoxerei și preocupări pentru refacerea fondului viticulturii românești*; R. O. Maier, A.I. Ciobănel, *Aspecte ale viticulturii din podgoriile Aradului*; Rodica Subu-Vișa, *Cultura viței de vie în secolele XVIII — XIX în zona Lugoj*; R. Ciucă, C. Tudor (Ialomița), *Din istoria cultivării viței de vie în județul Ialomița*; Mihai Gorgoi (Golești), *Citeva date privind cultura viței de vie în a II-a jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea*.

3) Problematicii legate de arta populară din județul Argeș i-au fost dedicate numeroase comunicări, care s-au axat pe așezări în general, pe sate specializate în viticultură și pomicultură, Indosebi. Nu au fost neglijate: arhitectura populară, unele ocupații și meșteșuguri tradiționale etc. Portul și arta populară au fost abordate de aproximativ 7 cercetători (nu mai redăm titlurile din lipsă de spațiu). Numărul comunicărilor programate la Golești a fost foarte mare — 80, din care la secția etnografie — artă populară au fost susținute 25 din 10 planificate. Din I.C.E.D. au prezentat comunicări 6 cercetători: M. Budiș, A. Ciobănel, G. Comanici, Ion Drăgoescu, R.O. Maier, El. Maxim. Comunicările au fost urmate de discuții, iar sesiunea a fost încheiată prin vizitarea Complexului muzeal Golești și prin intrarea în circuitul muzeal a gospodăriei pomicole din Jugur — Muscel.

III. *Sesiunea de la Ialomița*, aflată la un jubileu, a V-a ediție, s-a bucurat de prezența unor specialiști din întreaga țară: cercetători și muzeografi, arhiviști și profesori din București, Iași ori Cluj-Napoca, din Galați și Drobeta-Turnu Severin, din Brăila, Lugoj ori Timișoara, din Ploiești și Huși etc. Din I.C.E.D. au participat 13 cercetători: C. Breazna, A. Bucșan, M. Budiș, R. Capesius, M. Cioară, H. Culea, N. Dunăre, I. Marin-Cajal, R. O. Maier, G. Moraru, Paul Petrescu, Lia Stoica, G. Comanici.

Nu ne propunem reproducerea titlurilor celor 90 de comunicări planificate, nici cel puțin a celor peste 50 susținute în cele două zile cită a durat sesiunea. Vom specifica numai că ele s-au axat pe problematica arheologiei, istoriei și etnografiei Bărăganului, începând cu epoca bronzului, continuând cu epoca Latène-ului timpuriu, perioada geto-dacică preromană și romană. Alte expozeri au prezentat materiale din evul mediu timpuriu și dezvoltat, din epoca modernă și contemporană.

În ultimii ani, Muzeul județean Ialomița și-a axat preocupările pe criteriile și metodologia înființării Muzeului național agrar. Ca atare, și una din secțiile sesiunii a reunit comunicări referitoare la muzeologia agrară (istoria vieții rurale, istoria instituțiilor). De exemplu: Anca Ghiață (Institutul de studii sud-est europene), *Agricultura în Dobrogea medievală și modernă — izvoare și metodologii pentru organizarea Muzeului agrar al Republicii Socialiste România*; Nicol Marian (Muzeul Dobrogei), *Situația localităților rurale din județul Constanța la sfârșitul secolului al XIX-lea*; I. Negură (București), *Agricultura Bărăganului în oglinda istorică a statisticilor*; L. Mihăilescu, *Agricultura tradițională în județul Brăila*; N. Georgescu (Muzeul Bujoreni), *Agricultura județului Vilcea în documente istorice de arhivă locală — secolele XVII—XX*; idem, *Prezentarea zonei Vilcea în Muzeul agrar al Republicii Socialiste România*; I. Oprea (Bujoreni — Vilcea), *Dovezi etnografice despre practicarea ocupațiilor tradiționale în județul Vilcea*.

În afara acestora a mai funcționat o secție, având ca titlu generic: *Cimpia Bărăganului în istoria poporului român*, care pe lângă comunicări de arheologie-istorie a grupat o serie de comunicări de interes larg, care ridicau probleme de metodologie a cercetării, de corelare a fenomenului etnografic din diversele puncte cercetate, de aspecte comparative și de istoria folcloristicii și a etnografiei, cum ar fi: A. Bucșan, *Influențe carpatice în folclorul coregrafic dundrean*.

În afara comunicărilor, foarte interesante și prezentate la un înalt nivel științific, la Slobozia și în împrejurimi au avut loc și alte acțiuni: vernisajul unor expoziții: „Cercetări arheo-

logice" în județul Ialomița (la Slobozia), „Geții în Bărăgan" (la Călărași), „Arta populară din subzona Borcea" (la Fetești), „Comori de artă populară bucovineană" (la Tândărei).

De asemenea, au fost organizate întâlniri-dezbateri pe teme privind formarea, permanența și continuitatea poporului român în spațiul carpato-ponto-danubian. Acestea au avut loc între oamenii muncii din numeroase sate ialomițene și specialiștii veniți la sesiune.

TIBERIU ALEXANDRU, *Folcloristică, organologie, muzicologie*, București, Editura muzicală, 1978, 265 p.

Autorul este unul din cei mai importanți etnomuzicologi români contemporani, cu un solid și durabil prestigiu atât în țară, cât și dincolo de fruntariile ei, prestigiu întemeiat pe valoarea incontestabilă după mai bine de două și chiar trei decenii de la publicarea unora dintre lucrările sale. Este convingerea pe care o întărește și recentul volum. Tiberiu Alexandru are în bibliografia românească de specialitate, vizată aci, prioritatea abordării științifice moderne a unor teme de primă mărime, cum sînt instrumentele muzicii populare (*Instrumentele muzicale ale poporului român*, 1956, și studiile din cartea pe care o comentăm), aportul creației științifice a lui Bartók Béla în evoluția folcloristicii muzicale românești (*Béla Bartók despre folclorul românesc*, 1968) și sinteze asupra muzicii populare românești (*Muzica populară românească*, 1975). Aceste strădanii au deopotrivă și meritul de a face larg cunoscute rezultatele cercetărilor de specialitate, pus în valoare de capacitatea autorului de a se exprima într-un limbaj totodată exact, simplu și plăcut — merit nelipsit de importanță dacă luăm în considerație nevoia de informare, tot mai imperios resimțită în acest domeniu, a feluritelor categorii de practicieni ai valorificării creației populare în mișcarea culturală actuală (de amatori sau profesioniști) —, continuînd, nu numai în acest fel, prețioasa moștenire științifică lăsată de Constantin Brăiloiu, în a cărui memorie este tipărită și această carte.

Recenta publicație cuprinde lucrări diferite ca tematică, ca mod de a trata subiectul, ca dimensiune și ca dată a concepției lor, unele fiind inedite, altele reeditate. Orînduirea lor urmărește gradul de apartenență la cele trei domenii enunțate în titlu.

Primul grupaj, *folcloristica*, se deschide cu două articole de popularizare — unul [*Folclorul românesc* (p. 10 — 16)] apărut mai întîi în cuprinsul articolului *L'ethnographie et le folklore*, din sinteza documentară *La Roumanie*, editată de Ministerul Turismului, celălalt [*Cîntecul popular românesc* (p. 17 — 37)] fiind rescrierea unei conferințe ținute în R.P. Chineză în toamna anului 1956, în care întîlnim asocieri inedite între doina gorjencească și un anume stil muzical din nordul Chinei, între doina maramureșeană și anume cîntări budiste din Kampuchia, ca și analogii între diferite tipuri de instrumente muzicale românești și chineze.

Reeditarea monografiei, aproape uitată, *Muzica populară bănățeană* (p. 39 — 70), tipărită mai întîi la București în anul 1942 de către „Cercul bănațenilor", impresionează prin consistența informațiilor privitoare la o zonă folclorică a cărei bogăție și complexitate întrec, de fapt, pe aceea a multor vetre a căror faimă este mult mai mare. Se uită adeseori că Banatul a fost, de-a lungul a numai cîteva decenii, terenul unor evoluții pe cit de frapante, pe atît de reprezentative pentru contemporaneitate: de la Călușul ritual de Rusalii la Călușurul de iarnă, sau de la cîmpoi și lăudă (vioară) acompaniată de braoncă (violoncel percutat) la taraful de saxofoane și trompete, după cum se uită că Banatul a fost poarta prin care a pătruns la noi *torogoata* (și șabalul cu pedale și, probabil, „vioara cu goarnă"), că aceiași ținut îi sînt proprii, de asemenea, *doina propriu-zisă*, *balada* în forma ei predominant epică, lăutărească, cunoscînd alături de temele mari — Miorița, Meșterul Manole, Corbea („Mirza") — și teme sau tipuri locale — ca Mantu de la Căvâran, Sila Simodiva, cîteva subiecte din ciclul novăceștilor etc. —, *cîntece rituale funerare* (al Zorilor, al Bradului, de petrecut), *bocetul* cu motive versificate, ca cel din Transilvania, și cel cu text liber-improvizat, adaptat ad-hoc structurii cîntecului în timpul executării lui, *dansul ca pomană* ș.a. Comentarii recente, bibliografia și discografia zonei, care o completează, restituie în întregime actualității această lucrare; doar pe alocuri, un anume ton evocator, cu citate pitorești din rostirea informatorilor, marchează timpul primei redactări.

Doina românească și folclorul muzical comparat (p. 71 — 75), textul unei comunicări ținute la Istanbul în anul 1974, în cadrul Congresului asupra muzicii modale, inițiat de Ahmed Adnan Saygun, supune atenției termenii posibili de comparație din folclorul altor popoare, din Europa și Asia, pentru genul muzical specific al doinei, pe linia încercărilor inițiate de B. Bartók în primele decenii ale veacului, nu fără a tempera însă, cu prudența omului de știință autentic, ispitele firești cu care îmble asemenea excursuri comparativiste.

Urmează un set de articole închinat lui Constantin Brăiloiu cu prilejul comemorării unui deceniu de la moartea acestuia: nota monografică, reluată din „Revista de etnografie și folclor”, intitulată *C. Brăiloiu (1893–1958)* (p. 76–111), unul din cele mai autorizate comentarii la activitatea științifică a marelui înaintaș, și trei comunicări, *C. Brăiloiu și valorificarea înregistrărilor de muzică populară* (p. 112–126), ținută la sesiunea omagială organizată la Conservatorul de muzică „C. Porumbescu” din București în mai 1968, *Contribuția lui C. Brăiloiu la culegerea și valorificarea muzicii populare bihorene* (p. 127–136), ținută la Oradea în iarna aceluiși an, și *C. Brăiloiu și cercetarea muzicii populare gorjenești* (p. 135–136), ținută la Runcu în vara anului 1970 în cadrul colocviului „Runcu – permanență în cultura gorjenească”. Relatările despre inițiativa lui C. Brăiloiu de a imprima în *fară* o antologie pe discuri a muzicii populare românești (soldată doar cu un album de cinci discuri *Tara Oașului (Satu Mare)*, două mape cu *Jocuri populare românești* a cîte trei discuri fiecare și *Nunta în Someș*, două discuri apărute în 1941) fac simțite competența în materie a autorului comunicării, el însuși continuator fervent al acestor preocupări – legitimate de obligația de a lăsa „moștenire învățaților aceluși viitor [cînd muzica populară va înceta să mai viețuiască – n.n.] documente care să îngăduie un răspuns la toate întrebările care se vor ivi după noi” (C. Brăiloiu, *Technique des enregistrements sonores*, 1938) – și realizator al primei antologii pe discuri, reprezentativă pentru toate zonele, genurile și speciile muzicii populare românești (*Antologia muzicii populare românești*, două casete cu cîte trei discuri fiecare, 25 cm, 33 de ture, cu 110 documente sonore însoțite de broșuri explicative în limbile română, engleză, franceză și rusă, Electrecord, EPD–78, 81,1 015,1 016, 1 017, București, 1959–1960 și 1962). Textul comunicării e sprîjnit pe interesante fragmente din corespondența lui C. Brăiloiu cu autorul.

Grupajul se încheie cu o sinteză, concisă și actualizată, a mai multor lucrări legate de aceeași temă: *Béla Bartók și muzica populară românească* (p. 137–149).

Secțiunea intitulată *organologie* cuprinde trei studii de o considerabilă densitate informațională, care dezvoltă, fiecare în parte, capitole de temelie ale instrumentarului nostru muzical popular: *fluierile [Tilîca. Un străvechi instrument muzical popular al românilor* (p. 152–170) și *Naiul românesc* (p. 171–196)] și *vioara [Vioara ca instrument muzical popular* (p. 197–238)].

Ele aduc, față de versiunile inițiale (1956, 1974 și respectiv 1957), o seamă de date noi, în legătură cu clasificarea fluierelor (întregită cu încă patru membri), cu vechimea și răspîndirea pe teritoriul țării a unor variante de nai, cîteva elemente ale evoluției tehnicii de interpretare la nai – din primele decenii ale veacului nostru pînă azi –, despre diferite tipuri de vioară (și viole) menționate la noi între secolele XVI–XIX și modalități distincte de asimilare a lor în tradiția folclorică românească etc. Ele pun în evidență însemnătatea și bogăția de aspecte ale temelor abordate, impunînd pe autor ca pe o autoritate în domeniu.

Ultimul grupaj, *muzicologie*, cuprinde: un medallion dedicat compozitorului, bănăjean prin adopțiune, Antoniu Sequens (p. 240–245) și o – chiar astfel intitulată – contribuție la discografia enesciană [*Înregistrări pe disc făcute cu G. Enescu în anul 1943* (p. 246–251)], evocînd tentativa lui C. Brăiloiu de a realiza un nobil proiect – imprimarea pe disc a unei colecții de muzică românească populară și cultă –, din care au rămas, roade tîrzii și aproape întîmplătoare, cîteva înregistrări făcute cu G. Enescu și... amintirile legate de această împrejurare.

Fiecare articol al cărții este întregit cu date bibliografice amănunțite, cu discografiile și completări de informații, cu notații muzicale, iconografie etc. aduse la zi, privitoare la materialul editat și uneori la însăși tema abordată.

Meritul primordial al cărții este însă acela de a fi readus atenției publicului cititor o seamă de lucrări valoroase, pînă acum necunoscute sau greu de găsit în periodicele și volumele de studii cu tiraj restrîns în care au apărut.

După *Muzica populară românească* (1974), un contact preliminar al publicului cu evantaiul de aspecte și probleme ale etnomuzicologiei românești, Editura muzicală ne oferă acum un nou mînunchi de studii de folcloristică muzicală. Este un drum promițător, pe care îl dorim continuat.

Ioșif Herța

VASILE D. NICOLESCU, *Manuscrisul Ucenescu. Cînturi*, București, Editura muzicală, 1979, 369 p.

Una dintre recente apariții care se face în mod deosebit remarcabilă este cea a volumului *Manuscrisul Ucenescu*, de profesorul și folcloristul Vasile D. Nicolescu.

Autorul ne face cunoscut faptul că împlinirea unui secol de la moartea lui Anton Pann, în anul 1954, a ocazionat manifestări la care, printre alte probleme, s-a pus și aceea a discipolilor lui. Dintre aceștia, una din figurile de frunte s-a dovedit a fi George Ucenescu, care s-a evidențiat prin preocupările sale diverse de profesor, folclorist, luptător pentru progres și emancipare națională, atât pe plan cultural și educațional, cât și ca participant la Revoluția de la 1848.

Lucrarea are un temeinic studiu introductiv cuprinzând trei capitole, dintre care primul conține „Date biografice”, al doilea, „Activitatea didactică, folcloristică și culturală la Brașov”, și al treilea, „Opera lui George Ucenescu”.

În primul capitol al studiului său, profesorul Vasile Nicolescu aduce date biografice inedite, prin studierea și confruntarea minuțioasă a documentelor din epoca respectivă, subliniind legăturile strinse care au existat între A. Pann și G. Ucenescu, legături ignorate sau care au ieșit din sfera preocupărilor altor autori. Este de asemenea subliniat faptul că opera de culegere a folclorului pornește la Ucenescu pe de o parte sub influența dascălului său — A. Pann, iar pe de altă parte de la interese didactice, respectiv din dorința de a avea la dispoziție un reper-toriu care să acopere nevoia oricărui fel de prilej, repertoriul răspunzând (în formă și conținut) tendințelor și gustului epocii.

Autorul evidențiază unitatea și originalitatea (în limitele concepției vremii respective) a cîntecului popular, păstrate prin notarea în întregime a documentului folcloric (text și muzică).

În afara muncii propriu-zise de culegător și profesor, Ucenescu a lăsat lucrări tipărite (sub formă de broșuri) și manuscrise. Broșurile, cum s-a mai amintit, întrebunțate în scop didactic, însumează creații proprii și cîntece culese de la copii. Altele, aparținînd lui A. Pann, sînt intitulate *Cînturile morale*.

Cele două manuscrise sînt însă îndeosebi „valoroase din punct de vedere istoric, documentar, artistic și didactic”: *Tratatul teoretico-practic de muzica eclesiasistica gr. orientală* — găsit la biserica Sf. Treime din Șcheli Brașovului —, manual teoretic și practic al muzicii psaltice bizantine, și mai cu seamă manuscrisul, cu nr. de înregistrare 3 497 de la B.A.R., intitulat *Carte de cînturi cu note de psaltichie scrise de G. Ucenescu, student al domnului Anton Pann, 1852, 567 cînturi*, iar în subtitlu, cu precizarea: „Cumpărat de la Ihel Șaraga din București, la 25 septembrie 1909”. Se atrage atenția că titlul acestui manuscris aparține nu lui Ucenescu, ci achizitorului Academiei.

Volumul tipărit de V. Nicolescu cuprinde studiul introductiv (care în afară de datele biografice și activitatea lui Ucenescu ne relevă contribuțiile originale ale acestuia) și bogatul material din acest al doilea manuscris. Manuscrisul este descris în amănunt ca aspect, dimensiuni, ca ordonare a materialului în original, cât și în lucrare, unde îngrijitorul ediției a fost obligat să elimine o parte din melodile lui A. Pann apărute și în alte publicații sau unele melodii care se repetau. Toate însemnările lui Ucenescu au fost reproduse ca prețioase referiri fie la biografia lui, fie la cea a lui A. Pann, la istoria cîntecului sau ca date critice importante privind originea, conținutul, structura cîntecului, anul de apariție sau de publicație.

Melodiile constituind manuscrisul aparțin în marea lor majoritate lui Ucenescu și A. Pann; apar, fără omisiuni, însă și ceilalți autori. Importanța acestui repertoriu rezidă în aceea că ne oferă astăzi posibilitatea studierii unor materiale reprezentative (muzică și poezie) pentru acea vreme, prin selecția făcută de Ucenescu pe criteriul gustului, în spiritul național, social și patriotic al epocii sale.

Nu vom insista asupra conținutului sau a modului de alcătuire a lucrării în speranța că cele arătate mai sus vor reuși să suscite interesul pentru cercetarea amănunțită a lucrării și să sublinieze valoarea materialului din acest volum, precum și seriozitatea tratării lui de către prof. V. Nicolescu.

Se impun totuși cîteva mențiuni cu privire la munca autorului, atât în ce privește studierea manuscrisului editat, cât și prelucrarea și prezentarea materialului acestei lucrări. Astfel este evident că datele biografice au fost adunate cu remarcabilă mîgălă și efort, cu scrupulozitate și discernămint, din informații contradictorii uneori în puținele documente care s-au mai păstrat, dar și prin cercetări de teren pe urmele lui Ucenescu, la Brașov și Sibiu.

Se cuvine îndeosebi menționat faptul că manuscrisul lui Ucenescu a impus transcrierea melodiilor din notație psaltică în notație linară, muncă pe care astăzi din ce în ce mai puțini sînt cei care o pot face și care a cerut o readaptare a materialului fără ca, în același timp, să i se aducă modificări de natură să-i știrbească autenticitatea. Este astfel meritul competenței prof. V. Nicolescu de a fi pus în circulație, la îndemîna celor interesați, un bogat repertoriu de o mare valoare istorică și documentară, autentic și reprezentativ, care ar fi fost inaccesibil unui cerc larg de specialiști, în condițiile în care ar fi rămas în forma lui originală.

Semnalarea inadverențelor existente în manuscris, excluderea melodilor apărute în alte publicații, eliminarea dubletelor, păstrarea atență a tuturor observațiilor și mențiunilor lui Gr. Ucenescu asupra cintecelor, cit și analiza acelor trăsături prin care Ucenescu se evidențiază între contemporanii săi, ne demonstrează înaltele exigențe științifice ale acestei munci.

Eugenia Săndulescu

KLAUS BEITL, *Leopold Schmidt Bibliographie, 1930—1977*, Wien, Verlag des Vereins für Volkskunde, 1978, 244 p., in-8°

Din însărcinarea Asociației vieneze de etnologie și cu colaborarea Institutului de etnologie contemporană al Academiei Austriece de Științe, Klaus Beitzl, care a preluat cu trei ani în urmă direcțiunea Muzeului austriac de etnografie, a redactat bibliografia scrierilor științifice publicate de prof. dr. Leopold Schmidt în curs de aproape jumătate de secol. Este vorba de un volum omagial, cu ocazia aniversării a 65 de ani de viață. La această operație deosebit de vastă, și-au dat colaborarea mai mulți elevi ai sărbătoritului, între timp ei înșiși profesori: Margarete Bischoff, Helen Grün, Maria Kundegraber, Elfriede Lies, Michael Martischchnig și Felix Schneeweis. Volumul este prefațat de prof. dr. Leopold Kretzenbacher, până de curind titularul Catedrei de etnografie germană și comparată de la Universitatea din München.

Păstrind în continuare funcția de președinte al Asociației vieneze de etnologie, Leopold Schmidt a fost până acum doi ani titularul Catedrei de etnografie de la Universitatea din Viena, directorul Muzeului austriac de etnografie și redactorul responsabil al publicației lunare „Österreichische Zeitschrift für Volkskunde”, a cărei conducere o împarte din 1976 cu dr. Klaus Beitzl, secretarul general al Asociației de etnologie.

Încă din anul 1935, cînd a obținut doctoratul în filozofie (cu disertația „Cercetări asupra formei istorice a jocurilor germane de Crăciun”), Leopold Schmidt a început să ocupe un loc central în știința austriacă referitoare la istoria culturii și artei populare plastice, literare, teatrale etc., ramuri pe care le-a încorporat și reunît în numeroase lucrări de specialitate, abordate de pe o poziție etnologică integratoare, fundamentată consecvent pe o informație pluridisciplinară. În legătură cu aceasta este demn de reținut că L. Schmidt a acceptat existența mai multor discipline, dar componente ale unei singure științe asupra istoriei culturii și artei populare plastice, literare, muzicale, coregrafice și teatrale.

Și-a început cariera sub îndrumarea lui Rudolf Kriss, la constituirea colecției vieneze de etnografie religioasă, la dezvoltarea colecțiilor etnografice austriece și a imensei bibliotecii de specialitate, parcurgînd succesiv toate treptele, pînă la aceea de custode în 1955 și director în 1960. În calitate de docent universitar, iar apoi de profesor a izbutit să pregătească mai multe generații de licențiați și doctori cu specialitatea în etnografie și folclorică. I-a ureat al premiilor „W.H. Riehl” (1937) și „Frații Grimm” (cu ocazia aniversării din 1977), L. Schmidt a fost ales membru al mai multor societăți de etnografie de peste hotare (Grecia, Finlanda), membru al Academiei de Științe din Austria (1967), precum și membru corespondent al Academiei din Uppsala.

Volumul bibliografic omagial nu se limitează la enumerarea (sistematică, cronologică) a publicațiilor sale, ci în cazul monografiilor tematice sau zonale mai importante și al lucrărilor de sinteză se înfățișează sumarul amănunțit al acestora, ceea ce înlesnește orientarea cercetătorilor etnografi și folcloriști, a muzeologilor, studenților etc. Numărul imens de recenzii poate constitui o adevărată istorie științifică a mișcării etnografice central-europene.

Din numeroasele și valoroasele sale lucrări, relevăm *Volkslieder aus Niederdonau mit Bildern und Weisen* (1914), *Geschichte der österreichischen Volkskunde* (1951), *Bauernwerk der Alten Welt. Europa — Asien — Afrika* (1954), *Masken in Mittel-Europa* (1955), *Volkstrachten in Österreich* (1955), *Le théâtre populaire européen* (1965), *Volkskunst in Österreich* (1966), *Bauernmöbel aus Süd-deutschland, Österreich und der Schweiz* (1967), *Volkstracht in Niederösterreich. Eine Einführung nach Erscheinungsform, Funktion und Geschichte* (1969), *Historische Volkslieder aus Österreich vom 15. bis zum 19. Jahrhundert* (1971), *Hinterglas. Zeugnisse einer alten Hauskunst* (1972), *Bemalte Bauernmöbel aus Österreich* (1972), *Volksmusik, Zeugnisse ländlichen Musizierens* (1974) etc.

Spre a surprinde orientarea teoretică și metodologică a acestui prolific etnograf și folclorist, reținem unele aspecte tematice abordate.

Astfel, în *Die Volkerzählung. Märchen, Sage, Legende, Schwank* [Narațiunea populară, Basme, mituri, legende, snoave] — Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1963, 448 p., 4 hărți —, în partea referitoare la *basme* tratează nodul gordian și dezlegarea lui (evoluția acestui mit în timp), motivul mitologic al eroului popular și limba balaurului, preocupări de istorie culturală asupra muzicii în basme (osul cîntător), 365 de ferestre ale unui motiv mitologic în cîntecul popular zonal, un motiv din *Gesta Romanorum* în drama și în reprezentarea plastică populară, un motiv folcloric soldătesc etc. Cercetarea *miturilor* îi oferă relevarea locului deținut de „stăpînul animalelor” în mitologia Eurasiei, istoria și cartografia mitologică a legendei fiului lui Tantal, prezența unor nuclee mitologice în orașul Viena, preistoria mitologică a fenomenului sacralității, formele vechi și noi ale unui mit vienez referitor la o zeiitate feminină a Dunării, personaje comice demoniace în jocurile germane de păpuși din vremurile prefeudale și feudale etc. Alte cercetări l-au condus la descoperirea *legendelor* privitoare la stăpînul munților Boemiei, legenda cîmpului cu grîu (un motiv apocrif al fugii din Egipt transpus în narațiunile, cîntecele și teatrul popular, precum și arta picturală), un motiv legendar al doctorului Faust în teatrul popular, prezența unor motive legendare turcești, ca și a unor motive de snoave orientale în folclorul austriac.

Din lucrarea *Volks Glaube und Volksbrauch. Gestalten, Gebilde, Gebärden* [Credințe și obiceiuri populare. Personaje, plămăsi, gesturi] — Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1966, 430 p., 4 hărți — suscită un deosebit interes etnologic comparativ teme: focul viu în obiceiurile și credințele populare ale Europei Centrale, simbolica unei perechi de culori (roșul și albastrul), unele jocuri pastorale sau credințe și obiceiuri marinărești pe cursul superior al Dunării, semnificația studiilor moderne referitoare la credințele populare pentru înțelegerea istoriei vechi, utilitatea etnografică a cercetării ceremonialurilor medievale etc.

În sfîrșit, mai atragem atenția asupra lucrării *Volks Gesang und Volkslied. Proben und Probleme* [Melodii și cîntece populare. Probe și probleme] — Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1970, 587 p., 16 fig. și o hartă — întrucît realizează o istorie a cercetărilor referitoare la cîntecul popular în etnografia germană și austriacă, dezvoltă bazele istorico-culturale ale melosului popular în țările alpine, reprezentările cîntecului popular în pictura populară, precum și ampla prezență a cîntecului popular în teatrul popular, în obiceiuri, în vechiul folclor ce cîntă Dunărea.

Bibliografia conține 3 678 de titluri (articole, studii, monografii, recenzii etc.). Ea se încheie cu un vast *registru de indici*: de persoane la care s-a referit în scrierile sale, de localități, zone și țări vizate, de obiecte etnografice, artistice, arheologice, istorice etc. studiate în cursul vieții, precum și o listă a autorilor de lucrări etnologice, etnografice, folclorice, de artă plastică populară etc. recenzate, printre care și o seamă de specialiști din România.

Nicolae Dunăre

ROSA RACHEL KNORRINGA, *Fonction phatique et tradition orale. Constantes et transformations dans un chant narratif roumain — Moșoș Vornicul* [Leiden?], 1978, 157 p. + Anexe

Lucrarea, deosebit de importantă pentru folclorul românesc, este teza de doctorat pe care autoarea, Rosa Rachel Knorrninga, a susținut-o în iunie 1978 la Universitatea din Leiden, conducător științific fiindu-i prof. dr. Q.I.M.Mok, lucrare pentru care i s-a acordat titlul de „doctor în litere”.

Cunoscînd limba română și făcînd cercetări stăruitoare în țară la noi, avînd o bună pregătire în general în domeniul folcloristicii și al problemelor de poetică și stilistică, autoarea a avut intenția să se ocupe de întregul gen al baladelor românești, ca unul care i-a relevat valențe noi de creație, dar în ultimă instanță s-a oprit la o singură baladă, *Moșoș Vornicul*, pentru a demonstra același lucru, și anume păstrarea în variante a elementelor componente esențial narative și recrearea celor secundare, în special în descripție. Considerăm că examenul i-a reușit pe deplin.

Autoarea introduce de la început în considerații noțiunea de *funcție fatică* („fonction phatique”) în baladele românești, după cum se vede chiar din titlul lucrării, pornind de la aplicarea noțiunii de către Br. Malinowski și apoi de către R. Jakobson, ca pregătire și menținere

vie a atmosferei și interesului în care au loc contactul și comunicarea dintre narator și public, deci la scenă deschisă, termenul „phatique”, mai puțin folosit în cercetările românești (Knorringa nu stăruie asupra lui), avându-și originea în gr. *phatos*, cu sensul de „ceea este spus și cum este spus”. Consecința imediată, pe care o constată de la început autoarea, este legarea actului execuției baladelor de oralitate, de „tradiția orală”; cu toate că în România nu mai există de mult analfabetism, învățarea baladelor se face de obicei tot oral („de bouche à oreille”) ca și a vechilor cîntece „chansons de geste” în evul mediu. Este o constatare a unui ochi și a unei percepții străine, care notează un adevăr, căci ori baladele se rețin și se transmit încă pe cale orală, la scenă deschisă, ori mor ca circulație, fiindcă din carte nu se mai învață. Am intrat în epoca trăirii celor reprezentative și semnificative, de mare artă populară.

Alegerea baladei *Mogoș Vornicul* pentru studiu nu ni se pare întâmplătoare, deși nu se spune expres. Alegînd pentru analiză 11 variante, de la cea a lui Alecsandri, din 1866 (*Poezii populare ale românilor*), și pînă la aceea culesă de prof. I. Nijloveanu în 1960, la Potcoava, jud. Olt (*Folelor din Oltenia și Muntenia*, București, 1969, IV, 625), după care nu se mai face nici o înregistrare, se poate spune că balada aceasta nu mai are vitalitate. Dealtfel, ultima înregistrare se prezintă ca un rezumat al narațiunii (singura totuși cu inovația, de basm, a uciderii eroului).

Lucrarea începe, de fapt, cu considerații generale asupra baladelor românești, încercări diverse de clasificare, conținutul specific al termenului *baladă*, vechi atestări de cîntec popular românesc, spiritul de concentrare și sublimare a narațiunii față de lungimea eposului sîrbesc, problema versificării, a ritmului, a rimei, problema text-melodie etc.

Dintre cele 11 variante ale lui *Mogoș Vornicul* luate în considerație, autoarea a ales, pe bună dreptate, pentru analiza stilului oral, varianta culesă de Păun I. Gilorteanu în 1887, la Budești — Ilfov („Șezătoarea”, 1913) și pe cea înregistrată de Chr. N. Țapu în 1897, la Roșiorii de Vede (*Materialuri folcloristice*, publicate de Gr. Tocilescu, 1900), ca reprezentative și autentice. Alte cîteva variante sînt analizate și comparate pentru descripția insolită a uciderii eroului sau pentru situațiile de creștere a tensiunii narative.

În general, analiza este desfășurată amplu, cu mijloace moderne de investigație, folosind metoda structuralistă, cantitativă etc., *formule-instrument* (expresie poate mai puțin nimerită), *formule ornamentale*, insistînd asupra stilului afectiv, repetițiilor, paralelismelor, redundanței, formelor deictice, ca elemente de tehnică orală; de asemenea, asupra momentelor de tensiune, ca pendant al „suspense”-ului teatral, asupra funcțiunii verbelor de acțiune și de stare, în distingerea acțiunii dinamice de simplele descripții, asupra așa-ziselor momente prospective și retrospective.

Citirea lucrării trebuie făcută cu toată răbdarea pentru a urmări logica ei și a înțelege bine rezultatele și concluziile convingătoare că în „*Mogoș Vornicul* avem de-a face cu o singură baladă în unsprezece expresii diferite” sau că „fiecare variantă își are individualitatea ei”, ceea ce, firește, este marca adevăratei creații populare.

În *Anexe*, autoarea publică cele 11 variante în original și în traducere franceză „neînfrumusețată”, precum și o serie de scheme clocovene, privind structura baladei.

Socotim că varianta T.T. Burada (*O călătorie în Dobrogea*, 1880) nu este „infidelă”, ci pe deplin autentică, ba mai mult, cu aceleași elemente componente ca și varianta luată de bază, din Budești — Ilfov.

Lucrarea realizată de Rosa Rachel Knorringa este un rezultat științific lăudabil și în plus face un prețios serviciu folclorului românesc, pentru difuzarea valorilor lui în străinătate. De aceea o consemnăm cu plăcere.

I. C. Chițimia

ION I. DRĂGOESCU, *Din etnologia uneltelor tradiționale ale poporului român. Plugul în civilizația românească*, I, Oradea, Muzeul Țării Crișurilor, 1977, 62 p., în-8°, XXIV planșe, rezumat englez

După studiul *Comentarii etnografice la arheologia plugului* (Georgeta Moraru) din REIF (12, 1967, 3, p. 213—221), după o seamă de tratări etnografice zonale privitoare la aceeași unealtă (*Pluguri în Cîmpia Transilvaniei*, în „Apulum”, VIII, 1971, p. 541—548; *Țara Birsei*,

1972, I, p. 111—126; *Etnografia Văii Bistriței*, 1973, p. 290—294; *Mijloace tradiționale în agricultura Munților Apuseni*, în „Apulum”, XI, 1973, p. 606—613 etc.), precum și a unor considerații referitoare la reprezentările ornamentale ale plugului (cuprinse în „Zeitschrift für Ethnologie”, Braunschweig, 1959, p. 70—80 sau în *Ialomița. Studii și comunicări*, 1977, p. 252—253 etc.), datorate altor cercetători români — intervine contribuția amplă a etnologului Ion I. Drăgoescu. Acesta își propune o primă însumare enciclopedică a informațiilor pluridisciplinare din literatura românească (etnografică, arheologică, medievistică, folclorică și iconografică), utilizând peste o sută de surse bibliografice privitoare la plug — unele de competență din agricultura tradițională. Sursele ce i-au stat la îndemână le întregește cu date proprii de teren și materiale muzeologice culese și sistematizate în decursul mai multor ani, îmbrățișând zone din toate ținuturile istorice ale țării.

Totodată, în urma unor susținute operații de reproducere și apropiere grafică, precum și de grupare morfologică a celor mai diverse tipuri și variante de plug (din România, ca și din alte țări europene), I. I. Drăgoescu realizează o vastă reprezentare, constând din 39 de fotografii și 24 de planșe (cu peste 150 de figuri). În ultimă instanță, materialul rezultat constituie un important suport documentar pentru cercetările etnologice comparative.

O remarcabilă prolegomena pentru aprofundarea pluridisciplinară a problemei plugului în civilizația și cultura populară românească o conferă, neîndoielnic, terminologia europeană referitoare la plug, însumarea termenilor cu care românii diferențiază plugurile, reflectarea plugului în folclorul nostru muzical, literar și, cu atât mai mult, în cel plastic (picturi populare, sculpturi pe obiectele de uz gospodăresc, în arta ceramicii și a ouălor încondeiate etc.), în contextul obiceiurilor sau al riturilor de trecere de peste an („plugarul”, „jocul cununii” etc.), în cadrul riturilor de trecere din viața omului (ornamentele simbolice de pe colaci).

Răspîndirea teritorială a plugului în aria a nenumărate etnii, într-o serie de epoci istorice, reprezentările ornamentale și folclorice din cele mai diverse genuri ale creației populare românești etc. oferă un aport, general demonstrat de cercetările contemporane, inclusiv în lucrarea de față, privind continuitatea etnoistorică a formelor de civilizație și cultură care au încorporat agricultura cu plugul.

Încheierea studiului cu un rezumat și o listă a ilustrațiilor în limba engleză facilitează circulația cunoștințelor conferite pe o arie mai largă, ceea ce a intenționat fără îndoială și editorul, Muzeul Țării Crișurilor de la Oradea.

Nicolae Dunăre

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*, probleme 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 recenzile 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 din 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 30 de extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Coroșpondența privind manuserisele, schimbul de publicații etc. se va trimite pe adresa colegiului de redacție : 70 154 București, str. Nikos Belolannis nr. 25.

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA
ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- GH. VRABIE, *Folclorul. Obiect — principi — metodă — categorii*, 1970, 556 p., 23 lei.
- ROMULUS VULCĂNESCU, *Etnologie juridică*, 1970, 340 p., 16,50 lei.
- OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), *Izvoare folclorice și creație originală: Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucrețiu Blaga, Ion Barbu, Vasile Voleulescu*, 1970, 328 p., 21,50 lei.
- AURELIAN I. POPESCU, *Cinzece bătrânești din Oltenia*, vol. II, 1970, 464 p., 22 lei.
- OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), *Temele folclorice și orizont european în literatura română*, 1971, 479 p., 26 lei.
- ANDREI BUCȘAN, *Specificul dansului popular românesc*, 1971, 454 p., 30 lei.
- NICOLAE DUNĂRE (sub redacția), *Țara Birsei*, vol. I, 1972, 476 p., 52 lei.
- ROMULUS VULCĂNESCU, *Coloana cerului*, 1972, 271 p., 27 lei.
- GHEORGHE VRABIE, *Structura poetică a basmului*, 1975, 252 p., 16 lei.
- ADRIAN FOCHI, *Coordonate folclorice sud-est europene ale baladei populare românești*, 1975, 270 p., 28 lei.
- Istoria științelor în România. Etnologia. Folcloristica*, 1975, 184 p., 8 lei.
- VASILE ALECSANDRI, *Opere*, vol. III — *Poezii populare*, 1978, 536 p., 40 lei.
- ZAMFIRA MIHAIL, *Terminologia portului popular românesc în perspectivă etnolingvistică comparată sud-est europeană*, 1978, 255 p., 16 pl., 1 hartă, 20 lei.

Rev. etn. folc., tom. 24, nr. 2, p. 127-268, București, 1979

