

Nicolae Roșianu

**Model și variantă
în
folclor**

**EDITURA UNIVERSITĂȚII DIN BUCUREȘTI
1996**

Referenți științifici: Conf. dr. ANETA DOBRE
Prof. dr. VIRGIL ȘOPTERIANU

Biblioteca Centrală Universitară

II 296 970
807 360

112193

© Editura Universității din București
Șoseaua Panduri, nr. 90-92, 76235 București, Telefon 410.23.84

ISBN - 973-575-117-8

Studentilor mei

AVERTISMENT

"Esteticeste – scrie G. Călinescu – *stereotipia* ne lămurește asupra chestiunii *originalității*. În nici un caz, aceasta nu e de ordin estetic. Accidentul constituie în basm esența. Așezarea în timp și spațiu, detaliul senzorial și moral conferă fără sfortări de invenție a treia dimensiune. Ca și *literatura clasică*, *basmul e un plagiat sincer și total, și geniul se relevă în arta copiatului* (s.n. – N. R.)¹.

Adevărul afirmației conform căreia "basmul e un plagiat" nu mai poate fi ignorat de nimeni. Putem chiar extinde *zicerea* lui Călinescu – de fapt "diletant" în domeniul folcloristicii – spunând că folclorul în totalitate este un "plagiat". Pe unii îi șochează, desigur, "teribilismul" călinescian, dar nu pot să nu recunoască valabilitatea metaforei. Pentru că de o exprimare metaforică e vorba.

De ce "diletant"? Pentru simplul fapt că G. Călinescu nu a fost niciodată folclorist, el apropiindu-se de folclor cu metodologia criticului și a teoreticianului literar, iar descoperirea o făcuse Propp cu aproape patru decenii înainte. Și pe care Călinescu nu-l știa. Propp descoperise esența basmului, modelul universal: o *narațiune care are la bază un număr limitat de funcții (acțiuni), dispuse în serie, într-o ordine predictabilă, și distribuite unui număr (tot limitat) de personaje*². În rest, intervine "arta copiatului", asupra căreia insistă G. Călinescu. În acest caz, *intuiția genială suplinea pregătirea de specialitate*³.

¹ G. Călinescu, *Estetica basmului*, București, 1965, p. 386.

² V. I. Propp, *Morfologia basmului*, București, 1973 (cf. versiunea rusă: *ediția I*, 1928; *ediția II*, 1969).

³ Vezi Ov. Bârlea, *Foetică folclorică*, București, 1979, p. 10.

Și nu numai folclorul poate beneficia de adevărul acestei metafore, ci întreaga creație universală. Ce este în fond *clasicismul* (amintit deja de Călinescu), decât un "plagiat"? Dar romantismul sau celelalte curente și orientări? Avem în vedere, înainte de toate, latura ideatică, dar și pe cea formală. Observația nu e nouă. Nici cei mai mari creatori "nu se pot sustrage acestei servituti", scria Shelley; el o numea *imitație* sau *similitudine generică*. Și încheia, recunoscând de fapt existența *modelelor*: "Dacă această similitudine e rezultatul imitației, sunt gata să recunosc că *am imitat și eu*"⁴.

Să nu fim însă categorici. Trebuie să rămânem la nivelul metaforei. Căutarea cu orice preț a izvorului, a sursei, în ultimă instanță a "plagiaturii", constituie, mai ales în domeniul creației culte, o metodă *nonproductivă*. Tot Călinescu este cel care ne "temperează": "Reminiscența lecturilor, falsa memorie, înrâurirea contemporanilor, iată mijloace de a explica o operă care nu rămâne niciodată cu metoda aceasta o lucrare originală" (s.n. – N. R.)⁵.

Așadar, trebuie păstrată circumspecția necesară și pentru folclor (nu numai pentru creația cultă). Studiarea relației *stereotipie-originalitate* ne-a permis, desigur, să identificăm *modele*, plagiate cu sau fără artă, dar și *inovații* în urma cărora *variantele* – în ciuda "imperialismului" stereotipiei – ne ofereau elemente certe de originalitate. Pentru că, așa cum afirmam în *Stereotipia basmului*, "plagiaturul în procesul creației folclorice este o realitate, pe noi însă ne interesează – și aceasta constituie lucrul cel mai important – ce plagiază, cum și cât plagiază, și, mai ales, ce nu plagiază povestitorul"⁶.

Creația populară orală a pus la dispoziția structuralismului un material inepuizabil care i-a permis să-și demonstreze virtuțile; iar Propp, ca precursor al structuralismului în folclor (și nu numai),

4. P. B. Shelley, *Opere alese*, București, 1957 (Prefață la *Prometeu descătușat*).

5. G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. 5, București, 1936, p. 313.

6. N. Roșianu, *Stereotipia basmului*, București, 1973, p. 6-7.

este un exemplu elocvent în acest sens. Dar exagerările nu s-au lăsat prea mult așteptate: supralicitarea *modelelor*, a *stereotipiei*, *inmatematizarea* cercetării, fabricarea de "*limbaje secrete*" etc., iată doar câteva din aceste exagerări care de cele mai multe ori diminuează valoarea euristică a cercetării (alteori o anulează), *ermetismul* transformând demersul într-un simplu joc "de-a punerea în ecuație" matematică. Despre toate aceste exagerări am scris în altă parte⁷, aici trebuie să reținem câștigurile orientărilor moderne mai ales în ceea ce privește plusul de certitudine al răspunsului la vechea întrebare: care sunt cauzele universalității așa-ziselor *loci communes* în creația populară orală?

Teoriile tradiționale nu mai satisfac, exclusivismul unora dintre ele ("mitologismul", "benfeysmul", "migraționismul" ș.a.) ducând chiar la respingerea lor în totalitate, ceea ce constituie o altă exagerare. Se caută acum legitățile ce guvernează procesul de gândire; sunt identificate sistemele logice ale gândirii, generatoare de modele (șabloane) care devin semne (simboluri). Ni se sugerează astfel recunoașterea existenței unui *sistem semiotic universal*⁸.

*

Oferim cititorului român, în primul rând studenților care ne audiază cursul de folclor la Universitatea din București, o *culegere de studii* scrise de-a lungul a peste trei decenii și publicate în diverse ediții în țară și străinătate. Toate sunt reunite în acest volum de o temă comună – *model și variantă în folclor*. Obiectul de studiu îl constituie, înainte de toate, folclorul românesc, dar, după cum era și firesc date fiind virtuțile comparativismului, *în perspectivă comparată*, cercetarea extinzându-se și asupra altor areale culturale, cuprinzând cele mai diverse arii folclorice (creația orală a popoarelor romanice, slave, orientale ș. a.).

Se caută *modelul*, deci elementul *invariabil* (de regulă *universal*), se identifică *varianta* (*individuală, națională*); în

7. N. Roșianu, *Eseuri despre folclor*, București, 1981, p. 8-10.

8. Vezi și N. Roșianu, *Folclor literar rus*, București, 1979, p.280-282.

continuare se urmărește relevarea funcțiilor principalelor componente ale raportului fundamental dintre *stereotipie* și *originalitate* (*universal-național, tradiție-inovație, colectivitate-individ, stabilitate-variabilitate* etc.).

*

Studiile reproduse aici (*integral* sau *fragmentar*) poartă, după cum era și normal, amprenta perioadei în care au fost elaborate, dar, după părerea noastră, ele își păstrează valabilitatea, fapt confirmat și de acel *ne varietur* care poate fi pus sub oricare dintre texte.

Reproducerea fiind făcută prin *fotocopiere*, nici ortografia nu a putut fi modificată în conformitate cu normele actuale.

În sfârșit, dat fiind, înainte de toate, scopul *didactic* al volumului, am considerat util ca într-un *post-scriptum* să reținem și unele *variante* ale studiilor noastre apărute în câteva limbi străine de circulație: *engleză, franceză, italiană și rusă*.

N. Roșianu

București,
30 mai 1996

I. STEREOTIPIE ȘI ORIGINALITATE IN FOLCLOR

În abordarea raportului *stereotipie-originalitate* trebuie pornit de la *oralitate*. Folclorul (*autentic*), după cum am arătat, însumează opere create, conservate și transmise exclusiv pe cale orală; prin urmare, *oralitatea* constituie trăsătura fundamentală a creației populare, celelalte trăsături (caracterul colectiv, anonim, variabilitatea etc.) nefiind altceva decât consecințe directe ale oralității.

În ultimul timp se vorbește tot mai frecvent de „teoria oralității”. Nu este vorba de o teorie nouă. Toți cei care au abordat creația populară și-au dat seama de caracteristicile ei principale ce decurg aproape în exclusivitate din oralitate. Prima dintre aceste caracteristici o constituie *stereotipia*: prezența „locurilor comune” (loci communes), dintre care unele, datorită gradului înalt de formalizare, de stereotipizare, precum și datorită frecvenței lor, au și căpătat denumirea de *formule*.

Basmul, de pildă, începe și se sfârșește printr-o formulă; ajutoarele miraculoase apar și „intră în funcțiune” în urma rostirii unei formule; personajele dialoghează în formule; „portretul” eroului, viteza de deplasare, timpul, spațiul, „misiunile” dificile sînt concretizate, de asemenea, în formule (1). Și așa mai departe, pentru că basmul este alcătuit aproape în totalitatea lui din formule, concluzia la care am ajuns în urma cercetării stereotipiei prozei populare orale putînd fi oricînd confirmată: cine cunoaște formulele (inițiale, mediane și finale) poate alcătui (schematic desigur) un subiect de basm (2). Iar concluzia noastră este valabilă nu numai pentru basm, celelalte categorii folclorice prezentînd caracteristici asemănătoare. De pildă, încă la începutul secolului nostru, A. van Gennep afirma despre poeziile guzlarilor că sînt alcătuite dintr-un număr relativ restrîns de clișee pe

care cîntărețul le combină după reguli stricte, realizînd întregul în conformitate cu scopul pe care îl urmărește (3).

Existența formulei în folclor nu mai constituie pentru nimeni o noutate, ea a fost de mult remarcată și, după cum vom vedea, chiar cercetată cu destulă atenție.

Am afirmat că „teoria orality” nu este nouă. Încă în anul 1928, Milman Parry, ocupîndu-se de *formulele homerice*, apoi de cele din eposul popular sîrbesc, constata existența unui *stil de tip formular* (4); după trei decenii, în 1960, Albert B. Lord, elev și discipol al lui Parry, continuînd cercetarea acestui tip de stil, va elabora o teorie care să vizeze principalele consecințe ale orality (5).

Folcloriștii nu au așteptat însă elaborarea acestei teorii. Ar fi cel puțin exagerat, dacă nu total greșit, să considerăm că „teoria orality”, elaborată atît de tîrziu, zguduie folcloristica din temelii, cum încearcă să ne convingă unii contemporani ai noștri. Nu sîntem de acord cu afirmația conform căreia orality a fost pînă nu demult „copilul vitreg” al cercetărilor de folclor (6). În fond, „teoria orality” pornește de la stereotipia creației populare orale, al cărei element principal este formula. Or, existența formulei, după cum am spus, nu numai că a fost semnalată chiar de la primele culegeri de folclor, dar fenomenului respectiv i s-au consacrat numeroase studii ale căror rezultate ne oferă un tablou destul de cuprinzător al specificității creației orale.

Așadar, „nu toate observațiile pe baza cărora a fost alcătuită teoria aparțin epocii noastre; multe dintre ele au fost efectuate mai înainte de numeroși alți cercetători”, promotorii teoriei respective nefăcînd altceva decît să alcătuiască sistemul care înglobează și organizează observațiile respective (7). Ceea ce, desigur, nu-i puțin, dar nu trebuie să uităm pe predecesorii care nu au fost cunoscuți sau au fost ignorați de promotorii teoriei orality. Iar A. Fochi, evidențiind cîștigurile „teoriei orality”, precum și limitele acesteia, se ocupă de unii dintre acești predecesori (din tradiția folclorică românească), ale căror observații se dovedesc a fi de o „uimitoare modernitate”: cu o sută de ani în urmă, de pildă, B. P. Hașdeu scria că „viața unui cîntec constă în secolara sa

transmisie orală"; Delavrancea vorbește, referindu-se la epica populară, de „un arsenal național” de „construcțiuni tipice” consacrate, pe care le consideră „mijloace de creațiune”, fiind reluate ori de câte ori apar situații asemănătoare sau identice (autorul dă ca exemplu în acest sens *Mășterul Manole*, unde constată repetarea a cel puțin jumătate din numărul versurilor); Th. D. Speranția observă repetiția unor versuri în care de foarte multe ori identifică formule, dar nu formule imuabile, sesizând deci libertatea cântărețului de a „acomoda” formula ș.a.m.d. (8).

Dar, după cum se vede, este vorba doar de constatarea existenței unei anumite stereotipii datorate oralității, și nu de cercetarea „stilului formular” ca atare. Din acest punct de vedere „teoria oralității” constituie într-adevăr un câștig, însă numai în ceea ce privește cântecul epic, pentru că în domeniul prozei populare lucrurile se prezintă cu totul altfel; aici, stilul formular”, pe care îl studiază Parry și Lord, nu numai că a fost demult recunoscut, dar a fost și cercetat, consacându-i-se studii notabile.

La începutul secolului (1919), de pildă, Axel Orlik vorbea, referindu-se la basm, de anumite „legi epice” necunoscute literaturii scrise, ele constituind de fapt stereotipia, rezultat direct al oralității. Cu mult timp înainte (în 1878), F. M. Luzel analiza formulele inițiale și finale din basmele povestitorilor bretoni; operația este continuată în 1884 de P. Sébillot, care adaugă și formulele „intercalate”; în 1895, L. Șăineanu vorbește de „stilul particular” al basmelor care constă din „expresiuni stereotipice”. Iar enumerarea poate fi continuată cu lucrările lui R. Petsch, R. Basset, J. Polivka, R. M. Volkov, L. G. Barag (9), la care putem adăuga și cercetarea noastră, consacrată structurii și funcțiilor formulilor tradiționale din proza populară orală, unde este analizat mecanismul complex al raportului tradiție-inovație, materialul investigat cuprinzând cele mai diverse arii folclorice: creația popoarelor romanice, slave, orientale etc. (10).

Dar și în ceea ce privește domeniul cântecului epic credem că se exagerează *momentul de cotitură* marcat de cercetările lui Parry și Lord, întrucât și aici putem cita lucrări importante care, făcând abstracție de „teoria oralității” — *dar nu*

de oralitate —, au studiat cu atenție repertoriul cîntăreților populari. În această direcție remarcăm contribuțiile deosebite ale folcloristicii ruse care — încă la sfîrșitul sec. XIX și începutul sec. XX — prin P. N. Rîbnikov și A. F. Ghilferding, prin frații Sokolov, iar mai tîrziu, prin V. I. Cicerov, P. D. Uhov ș.a., cercetează anumite raporturi fundamentale, specifice creației orale (tradiție-inovație, individ-colectivitate, „discipol“-„elev“ etc.); în acest cadru formulele ocupă un loc deosebit, urmărindu-se evidențierea bogăției și varietății lor funcționale (11).

În 1957 — ca să numim doar lucrările care se ocupă exclusiv de „stilul formular“ — P. D. Uhov publică un amplu studiu consacrat „locurilor tipice“ din eposul eroic, în scopul identificării „autorilor“ (12); în același an, operația este extinsă asupra cîntecului liric (13); cu doi ani mai tîrziu, același autor se ocupă de formulele tradiționale din bîline ca mijloc de „tipizare“ a personajelor și acțiunilor acestora (14); în sfîrșit, preocupările lui Uhov în domeniul „stilului formular“ al eposului eroic se concretizează într-un volum, apărut postum, sub îngrijirea lui P. G. Bogatîriov și F. M. Selivanov, în care „locurilor tipice“ li se atribuie un rol deosebit în elucidarea relației tradiție-inovație (stabilitate-variabilitate) în bîline. Cartea la care ne referim (15) reprezintă doar o parte dintr-o operă vastă care era proiectată să cuprindă întreaga creație orală („fragmentul“ respectiv este scris cu mult înainte de 1962 — anul morții autorului — și publicat sub formă de volum abia în 1970; vom reveni asupra cărții lui P. D. Uhov, întrucît ea a fost ignorată sau prezentată *eronat*).

În 1964, F. M. Selivanov continuă cercetarea inaugurată de Uhov (16), ajungînd la concluzia că formulele tradiționale din cîntecul epic reprezintă elementele cele mai expresive, șlefuite în timp de zeci de generații de cîntăreți. Totodată ele oglindesc anumite particularități specifice ale vieții materiale și spirituale a poporului în diverse etape de dezvoltare (norme de conduită, relații sociale etc.), particularități care pot fi evidențiate cercetînd cu atenție elementele constitutive ale formulelor, facilitînd totodată fixarea în timp și spațiu a unui motiv, a unui subiect etc. Autorul, fără să încline

total spre orientarea „școlii istorice“, încearcă să identifice realitățile istorice care au putut genera anumite „formule tipice“, susținând astfel valoarea de *document* (istoric) a eposului eroic (bineînțeles că latura artistică nu este neglijată, bilina fiind, înainte de toate, o formă de artă în care „evenimentul istoric capătă viață poetică“).

În 1967, V. M. Gațak, un excelent cunoscător al folclorului românesc, consacră eposului eroic o amplă monografie, în care locurile comune, „repetițiile epice“, invariantele de tip formular ocupă un loc deosebit (17).

„Păcatul“ tuturor acestor folcloristi — atât în domeniul basmului cât și în cel al cîntecului epic — constă în faptul că nu și-au „botezat“ descoperirile, nu le-au „teoretizat“ îndeajuns, cu toate că nu sînt cu nimic mai prejos în comparație cu cele ale promotorilor teoriei oralității. În al doilea rînd, nefiind cunoscute (sau fiind ignorate), ele au împărtășit într-un fel soarta *Morfologiei* lui Propp, unele dintre ele continuînd s-o împărtășească și astăzi.

În sfîrșit, acum putem să-l amintim și pe Lorenzo Renzi (18), care în 1962, făcînd abstracție de rezultatele lucrărilor citate mai sus, ca și de alte contribuții de altfel, îi continuă pe Parry și Lord, „îmbogățînd“ *teoria oralității* cu noi termeni („scheme formulistice“, „sisteme de formule“ etc.), „în care cercetătorul încearcă să facă un pas înspre sinteză“ (19).

Am făcut această foarte scurtă incursiune în istoria abordării formulei în folclor — pe care nici pe departe nu am epuizat-o, întrucît, după lectura cărții lui A. Fochi, *Estetica oralității*, cu toate că și autorul schițează o incursiune asemănătoare (*cu excepția domeniului prozei populare orale*), cititorul neavizat ar putea crede că pînă la „descoperirea“ „teoriei oralității“ nu s-a făcut mare lucru în folcloristică, nici pe la noi, nici prin alte părți; și cum „teoria“ respectivă a fost „descoperită“ de români abia în 1978 (20), se pare că numai de acum încolo urmează să facem și noi ceva, mai ales noi (bineînțeles, în lumina „teoriei oralității“). Îl pot „convince“ pe cititor unele afirmații categorice: oralitatea a fost pînă nu demult „copilul vitreg al cercetării“; trebuie „să abandonăm toate superstițiile estetice devenite tradițio-

nale și să facem un pas curajos înainte pe un drum încă puțin umblat trăgând o brazdă nouă într-un ogor încă înțelenit"; și vom ajunge astfel „la descoperirea unui nou tărîm fermecat ca tărîmurile fermecate din Basnie" (20) etc.

Or, după cum am văzut (și după cum vom mai vedea), lucrurile nu stau chiar așa: nu e vorba de nici un „copil vitreg"; drumul nu numai că este „umblat", dar putem spune că e chiar *bătătorit*; în sfîrșit, ogorul nu e „înțelenit", el a fost demult „arat", iar „tărîmul fermecat" al oralității nu mai prezintă *chiar atît de multe enigme*.

Nu se poate face abstracție în abordarea, în plan teoretic, a „stilului formular" din cîntecul epic, de cîștigurile cercetării fenomenului similar din *proza populară orală* (aceasta nu înseamnă că fenomenele nu trebuie sau nu pot fi studiate separat; dar atunci cînd se trece la generalizări, la teoretizări care au pretenția să descopere „chei universale", cercetarea nu se poate limita la un singur fenomen — în cazul nostru, la un singur gen folcloric). De fapt, însuși A. Fochi recunoaște că „teoria oralității" a rămas „într-un stadiu foarte apropiat de punctul ei de plecare, limitîndu-și aplicabilitatea exclusiv la cîntecul epic tradițional. Or, oralitatea este un fenomen general, care se întinde asupra întregii creații folclorice, și nu numai asupra unui singur gen și anume cel epic și, în cadrul acestuia numai asupra cîntecului epic. Într-adevăr, cercetările au arătat că aceleași fenomene pe care Parry și Lord le-au identificat în cazul cîntecului epic se întîlnesc și la narațiunile în proză, deci utilizarea teoriei se cuvine extinsă și asupra acestui domeniu, chiar dacă aceasta s-ar face prin evidențierea eventualelor diferențe specifice" (21).

De ce nu am admite însă operația inversă (care, dealtfel, se și impune): utilizarea rezultatelor obținute în urma abordării narațiunilor în proză pentru „îmbunătățirea" „teoriei oralității", teorie căreia A. Fochi îi aduce destule obiecții; una dintre ele am numit-o mai sus (limitarea la o singură categorie folclorică, cu toate că teoria respectivă pretinde a fi o „cheie universală"); iată și altele: caracterul ei pur „tehnicist", ignorînd aspectul funcțional al formulei; ignorarea „aspectului muzical" (sincretismul *text-melodie*); folosirea

unei terminologii imprecise, „generatoare de confuzii“ (22) etc. Considerăm că sînt suficiente „defecte“ pentru ca autorul *Esteticii oralityții* să ne convingă că „teoria oralityții“ a cam bătut pasul pe loc, putîndu-se vorbi chiar de o „îmbătrînire prematură“ a teoriei respective; discuțiile cele „mai aprinse“ care se poartă în ultima vreme nu se referă la esența problemei, ci la interpretarea unor termeni mai vechi (*formulă, motiv, episod* etc.) sau la adoptarea altora mai noi (*temă, scene tipice, scheme formulistice* etc.); și se ajunge să se despice firul în patru. Nu putem să nu fim de acord, în această privință, cu A. Fochi care afirmă că *formula* rămîne *formulă* indiferent de dimensiunile ei (23).

Să trecem, deci, la cercetarea concretă a formulelor în opera folclorică, să le precizăm funcțiile și să lăsăm speculațiile teoretice sterile. Este exact ceea ce întreprinde A. Fochi în *Estetica oralityții*, unde, după ce în trei capitole le *reprezintă* predecesorilor (inclusiv promotorilor teoriei oralityții) ce nu au reușit să facă în domeniul cercetării cîntecului epic, inventariază locurile comune și întocmește „repertoriul analitic al formulelor de tipul «*loci comunes*» în cîntecul epic tradițional al românilor“, beneficiind în această operație — spre deosebire de alți adepți ai „teoriei oralityții“ — de cunoașterea unei bogate tradiții folcloristice românești și străine (mai puțin de unele lucrări citate de noi și ignorînd rezultatele cercetării fenomenului similar din proza populară orală). În orice caz, migala cu care se apleacă asupra textului are drept rezultat un tablou aproape complet al „efectelor oralityții“ asupra cîntecului epic tradițional românesc.

*

Stereotipia constituie o trasătură fundamentală a creației populare orale, ea manifestîndu-se sub cele mai diverse forme în toate genurile folclorice. Iată de ce afirmația lui G. Călinescu, conform căreia, din punct de vedere estetic, „stereotipia ne lămurește asupra chestiunii originalității“ (24), cu toate că se referă la basm, ea este valabilă și pentru alte genuri folclorice, fiind o consecință directă a oralityții. Mai mult decît atît: extinzînd altă observație a lui G. Călinescu,

putem spune că folclorul este „un plagiat sincer și total, și geniul se reveală în arta copiatului“ (25), formulele constituind principalele elemente pe care purtătorul („creatorul“) de folclor le „plagiază“ de la predecesori. Bineînțeles că *plagiatul* — afirmam în *Stereotipia basmului* — este o realitate în procesul creației folclorice; pe noi ne interesează însă — și aceasta constituie lucrul cel mai important — ce plagiază, *cum* și *cît* plagiază și mai ales ce *nu* plagiază povestitorul, pentru că există într-adevăr în basm — și nu numai în basm — o adevărată *artă a copiatului* în care se poate manifesta geniul creatorului popular (26).

Stereotipia însă nu respinge originalitatea, ea doar limitează libertatea creatorului popular. Operația întreprinsă de noi asupra relației stereotipie-originalitate în basmul fantastic poate fi extinsă și asupra altor categorii folclorice, stereotipia fiind prezentă în toate genurile, ea afectând cele mai diverse laturi ale creației orale.

În ceea ce privește originalitatea în folclor și în literatura cultă, criteriile pentru judecata de valoare sînt cu totul diferite pentru cele două domenii de creație. Diferența a fost clar formulată într-un manual universitar: „dacă pentru creația cultă unul dintre criteriile valorice fundamentale îl constituie originalitatea, marii creatori impunîndu-se întotdeauna printr-un univers artistic cu totul particular, pentru creația populară unul din criteriile valorice fundamentale, care funcționează prin însăși mentalitatea mediilor creatoare și purtătoare de folclor, îl constituie respectarea unei tradiții constituite în sinul unui grup etnic determinant. Lipsa de originalitate în creația cultă înseamnă lipsă de valoare; istoria și critica literară și-a adaptat și termenul care marchează această lipsă de originalitate: epigonism, imitație, pastişă. Nerespectarea tradiției, în schimb, determină în mediul folcloric fenomenul nereceptării creației de către colectivitate și, ca atare, dispariția ei“. Și mai departe. „Pentru ca inovația, ca manifestare a originalității, să fie acceptată de colectivitate și să capete valoare de circulație, trebuie să se înregistreze ea însăși tradiției: ea devine expresie folclorică numai în măsura în care, cu timpul, devine ea însăși tradiție“ (27).

Una din modalitățile cele mai frecvente de inovare în creația populară orală o constituie *improvizația*. Prin urmare, *improvizația* este un mod de manifestare a originalității. Rolul *improvizației* în „revitalizarea” tradiției folclorice este deosebit de important; purtătorul își însușește în mod activ, creator tradiția (cel puțin așa ar trebui să fie în cazul celor mai talentați purtători de folclor). În caz contrar, relația *purtător de folclor — auditor* are de suferit (natura urmărilor depinde, bineînțeles, și de categoria folclorică interpretată: proza de pildă este mai accesibilă *improvizației* decât cîntecul popular). În timpul interpretării unei piese folclorice cunoscute ascultătorilor — scrie P. G. Bogatîriov — interpretul recurge la *improvizație*. Absența totală a *improvizației* în cadrul oricărui gen de artă populară ar reduce tradiția la un simplu tipar, iar piesa folclorică s-ar transforma într-o piesă mecanică, pierzînd una din funcțiile ei esențiale — de a acționa asupra spectatorilor — ceea ce ar duce, în ultimă instanță, la degradarea sau chiar la dispariția ei din repertoriul folcloric (28).

Cercetarea stereotipiei ne oferă posibilitatea să definim acele raporturi esențiale care se stabilesc în procesul creației orale (universal-național, tradiție-inovație, invariabilitate-variabilitate etc.); toate acestea reducîndu-se, după cum am mai spus, la raportul fundamental dintre stereotipie și originalitate (29).

Studiînd, de pildă, structura și funcțiile formulelor tradiționale din proza populară orală, am identificat *invariantele-tip* care stau la baza formulelor inițiale, mediane și finale din basmul universal, ceea ce ne-a permis evidențierea multiplelor modalități de concretizare a acestor invariante în folclorul celor mai diferite popoare. Concluzia operației întreprinse: elementele structurii fiind *stabile* și, de regulă, *universale*, *varietatea* și *originalitatea* formulelor sînt determinate de modul cum se *concretizează* și se *combina* aceste elemente în cadrul unor scheme general valabile. Aici se manifestă capacitatea fiecărui povestitor de a crea noi variante după un model, după un tipar pe care i-l pune la dispoziție tradiția (30).



Nu aveam intenția să revenim în mod special și să insistăm asupra *Stereotipiei basmului*, dar *Estetica oralității* o readuce în actualitate, confirmând încă o dată valabilitatea observațiilor noastre privitoare la mecanismul de funcționare a formulelor și pentru alte categorii folclorice. De fapt, *Stereotipia* așa a și fost apreciată, fiind situată alături de alte studii din folcloristica mondială care au contribuit la cristalizarea „teoriei oralității” (31).

*

Este un fapt cunoscut: în basm, în cântecul epic, precum și în alte categorii folclorice, subiectele, motivele, tipurile de eroi, unele episoade, acțiunile personajelor etc., aparțin tradiției, ele făcând parte din arsenalul „locurilor comune”. Mai mult decât atât: chiar și concretizările acestor elemente devin, în majoritatea cazurilor, stereotipe, transformându-se în formule.

Ce se întâmplă în acest caz cu purtătorul de folclor? Este oare povestitorul sau cântărețul popular doar un simplu purtător de folclor, un „plagiator” al elementelor transmise de tradiție pe cale orală? Cum se mai poate manifesta în acest caz individualitatea, personalitatea, deci originalitatea „zicătorului”?

Am afirmat că povestitorul (dar și cântărețul) concretizează și combină elementele în cadrul unor scheme general-valabile, creînd noi variante după un *model*, după un *tipar* tradițional. Și am demonstrat, în cazul diferitelor tipuri de formule din basm, cum însușirea *modelului* oferă povestitorului talentat posibilități practic nelimitate de a-și manifesta capacitatea de invenție, deci originalitatea. Așadar, odată cu formula concretă, povestitorul își însușește și *modelul* — care constituie *esența* formulei respective (32), iar A. Fochi extinde observația și asupra cântecului epic, vorbind de existența unui „model abstract după care se pot alcătui formule noi” (33).

Nu întâmplător ne-am referit la *talent* (povestitor *talentat*), pentru că există și povestitori (cântăreți) mai puțin talentați sau netalentați (dacă sîntem mai generoși, îi putem

numi simpli „interpreți”); aceștia din urmă „reproduc”, ei nu-și însușesc *modelul*, ci numai *concretizarea* unui model pe care o memorează, în timp ce primii, însușindu-și și modelul (nu numai concretizarea acestuia), au posibilitatea să modifice, să adapteze, într-un cuvânt — să *creeze*.

Nu considerăm deloc încheiată discuția despre „producere și reproducere” în folclor (34); există cîntăreți (povestitori) care „produc” (crează) și cîntăreți (povestitori) care „reproduc”. Nu împărtășim afirmația categorică, conform căreia „trebuie să considerăm lucrarea unui cîntăreț drept un veritabil act de creație” (35). Oare chiar fiecare cîntăreț *crează într-adevăr*? Desigur, putem considera încheiată discuția despre „producere și reproducere”, dar numai în sensul în care problema a fost pusă de John Meier, Hoffman Krayer și mai ales Hans Naumann, care, manifestându-și neîncrederea în posibilitățile creatoare ale poporului, ajung la susținerea originii „aristocratice” a folclorului. Respingînd teoria originii aristocratice a folclorului, însă, nu trebuie să pierdem din vedere rolul individului talentat, al personalității artistice, al „elitei” unei colectivități. Nu trebuie să ne fie teamă să pronunțăm cuvîntul *elită*; de ce să-l înțelegem exclusiv prin prisma teoriei amintite, care are în vedere ierarhizări sociale? Există în folclor și o „elită” de alt tip, o „elită” a talențelor, a adevăraților creatori de folclor, că doar poporul nu creează în masă. Orice colectivitate (folclorică) își are reprezentanții ei care se fac exponenții mentalității, aspirațiilor, idealurilor colectivității respective; ei sînt purtători de folclor, care pot fi talentați sau nu, „producători” (creatori) sau simpli „reproducători” (interpreți) de bunuri folclorice. Aici lucrurile se complică însă, pentru că relațiile amintite mai sus (tradiție-inovație, invariabil-variabil, colectivitate-individ, stereotipie-originalitate etc.) nu depind în exclusivitate de marca, de talentul purtătorului de folclor.

Oricît de talentat, oricît de original ar fi un povestitor (cîntăreț) popular, oricît de marcantă ar fi personalitatea sa artistică, el nu poate face abstracție de elementele stereotipe (tipuri de subiecte, de motive, tipuri de eroi, formule etc.) pe care i le pune la dispoziție tradiția. Și nu se poate

dispensa de elementele respective pentru că, pe de o parte, ele reprezintă, de regulă, fondul tradițional de bază, iar pe de altă parte, transmiterea orală nu-i oferă întotdeauna posibilitatea (răgazul necesar) să improvizeze, să creeze de fiecare dată altceva (chiar dacă e capabil de o astfel de performanță), fiind nevoit să „reproducă”, să transmită ce a învățat (*dar într-un mod propriu*, pentru că aceeași oralitate îl împiedică să *reproducă exact*). Toate acestea se cunosc; în ceea ce privește cîntecul epic, A. Fochi trece în revistă principalele păreri referitoare la relația tradiție-inovație (tradiție-improvizație), încheind prin a-l cita pe R. D. Stevick, care afirmă că un cîntăreț se cheltuiește în aceste două direcții, textul lui fiind rezultatul opoziției respective (36).

Ce „reproduce” cîntărețul popular? Lăsînd la o parte multitudinea de termeni folosiți pentru denumirea locurilor comune, vom spune că el reproduce „elementele formulare” (expresii, fraze, versuri, strofe întregi etc.); le reproduce, repetîndu-le ori de cîte ori apar situații similare. Că le reproduce conștient sau mecanic, aceasta este o altă problemă. În orice caz, reproducerea mecanică, hazardul, accidentul, capriciile memoriei nu trebuie ignorate; formulele nu pot fi reproduse întotdeauna cu aceeași exactitate, „flexibilitatea” lor poate fi foarte bine rezultatul unui „accident” (doar e vorba de o reproducere *orală!*). Așadar, varietatea reproducerii (interpretării) unui cîntec nu poate fi considerată în exclusivitate rezultatul unei activități conștiente, cu atît mai mult ea nu trebuie socotită întotdeauna activitate de creație.

Am revenit astfel la problema „producere” (creație)—„reproducere” („plagiat”). Ni se impută folosirea termenilor de „purător de folclor” și „interpret” popular, cerîndu-ni-se să-i înlocuim cu termenul de „creator popular”. Nu este vorba de terminologie, ci de convingerea unor cercetători că „fiecare interpretare reprezintă un text cu totul nou”, insistîndu-se astfel asupra ideii „creației prin variante”, fiecare variantă fiind considerată „independentă față de toate celelalte” (37). Nici această idee nu e nouă, ea apare la I. M. Sokolov, o regăsim la Menéndez Pidal (de unde o preia

A. Lord) etc., exagerându-se rolul creației individuale în raport cu rolul tradiției în ultimă instanță. Este adevărat că „geniul lăutarului“ — cum se exprimă G. Călinescu — poate dezvălui și spori „colosala fantezie a masei anonime“ de creatori populari, după cum platitudinea unui lăutar o poate întrerupe (38), dar aceasta nu constituie un argument pentru a afirma că „fiecare interpretare reprezintă un text cu totul nou“ (fie el îmbunătățit sau degradat). Problema este mult mai complicată, de aceea și părerile diferă, de cele mai multe ori ele fiind contradictorii: unii cercetători susțin că un cântăreț nu dispune de nici o libertate de invenție, el necreînd, ci doar reproducînd, cîntecul său nefiînd altceva decît un conglomerat mecanic și automat de formule; alții, din contră, îi acordă libertăți depline, punînd accentul pe improvizație, spontaneitate, pe inovație, într-un cuvînt — pe invenție (creație). Singura cale justă, după părerea noastră, este cea de mijloc, iar A. Fochi, în ciuda afirmațiilor sale, amintite mai sus, privind rolul exagerat pe care i-l acordă cîntărețului, ajunge în cele din urmă, sintetizînd o parte din tradiția folclorică mondială, să definească *exact* poziția „creatorului“ popular față de tradiția folclorică (facem abstracție de faptul că autorul acordă, ca și alți folcloriști de altfel, un rol prea mare auditorului în relația tradiție-inovație). Reproducem în întregime părerea autorului, inclusiv *ideea de la care pornește*: „A. Lord arată că ceea ce învață, de fapt, cîntărețul, nu este să repete cîntecul, ci să-l recompună. Această recompunere a cîntecului se face cu *ajutorul formulelor, într-un proces specific de improvizație*. Improvizînd cîntecul cu *formule gata făcute, sau create după modelul celor vechi, se păstrează și caracterul tradițional al cîntecului (deci constantele sale tradiționale)*, dar cîntecul își primește și modificările artistice, înnoirile ce țin de momentul singular cînd a fost creat. Se stabilește astfel o nouă situație dialectică între *tradiția ce tinde să se perpetueze în formele ei cele mai autentice și între spontaneitatea creatorului care, de fiecare dată, trebuie s-o pună de acord cu publicul său. Cîntărețul nu poate interveni în povestirea sa în chip absolut, fiindcă*

este reținut de *elementul tradițional* cu care operează ; dar nici nu este atît de copleșit de elementul tradițional, încît să nu-și poată permite *zborul și dezvoltarea propriei sale personalități artistice* (s.n. — N.R.). Cîntecul este sinteza tuturor acestor antagonisme, iar calitatea sa artistică constă în îndemînarea cîntărețului de a face mereu alte sinteze ale opozițiilor cu care lucrează" (39). Așa se prezintă situația în cîntec, în basm, în folclor în general. Desigur că unele amendamente se mai pot aduce, întrucît autorul are în vedere un caz ideal, cînd avem de-a face cu un „purtător de folclor“ (nu renunțăm la această denumire) de excepție, pentru că apare, destul de frecvent, și „platitudinea“, cînd nu mai poate fi vorba de nici un „zbor“ și de nici o „personalitate artistică“. Și ajungem din nou la „elita“ de care pomețeam mai sus, la „geniul“ cîntărețului (povestitorului) ; nu trebuie ignorați însă nici simplii „reproducători“, „interpreți“ (ei alcătuiesc de fapt marea majoritate a purtătorilor de folclor), pentru că lor le datorăm în bună măsură păstrarea tezaurului folcloric tradițional.

Ne oprim aici cu notele noastre pe marginea afirmațiilor promotorilor și adepților „teoriei oralității“ aplicate la cîntecul epic. Pentru detalii trimitem la cartea lui A. Fochi, *Estetica oralității* (cap. I—III), în care autorul, cu scrupulozitatea care îl caracterizează, reproduce *aproape* tot ce au spus *aproape* toți în această privință, preluînd ceea ce i s-a părut demn de preluat, respingînd ceea ce s-a considerat depășit. Rezultatul : o „antologie“ de idei folcloristice, comentate cu migală, din care reiese clar poziția folcloristului român față de „teoria oralității“, căreia încearcă să-i *consolideze bazele*.

*

Urmează *contribuția propriu-zisă* a autorului (cap. IV—VII) : analiza concretă pe text a „stilului formular“ al cîntecului epic românesc în lumina „teoriei oralității“. Rezultatele principale ale cercetării sînt de fapt cuprinse în cap. VII („cel mai întins al lucrării“), *Repertoriul analitic al*

formulelor de tipul «*loci communes*» în cîntecul epic tradițional, în care — după cum precizează însuși autorul — se încearcă „o trecere în revistă a tuturor locurilor comune, formulelor călătoare, din cîntecul nostru epic tradițional“ (40).

Am avertizat mai sus pe cititor că vom reveni asupra cărții lui P. D. Uhov. Acum este momentul. Și nu numai că vom reveni, dar vom și zăbovi, pentru că ea reprezintă o contribuție fundamentală la cercetarea problemei care constituie de fapt și obiectul principal al cărții lui A. Fochi.

Iată cum debutează capitolul VII din *Estetica oralității* : „... nu am putut renunța la ideea de a face mai bine decît au făcut alții în alte părți. Astfel, am încercat să eliminăm tot ceea ce ne-a nemulțumit la alți cercetători. Dăm un singur exemplu. P. D. Uhov, pe care l-am mai citat de cîteva ori, a întocmit și el un asemenea repertoriu, cuprinzînd 85 de formule din bîlinele rusești, dar n-a transcris nici un text, ci a alcătuit abia o simplă listă cu rezumatele lor. De asemenea, nu arată în ce texte diferite apar formulele, nici ce funcție îndeplinesc, nici ce structură au. Consultarea unei astfel de liste nu are — după opinia noastră — nici o valoare, în ceea ce privește înțelegerea deplină a fenomenului oral. El nu discută despre funcția de «creație» a formulelor...“ Și așa mai departe. „Dar trebuie să arătăm că noi nu vom face ca P. D. Uhov, ci vom oferi, de fiecare dată, fragmentul de text recurent pentru identificarea și recunoașterea lui, vom indica în note subiectele unde poate fi întîlnit, spre a facilita compararea și analizarea lor, le vom caracteriza — desigur cît mai succint — din punctul de vedere la «flexibilității» lor și din cel al «caracterului generativ»“ (s.n. — N.R., 41). Credem că e vorba de o neînțelegere, pentru că nimic din cele afirmate despre cartea lui Uhov nu este adevărat. Să argumentăm :

P. D. Uhov nu a întocmit nici un fel de „repertoriu“ al formulelor din bîline, cele 85 de „formule“, de care pomenește A. Fochi, sînt variantele unuia și aceluiași „loc comun“, deci variantele uneia și aceleiași formule : *Lăudăroșenia musafirilor* (vezi la A. Fochi „lauda haiducului“, formula nr. 54) la *banchetul* de la curtea cneazului Vladimir

(vezi la A. Fochi „banchetul”, formula nr. 5); este vorba de obiectul laudei: *mamă, soție, soră, copii, aur, argint, veșminte, putere, arme, cai etc.* După ce identifică cele 85 de variante în repertoriul a 115 zicători de biline (pe care îi numește), exclude variantele întâlnite la un singur cîntăreț și trece la analiza concretă *pe text* a celorlalte formulări (15 cazuri), oferindu-ne 43 de variante (42).

Aceeași operație o întreprinde P. D. Uhov cu încă două „locuri comune”: *banchetul* de la curtea creazului Vladimir și *plasarea în timp* a banchetului.

Al doilea loc comun (*banchetul*) este identificat în repertoriul a 135 cîntăreți în 41 de combinații, elementul variabil constituindu-l *invitații* la banchet: *țari, cneji, regi, voivoci, boieri, negustori, țărani, drumeți, cazaci, pravoslavnici, văduve* etc.; sînt analizate 100 variante (43).

Al treilea loc comun (*plasarea în timp* a banchetului) este identificat în repertoriul a 33 de cîntăreți, în 11 combinații; elementul variabil îl constituie anotimpul sau o anumită parte a zilei, marcată uneori de „poziția soarelui”: *toamna, seara, la amiază, „soarele era la asfințit”, „soarele era la apus*” etc.; sînt analizate 39 de variante (44).

În continuare, Uhov cercetează două înregistrări ale aceleiași biline (înregistrările sînt făcute la un interval de 10 ani de la doi cîntăreți diferiți), urmărind modul de concretizare a 25 de locuri comune.

Ne-am referit pînă acum doar la un singur capitol al cărții lui Uhov (*Variatatea locurilor tipice în repertoriul cîntăreților*). Urmează încă 9 capitole de o întindere mai mică, în care sînt cercetate și alte locuri comune, în scopul precizării importanței lor în economia bilinei (vom reține și rezultatele cercetării din aceste capitole, înglobîndu-le în concluziile generale).

Ne limităm aici la enumerarea cîtorva locuri comune analizate de Uhov (inclusiv a celor la care ne-am referit mai sus); în paranteză vom da *locul comun-corespondent* din cîntecul epic românesc, așa cum apare el *formulat* la A. Fochi; pentru fiecare *loc comun* de bilină am prezentat și un scurt rezumat al unei singure variante (la Uhov, toate variantele sînt citate *integral*).

1. Banchetul de la curtea cneazului Vladimir : loc comun analizat mai sus (vezi la A. Fochi — în continuare A. F. — : nr. 5. BANCHETUL și nr. 60. MASA MARE).

2. Lăudăroșenia musafirilor la banchet : loc comun analizat mai sus (A. F. : nr. 54. LAUDA, LAUDĂROȘENIA HAIDUCULUI).

3. Plasarea în timp a banchetului : loc comun analizat mai sus (absent din repertoriul lui A.F.).

4. Plecarea eroului (A. F. nr. 88. PLECAREA EROULUI).

5. Paharul cu vin ; pahar^e impropriu spus, pentru că încap în el câteva vedre de vin (A.F. nr. 102. PROBA VINULUI).

6. Forța adversarului ; mulțimea dușmanilor „întunecăzarea” (A. F. nr. 67. MULȚIMEA DUȘMANILOR).

7. Înșeuarea calului : eroul își alege un cal năzdrăvan și-l pregătește de luptă, punîndu-i „accesorii” (șă, friu, zăbale, scări etc.) dintre cele mai „alese” : de mătase, de aur și argint etc. (A.F. nr. 12. CALUL NĂZDRĂVAN ; nr. 11. CAII ; nr. 33. FRIUL CALULUI ; nr. 117. ȘAUA CALULUI).

8. Lovirea calului, cavalcada : „îndemnat” astfel, calul se aruncă în tabăra dușmanilor, „călcîndu-i în picioare pe toți pînă la unul” (A.F. nr. 14. CAVALCADA ; nr. 121. URMELE CAVALCADEI).

9. Răfuiala cu adversarul : toți dușmanii sînt tăiați „de la mic la mare”, nescăpînd nici unul, nici măcar „de sămînță” (A.F., nr. 69. NĂVALA ÎN DUȘMANI ; nr. 61. MĂCELUL DUȘMANILOR ; nr. 122. VICTORIA EROULUI).

10. Eroul își blestemă soarta : Dobrînia se plînge mamei sale că ar fi meritat o altă soartă, nu să lupte în continuu „vărsînd sînge omenesc”, lăsînd în urma sa numai „părinți înlăcrimați, orfani și văduve” (A.F. nr. 27. DISPERRARE).

11. Răspunsul mamei : cu dragă inimă i-ar îndeplini dorința „dacă ar fi după voia ei” (vezi și A.F. nr. 93. PORTRETUL MAMEI).

12. Portretul fetei : „Fața albă ca neaua/Obrajii roșii ca macul/Ochii limpezi ca ai șoimului/Sprîncenele negre ca sobolul“ (A.F. nr. 91. PORTRETUL FEMEII ; vezi și nr. 96. PORTRETUL TINARULUI).

13. Căutarea peștoarelor : eroul este singurul burlac și își caută degrabă peștoare (A.F. nr. 119. TIMPUL DE CĂSĂTORIT).

14. Întrebarea adresată eroului : i se cere numele, locul de baștină și numele părinților, pentru a putea fi recunoscut (A. F. nr. 105. RECUNOAȘTEREA)

15. Răspunsul eroului : eroul nu se conformează și va răspunde pe ocolite sau va refuza, „precizînd“ uneori că ar fi fost mai nimerit să-l întrebe despre inimă“ spre a-i afla firea (A.F. nr. 105. RECUNOAȘTEREA ; nr. 71. OBLIGAȚIA DIALOGULUI).

16. Dorința cneazului de a se împăca cu eroul : eroul refuză (A.F. nr. 13 CAPITULAREA DOMNIEI).

17. Cauza tristeții eroului : la banchetul cneazului, Dobrînia, fiind abătut, este rugat să spună pricina tristeții lui : „Oare rangul nu ți s-a cinstit“/Oare vreun musafir ocară ți-a adus/Oare vinul te-a toropit?“ etc. (vezi și A.F. nr. 27. DISPERARE).

18. Avertizarea eroului de pericolul pe care îl prezintă adversarul : locuitorii Cernigovului sînt avertizați de urmările țipătului lui Solovei — „Florile se ofilesc, copacii cad la pămînt, oamenii sînt omorîți“ (vezi și A. F. nr. 4. AVERTISMENT).

19. Pregătirea mîncării eroului : este vorba de prepararea băuturii (vezi și A. F. nr. 101. PRÎNZUL BĂRBATULUI).

20. Logodnica schimnică : ascunsă pentru ca „oamenii să n-o vadă“/„Soarele să n-o ardă“ (vezi și A.F. nr. 90. PORTRETUL CĂLUGĂRIȚEI).

21. Autoînjosirea femeii : „Ei tu, Potîk, fiul lui Ivan/Noi avem plete lungi și minte scurtă/Unde ne duc, acolo mergem“ (proverbul din formula rusească îl întîlnim și în formula românească citată de A. F. la nr. 65. MISOGINISM : Dar femeia, ca femeia, / Poale lun' și minte scurtă,/ Femeie nepricepută“).

22. Aruncarea eroului în temniță : temnița să fie plasată „cît mai adînc în pămînt/Porțile să fie de fier/Lacătele de oțel“ (A.F. nr. 47. INTEMNIȚATUL).

P.D. Uhov se ocupă de aproximativ 50 de formule din care mai numim cîteva : *peșitul, înverșunarea eroului cînd este refuzat, intenția eroului de a-și dobîndi logodnică cu forța, amenințarea cu moartea, poticnirea calului, semnalmentele femeii, arcul fermecat, vînătoarea, ceremonialul de la curtea cneazului, lupta dintre voinici și așa mai departe* (formulele respective sînt exemplificate în peste 200 de variante).

*

Alte argumente credem că sînt de prisos. Trecem la concluziile cercetării lui P.D. Uhov, întrucît pe noi nu ne interesează relația *Uhov-Fochi*, ci raportul dintre *stereotipie și originalitate*, de care se ocupă (cu toate că îl numesc altfel) și Uhov, și Fochi, și toți ceilalți adepți ai teoriei oralității. Mai mult decît atît : Uhov ne oferă mijloace suplimentare pentru *stabilirea gradului de autenticitate* a textului folcloric.

Numeroase texte epice culese în sec. XIX și chiar mai tîrziu, scrie Uhov, erau considerate „ale nimănui“, culegătorii sau editorii asumîndu-și de multe ori dreptul de a „îmbunătăți“, de a „corecta“, în ultimă instanță dreptul de a „stiliza“ (citește „falsifica“), cercetarea moștenirii folclorice întîmpinînd o serie de dificultăți legate de stabilirea gradului de autenticitate a textului. Prin urmare, înainte de a se trece la cercetarea unei opere folclorice, sînt obligatorii cîteva operații, de rezultatul cărora depinde în cele din urmă valabilitatea concluziilor cercetării respective. Este vorba de un minim de date care trebuie să se afle în posesia folcloristului atunci cînd purcede la analiza propriu-zisă a unui text. Iată în ce constă acest minim de date : identificarea culegătorului ; stabilirea datei culegerii textului ; identificarea creatorului popular de la care s-a cules textul ; stabilirea locului unde a fost efectuată culegerea ; stabilirea metodei folosite de culegător etc.

Identificarea culegătorului unei opere folclorice constituie elementul principal, întrucît de el depind în mare măs-

sură și celelalte aspecte: stabilirea cu aproximație a datei și locului culegerii, cunoașterea metodei folosite etc. Identificarea creatorului popular de la care s-a înregistrat textul este importantă nu numai pentru stabilirea autenticității, ci și din alte puncte de vedere. E destul să amintim rolul vârstei purtătorului de folclor în ceea ce privește raportul dintre fondul tradițional și elementele noi care, mai ales în etapa contemporană, își fac tot mai mult loc în textele „clasice”. Stabilirea datei și locului efectuării culegerii aruncă lumină asupra unor aspecte care, altfel, ar da naștere la numeroase confuzii, ducând în cele din urmă la concluzii eronate. Autorul aduce spre exemplificare o culegere efectuată în prima jumătate a sec. XIX unde apar cîntece care pătrund în sat abia la sfîrșitul sec. XIX. Explicația poate fi găsită numai după ce se stabilește locul unde au fost culese cîntecele respective; aflăm astfel că textele incluse în culegerea de la începutul sec. XIX au fost înregistrate la Arhanghelsk, deci în oraș, nu în sat. În sfîrșit, este obligatorie cunoașterea metodei folosite de culegător, întrucît de ea depinde calitatea textului; aici se reflectă concepția culegătorului (politică, estetică etc.), nivelul său profesional etc. Așadar, fără acest minim de date, o operă folclorică rămîne „moartă”, ea neputînd oferi cercetătorului decît un simplu text (45)

Desigur că astăzi, pentru orice folclorist, problemele expuse mai sus sînt adevăruri care nu mai trebuie demonstrate. Uhov le reia însă și le subliniază importanța pentru a preciza sensul în care el înțelege *identificarea* unei opere folclorice, ea reducîndu-se în ultimă instanță la determinarea gradului de autenticitate a textului.

Există un complex întreg de mijloace pentru stabilirea identității unei opere folclorice, în acest complex însă locul prim, după Uhov, î-l ocupă așa-zisele „loci communes” (locuri comune, locuri tipice, formule epice, formule tradiționale etc.), pe care autorul le analizează în vederea stabilirii „paternității” textelor unor cîntece epice rusești (*bîline*).

Sînt cercetate următoarele probleme, fiecareia consacîndu-i-se cîte un capitol: *varietatea locurilor comune în repertoriul a diferiți cîntăreți; asemănarea locurilor comune*

în repertoriul aceluiași cîntăreț; identificarea cîntărețului popular pe baza analizei locurilor comune; identificarea „maestrilor” de la care au fost învățate cîntecele; stabilirea „direcțiilor posibile de deplasare” a unei opere folclorice; a determinarea locului și timpului înregistrării; depistarea textelor falsificate etc.

Concluziile cercetării: formulele tradiționale capătă în repertoriul fiecărui cîntăreț o notă specifică (nu s-a înregistrat nici un caz în care să existe o identitate deplină în folosirea unei formule de către mai mulți cîntăreți); se pot întîlni formule relativ asemănătoare la cîntăreții din aceeași regiune, mai ales la cei care au legături de rudenie; în sfîrșit, la cîntăreții din localități diferite se observă mari deosebiri în concretizarea aceluiași formule tradiționale.

Analiza locurilor comune în diferite piese folclorice din repertoriul aceluiași cîntăreț evidențiază marea lor stabilitate chiar și la acei cîntăreți care s-au dovedit a fi adevărați maștri ai improvizăției. Prin urmare, stabilitatea formulilor din repertoriul unui cîntăreț constituie un mijloc destul de sigur pentru stabilirea „paternității” unor texte folclorice despre care nu avem nici un fel de date.

Aceleași locuri comune pot fi folosite și pentru descoperirea „maestrilor” de la care a fost preluată tradiția folclorică. Problema identificării „maestrilor” este, în ultimă instanță, problema istoriei textelor folclorice. Confruntarea formulilor tradiționale din diferite piese folclorice facilitează descoperirea izvoarelor, evidențiind totodată elementele noi care apar în procesul transiterii și însușirii moștenirii folclorice.

Locurile comune se dovedesc a fi un mijloc la fel de sigur și pentru stabilirea locului înregistrării unor texte. Analizînd, de pildă (din acest punct de vedere), o serie de bîline din repertoriul unui cîntăreț, autorul constată deosebiri esențiale față de bîlinele altor cîntăreți din aceeași regiune. Cu ajutorul formulilor tradiționale, se demonstrează că bîlinele cîntărețului respectiv au fost învățate într-o altă regiune.

Bineînțeles că operația întreprinsă de Uhov este valabilă numai pentru acele opere folclorice ale căror subiecte asemănătoare fac posibilă folosirea unor formule aproape iden-

tice, pentru că există situații cînd piesele folclorice din repertoriul unuia și aceluiași cîntăreț, nu pot avea formule identice din cauză că subiectele pieselor respective sînt foarte diferite. În acest caz, cercetătorul trebuie să folosească alte mijloace, uneori la fel de eficace ca și analiza locurilor comune: indicațiile culegătorului, datele biografice ale culegătorului, particularitățile limbii (formele dialectale etc.), data fabricării hîrtiei pe care s-a notat textul etc. (aceste mijloace pot fi folosite cu succes mai ales pentru stabilirea datei și locului înregistrării unei piese folclorice).

În sfîrșit, o ultimă problemă: identificarea textelor falsificate. După B. N. Lutikov, există trei forme sub care poate să ni se prezinte un text falsificat: confecționarea unui text (mai mult sau mai puțin stilizat) după un model folcloric; refacerea (din punct de vedere redacțional) a unei opere folclorice originale, rezultînd o nouă „variantă” sau o nouă „versiune”; republicarea unui text (original sau chiar falsificat) și prezentarea lui ca text nou sau ca variantă nouă — republicarea poate fi însoțită de modificări de ordin redacțional (46).

Pentru depistarea unor astfel de texte folclorice falsificate Uhov recomandă, de asemenea, folosirea formulelor tradiționale. Aici — ca și în situațiile prezentate mai sus dealtfel — apare o dificultate care îngreunează foarte mult munca cercetătorului; este vorba de volumul imens de texte care trebuie analizate, pentru că la concluzii definitive se poate ajunge numai după o cercetare minuțioasă exhaustivă. În acest sens este necesară întocmirea unor cataloage sistematice de subiecte pentru toate genurile folclorice. Or, deocamdată, astfel de cataloage există numai pentru basm.

Întocmirea cataloagelor (de subiecte sau de motive etc.) constituie, într-adevăr, o necesitate, ele facilitînd într-o măsură considerabilă munca cercetătorului. Iar asemenea cataloage sînt necesare nu numai pentru rezolvarea operațiilor preconizate de Uhov, ele au devenit indispensabile pentru orice cercetare serioasă în domeniul creației populare orale.

Așadar, în anii '50, Uhov demonstra că formulele nu sînt fixe, nu sînt rigide nici chiar în repertoriul aceluiași cîntăreț, dovedindu-le atît „flexibilitatea”, cît și „caracterul

lor generativ". Trebuie să precizăm însă că aceeași constatare (bineînțeles, fără demonstrația convingătoare a lui Uhov) o făcuse deja A.F. Ghilferding în 1871 (47), afirmând că varietatea formulelor se datorează faptului că un cîntăreț nu învață formule, ci își însușește „scheletul” ei (deci *modelul* de care astăzi vorbim la tot pasul), *originalitatea* (inovația) manifestându-se, prin urmare, în modul cum este „înveșmîntat” acest schelet, în modul cum este concretizat modelul. Iar proza populară orală ne oferă o situație aproape identică. Propp a demonstrat-o pe baza datelor oferite de funcțiile personajelor basmului fantastic, noi — pe baza materialului oferit de formule.

Concluziile lui V. I. Propp. „Povestitorul este încătușat, nu este liber, nu creează în următoarele domenii” : 1. în succesiunea funcțiilor care se desfășoară după o schemă într-o ordine predictabilă ; 2. în schimbarea elementelor, a căror varietate este determinată de o dependență absolută sau relativă ; 3. în alegerea anumitor atribute ale personajelor etc. Povestitorul „este liber și creează în următoarele domenii” : 1. în alegerea funcțiilor ; 2. în alegerea variantei funcției ; 3. în alegerea numelor și atributelor personajelor etc. (48).

Concluziile noastre. Același Propp afirmă că povestitorul „este liber să-și aleagă mijloacele lingvistice”, această libertate nu trebuie însă exagerată. Iată finalul lucrării noastre, *Stereotipia basmului* : V. I. Propp a demonstrat în chip magistral stereotipia *morfologiei* (compoziției) basmului fantastic. Dar stereotipia nu se manifestă numai în domeniul compoziției. După cum am încercat să arătăm, însăși „haina” care îmbracă scheletul basmului este alcătuită, într-o măsură apreciabilă, din „prefabricate”. Atunci cum se mai poate manifesta *originalitatea* ?

Din punct de vedere morfologic, basmul ca gen este o narațiune care cuprinde un *număr limitat de funcții, dispuse în serie, într-o ordine predictabilă*. Aceste funcții sînt grupate în jurul celor *șapte* personaje. Fiecare basm concretizează un *anumit* număr de funcții. Așa apar *subiecte noi*, așa apar *variante noi*. Povestitorul poate, deci să-și manifeste originalitatea în *alegerea și combinarea* funcțiilor personajelor. În ceea ce privește concretizarea acestor funcții,

povestitorul are o mult mai mare libertate ; aici el poate să dea frîu liber imaginației, să-și demonstreze iscusința, talentul, într-un cuvînt, măiestria artistică. „Arta copiatului“ poate să se manifeste, înainte de toate, după părerea noastră, în schemele compoziționale ale basmului ; *geniul*, în schimb, poate să se manifeste numai în concretizarea acestor scheme.

Oricît de original ar fi un povestitor însă, el nu poate face abstracție de acele „locuri tipice“, devenite formule, uneori adevărate modele de expresivitate, care s-au transformat în „locuri comune“. Cele 19 formule mediane identificate în basmul fantastic, care se pot folosi în aproape 60 de situații, demonstrează cu prisosință rolul *tradiției* și în ceea ce privește *forma propriu-zisă* a unei opere folclorice în proză, element mai puțin stabil comparativ cu morfologia (compoziția) operei respective (49).

Și iată că am ajuns și la concluziile generale ale *Esteticii oralității* pe care autorul le inserează în capitolul intitulat *Perspective* : „Ceea ce vrem să facem aici este de a trage cîteva concluzii asupra celor discutate anterior, concluzii care să servească cercetărilor ulterioare, față de care lucrarea aceasta nu este decît o simplă invitație“ (50).

„Invitația“ lansată de A. Fochi trebuie primită cu toată seriozitatea, cercetările viitoare urmînd să studieze cu foarte mare atenție *întreaga moștenire folcloristică*. În acest sens, este demnă de reținut o afirmație a lui P. Ursache, afirmație de mare actualitate, mai ales în contextul problemelor pe care le-am discutat pînă acum în legătură cu *noutatea „teoriei oralității“* și cu *întîietatea* privind definirea raportului *stereotipie-originalitate* (tradiție-inovație, stabil-variabil etc.) : „Astăzi nu mai poate fi înfăptuită nici o cercetare pe teren românesc fără a se ține seama de lucrările care ne-au premers în domeniu, fie că le cităm în chip istorist, fie că le utilizăm efectiv, în așa fel încît să apară limpede lectorului că propriile noastre studii, beneficiind creator de ceea ce s-a mai spus, marchează nivelul euristic la care reușim să situăm disciplina, integrînd-o firesc în sistemul științelor contemporane“ (s.n. — N. R., 51).

Anume în acest context trebuie apreciate, așadar, concluziile la care ne vom referi în continuare (52).

Este necesară elaborarea unei „gramatici“ a folclorului, pentru a nu se mai face confuzii cu „gramatica“ literaturii scrise (vezi la Jakobson, „gramatica poeziei“).

Cîntecul „în sine“ nu poate fi cunoscut; noi luăm contact doar cu o variantă care constă în „subiectul cîntecului, așa cum a fost individualizat din punct de vedere narativ într-un catalog de subiecte, plus talentul și personalitatea unui cîntăreț, plus momentul concret al performanței“.

Esența creației folclorice constă în „raportul dintre constante și variabile“, deci dintre *tradiție* și *inovație* sau, cum am formulat noi, raportul dintre *stereotipie* și *originalitate*.

Originalitatea cîntărețului „nu trebuie neapărat căutată în crearea unor modalități de expresie, cu toate că lăutarul talentat poate să se manifeste și în acest mod, ci, mai cu seamă, în modul cum utilizează diferitele elemente ale stilului tradițional, cum și cu ce mijloace își realizează sau obiectivează intenționalitatea creatoare“. Observația este valabilă și pentru *originalitatea povestitorului*, despre care afirmam în 1967 (citatul integral l-am reprodus mai sus) că se manifestă în selectarea, combinarea și concretizarea elementelor *tradiționale* (*stabile* și, de regulă, *universale*) în cadrul unor scheme general-valabile, după un *model*, după un tipar universal, pus la dispoziție de tradiție (53).

Tot din „model“ decurge și așa-zisa „flexibilitate“ a formulărilor, întrucît „caracterul generativ“ al sistemului formular constituie tocmai fenomenul care permite purtătorului de folclor să-și manifeste, de data aceasta *conștient*, capacitatea creatoare (Uhov dă destule exemple; la fel și noi în *Stereotipie*; aceeași operație o întreprinde A. Fochi în *Estetica oralității*).

În sfîrșit, o ultimă concluzie; ea se referă la împrumuturile din folclorul altor popoare. Ce se împrumută? Se poate împrumuta *orice*, în afară de „veșmînt“ care constituie „haina sistemului stilistic“ național. Am abordat unele aspecte ale problemei respective în studiul *Stereotipie și originalitate în maxima populară* (54); aici adăugăm că se pot „prelua“, de regulă, elemente ce aparțin *stereotipiei* (*subiecte, modele formulare, formule* etc.), care capătă, după ce au fost însușite, veșmînt național. Dar nu în toate cazurile

cînd depistăm elemente comune în folclorul mai multor popoare avem de a face cu un împrumut. Sînt cunoscute împrumuturile care determină apariția unor elemente asemănătoare sau identice (subiecte, motive etc.); completăm observațiile noastre cu o foarte sugestivă observație a lui A. Fochi: „adeseori subiectul poate fi internațional, dar creația nu devine prin aceasta internațională și ea; dimpotrivă, ea însumează toate însușirile particulare ale folclorului național. De aceea e atît de greu și uneori chiar imposibil să se determine direcția adevărată a împrumutului în folclor“ (vezi *Universal și național în folclor*).

Iată de ce trebuie continuat studiul raportului *stereotipie-originalitate*, întrucît, după cum am spus, o astfel de cercetare facilitează evidențierea unor raporturi esențiale în procesul creației orale: *tradiție-inovație, stabilitate-variabilitate, general particular, universal-național* etc.

În ceea ce ne privește, considerăm tentantă „invitația“ lui A. Fochi de a continua cercetarea locurilor comune în cîntecul epic tradițional românesc, dar *pe plan comparativ*, atrăgînd în discuție cele mai diverse arii folclorice (așa cum am procedat cu formulele din basmul fantastic). Pentru că oricine poate să-și dea seama — chiar și numai din simpla așezare pe două coloane a celor 22 de locuri comune din cîntecul epic românesc și din cel rusesc — că *similitudinile* sînt evidente (ca și *elementele specifice* de altfel), ele putînd să ne ofere un material deosebit de bogat pentru descoperirea unor legități care guvernează procesul complex al creației folclorice. De fapt, „comparativismul“ nu trebuie considerat doar o simplă *modă*, ci o *condiție obligatorie* pentru orice cercetător al folclorului (și nu numai al folclorului); după părerea noastră, nu se pot elabora *studii fundamentale* despre creația populară orală decît dacă cercetarea se face pe un larg *plan comparativ*.

Încheiem prin a-l cita, în acest sens, pe D. Caracostea: „Cel mai sigur mijloc de a prinde specificul unui popor este expresia lui. De aici necesitatea unei *literaturi comparate* (s.n. — N.R.) a formelor“ (55). Și nu numai a formelor, am adăuga noi, pentru că forma exprimă substanța. Dar asta este o altă problemă.*

NOTE ȘI COMENTARII

1. Dăm câteva exemple de elemente ale basmului fantastic marcate de formule mediane (*interne*): creșterea miraculoasă a viitorului erou; locul unde este dus obiectul raptului (locul unde se află obiectul dorit); porunca însoțită de amenințarea cu moartea; frumusețea (strălucirea) eroului, eroinei (calului, paiatului etc.); dialogul dintre cal și erou (precizarea vitezei de deplasare); durata și greutatea drumului parcurs de erou (durata și greutatea luptei); viteza de deplasare a eroului (adversarului); dialogul dintre erou și donator; comunicarea probelor la care eroul va fi supus pentru a obține ajutorul miraculos; chemarea în ajutor a animalelor recunoscătoare; declanșarea acțiunii obiectelor miraculoase; dialogul dintre erou și adversar (alegerea formelor de luptă) etc. (vezi N. Roșianu, *Stereotipia basmului*, pp. 146—149).

2. *Ibidem*, p. 151.

3. Apud A. Fochi, *Estetica oralității*, București, 1980, p. 74.

4. M. Parry, *L'épithète traditionnelle dans Homère, Essai sur un problème de style homérique*, Paris, 1928.

5. A. B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, 1960.

6. A. Fochi, *op. cit.*, p. 7.

7. *Ibidem*, p. 8.

8. Vezi A. Fochi, *Antecedente românești și Lorenzo Renzi*, în *op. cit.*, cap. III, pp. 77—88.

9. Vezi N. Roșianu, *Stereotipia basmului*, pp. 11—13.

10. *Ibidem*.

11. Vezi N. Roșianu, *Folclor literar rus*, București, 1979, cap. IV, *Incursiune în folcloristica rusă*, pp. 254—284.

12. P. D. Uhov, *Типические места как средство паспортизации былин*, «Русский фольклор», Moscova, 1957.

13. P. D. Uhov, *О типических местах (loci communes) в русских народных песнях*, «Вестник Московского университета», Seria filologie-istorie, Nr. 1, 1957.

14. P. D. Uhov, *Постоянные эпитеты в былинах как средство типизации и создания образа*, în vol. *Основные проблемы эпоса восточных славян*, Moscova, 1958, pp. 158—173.

15. P. D. Uhov, *Атрибуции русских былин*, Moscova, 1970. Vezi și recenzia noastră asupra cărții: P. D. Uhov, *Identitatea bîlinelor rusești*, „Teoria și istoria literaturii și artei“, 2, București, 1972.

16. F. M. Selivanov, *Традиционные формулы русского эпоса*, Moscova, 1964 (vezi, de asemenea, *Сюжет и композиция былины о Вольге*, «Вестник Московского университета», nr. 3, 1969).

17. V. M. Gațak, *Восточнороманский героический эпос*, Moscova, 1967 (vezi și recenzie noastră: *O monografie a epusului eroic românesc*, „Veac nou“, 25 iunie, 1971).

18. L. Renzi, *Canti narrativi tradizionali romeni. Studio e testi*, Firenze Leo S. Olschki, 1968; vezi și fragmentul (*Stilul tradițional al cîntecelor bătrînești*), reprodus în vol. *Poetică și stilistică*, București, 1972, pp. 475—496.

19. A. Fochi, *op. cit.*, p. 88.

20. *Ibidem.*, pp. 7—9.

21. *Ibidem.*, pp. 58—59.

22. *Ibidem.*, pp. 60—63.

23. *Ibidem.*, pp. 38—39.

24. G. Călinescu, *Eestetica basmului*, București, 1965, p. 386.

25. *Ibidem.*

26. N. Roșianu, *Stereotipia basmului*, pp. 6—7.

27. M. Pop, P. Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, București, 1976, p. 67.

28. P. G. Bogatiriov, *Традиция и импровизация в народном творчестве* (comunicare la Congresul VII de antropologie și etnografie), Moscova, 1964, p. 7.

29. N. Roșianu, *Stereotipia basmului*, p. 7.

30. *Ibidem.*, p. 200.

31. Vezi E. M. Meletinski, S. I. Nekliudov, E. S. Novik, D. M. Segal, *Проблемы структурного описания волшебной сказки*, «Труды по знаковым системам», Tartu, IV, 1969; J. Bartminski, *Wokół lordowskiej koncepcji formuły*, „Literatura ludowa“, Wrocław, VI, 1975; J. Lugowska, *O formule bajki*, „Literatura ludowa“, Wrocław, 4—5, 1976. La noi, Paul Anghel, după părerea noastră, a sesizat (cu excepția unor „speculații“ de „nespecialist“ în folclor) multe din adevăratele semnificații și implicații ale *Stereotipiei* (P. Anghel, *Noua arhivă sentimentală*, București, 1974, pp. 171—181, 187—196). Vezi și opiniile unui specialist, N. Constantinescu, în „Cahiers roumain d'études littéraires“, București, nr. 1, 1977, pp. 122—124; vezi, de asemenea, I. Datcu, S. C. Stroescu, *Dicționarul folclorismelor*, București, 1979, pp. 375—377.

32. Vezi N. Roșianu, *Stereotipia basmului*, pp. 28—30, 197—205.

33. A. Fochi, *op. cit.*, p. 39.
34. *Ibidem.*, p. 40.
35. *Ibidem.*
36. *Ibidem.*, p. 32.
37. *Ibidem.*, p. 49.
38. G. Călinescu, *Principii de estetică*, 1968, p. 322.
39. A. Fochi, *op. cit.*, p. 42.
40. *Ibidem.*, p. 283.
41. *Ibidem.*, pp. 283—284.
42. P. D. Uhov, *Атрибуции русских былин*, pp. 43—58.
43. *Ibidem.*, pp. 18—41.
44. *Ibidem.*, pp. 58—64. Mai notăm o eroare: la p. 240, A. Fochi afirmă, referindu-se tot la Uhov, că „locul comun este considerat, în *însuși* titlul lucrării, drept atributul esențial al cîntecului epic” (s. n. — N.R.); or, cartea lui Uhov se intitulează *Атрибуции русских былин*, ceea ce înseamnă *identitatea* (sau *paternitatea*) bilinelor rusești (prin urmare, nu este vorba de nici un „atribut”).
45. P. D. Uhov, *Атрибуции русских былин*, pp. 6—9.
46. B. N. Putilov, *Текстологические заметки к песням Разинского цикла*, în *Русская народная поэзия*, Gorki, 1971, pp. 95—96.
47. A. F. Ghilferding, *Олонецкая губерния и ее народные песни*, în vol. *Онежские былины* (записанные летом 1871 года), Ediția a 4-a, vol. 1, Moscova-Leningrad, 1949, p. 57.
48. V. I. Propp, *Морфология сказки*, Leningrad, 1928 (versiunea românească, *Morfologia basmului*, București, 1970, pp. 116—118).
49. N. Roșianu, *Stereotipia basmului*, pp. 209—210.
50. A. Fochi, *op. cit.*, p. 355.
51. P. Ursache, *Prolegomene la o estetică a folclorului* [București], 1980, p. 17 (nu împărtășim însă părerea autorului referitoare la *Poetica folclorică* de Ov. Birlea, carte căreia i se neagă valoarea euristică).
52. Vezi A. Fochi, *op. cit.*, pp. 355—365.
53. N. Roșianu, *Традиционные формулы сказки* (auto-referatul tezei de doctorat), Moscova, 1967; cf. N. Roșianu, *Stereotipia basmului*, p. 200; trebuie studiată cu atenție „funcțiunea estetică a șablonului”, căruia Gh. Vrabie îi acordă o importanță deosebită: Alecsandri, de pildă, a curățat poezia de multe clișee (repetiții etc.) care constituie tocmai „ceremonialul formal” ce dă farmec poeziei autentice. Șablonul nu are numai o funcție mnemotehnică, el constituie „însăși esența artistică a creațiilor folclorice. Clișeele au, așadar, contrar unei idei fixate în conștiința publică, valoare estetică. Căci zicerea fie a baiadei

ori a doinei, fie a poeziei incantațiilor, are nevoie de un ritualism verbal; întreaga poezie populară are nevoie, pentru exprimarea fondului de idei și sentimente, de *locuri comune*, de *clișee gata elaborate*, de *episoade itinerante*", iar analiza pe care autorul o întreprinde constituie o demonstrație clară a funcției estetice a clișeului în poezia folclorică (Gh. Vrabie, *Retorica folclorului*, București, 1978, p. 33).

54. N. Roșianu, *Stereotipie și originalitate în maxima populară*, în vol. *Maxima populară rusă și corespondentele românești*, București, 1979, pp. 5–26.

55. D. Caracostea, *Material sud-est european și formă românească. Meșterul Manole*, „Revista fundațiilor regale“, 1 decembrie, 1942, p. 619 (apud. *Elogiul folclorului românesc, Antologie și prefață* de O. Păun).

* Publicat în vol. N. Roșianu, *Eseuri despre folclor*, Editura Univers, București, 1981, p. 27-52.

II. STRUCTURA ȘI GENEZA BASMULUI FANTASTIC

Iată două teme de studiu care se continuă și se completează reciproc, constituind de fapt componentele de bază ale unuia și aceluiași întreg. Totodată, ele enunță un principiu fundamental al cercetării folclorului — și nu numai a folclorului — a cărui valabilitate nu credem că mai trebuie demonstrată. Este vorba de raportul *sincronic-diacronic* în abordarea creației populare orale (1).

Cercetarea în plan *diacronic* a oricărui gen folcloric trebuie să fie precedată în mod obligatoriu de o scrupuloasă cercetare în plan *sincronic*. „Atîta vreme cît nu dispunem de un cadru morfologic judicios conceput — scria V. I. Propp în 1928, referindu-se la necesitatea studierii sincronice a basmului — o corectă prelucrare istorică este iposibilă. Dacă nu vom ști să descompunem basmul în părțile sale componente, nu vom putea efectua o comparație corectă. Iar dacă nu știm să comparăm, cum vom putea aduce, de pildă, lumină în problemele relațiilor indo-egiptene sau în problema legăturii dintre fabula greacă și cea indiană? Dacă nu ne vom dovedi capabili să comparăm două basme, cum să studiem legătura dintre basm și religie, cum să comparăm basmul cu miturile? În sfîrșit, tot așa cum toate fluviile se varsă în mare, toate aspectele studierii basmului trebuie să ducă în cele din urmă la soluționarea celei mai importante probleme, încă nerezolvate — *similitudinea basmelor pe întregul pămînt* (s.n. — N. R.)“. Și mai departe: „Un istoric neinițiat în problemele morfologiei nu va vedea o similitudine acolo unde ea există într-adevăr, nu va sesiza coincidențe importante pentru el și, dimpotrivă, doar un specialist în morfologie va putea arăta, în cazul că se constată o asemănare, că fenomenele comparate sînt de fapt absolut eteronome“ (2).

Așadar, înainte de a încerca să aflăm „de unde provine basmul“, trebuie să știm „ce anume reprezintă basmul ca atare“ (3). Și nu întâmplător am început prin a-l cita pe Propp: el va urma cu consecvență acest principiu de lucru, abordând mai întâi *morfologia* basmului fantastic și numai după aceea *rădăcinile lui istorice*. Mai mult decât atât: folcloristica contemporană se dezvoltă sub influența covârșitoare a acestei mari personalități; majoritatea cercetărilor notabile, consacrate folclorului (mai ales cele care au văzut lumina tiparului în ultimele două decenii), preiau, de pildă, principiile *Morfologiei*, demonstrând valabilitatea modelului elaborat de Propp și pentru basmele altor popoare; iar experiența autorului este extinsă uneori la studiul literaturii culte, fapt care dovedește larga ei aplicabilitate.

Care sînt cuceririle *Morfologiei*, în ce constă noutatea și valoarea sa științifică? Mai întâi însă vom face cîteva referiri la destinele acestei cercetări, pentru că, datorită unor împrejurări mai puțin favorabile, ea și-a ocupat destul de tîrziu locul pe care îl merita în folcloristica mondială.

Morfologia basmului vede lumina tiparului la Leningrad, în anul 1928 (4). Autorul, tînărul pe atunci folclorist V. I. Propp, părăsea abordarea tradiționalistă a prozei populare orale (care crease adevărate școli, cu ecouri largi în folcloristică), propunînd o metodologie nouă care — așa cum se va dovedi mai tîrziu — avea să deschidă largi perspective cercetării folclorului (și nu numai a folclorului). Cartea, întîmpinată cu interes (două recenzii elogioase — una aparținînd lui D. K. Zelenin, cealaltă lui V. N. Peretș — prevăd un mare viitor metodei elaborate de tînărul folclorist), avea să fie repede dată uitării, cercetarea *formei* creației literare și folclorice, din motive în general cunoscute, fiind aproape complet ignorată în deceniile următoare de critica literară sovietică.

Iată însă că astăzi, după mai bine de cincizeci de ani de la apariție, *Morfologia basmului* își trăiește o „nouă tinerete“; ea devine una din cărțile fundamentale ale folcloriștilor, constituind un adevărat model de abordare care stă la baza celor mai noi cercetări consacrate narațiunii populare. Această a doua tinerete a lucrării lui Propp a

fost „declanșată” — dacă putem să ne exprimăm astfel — de traducerea și publicarea ei în limba engleză în Statele Unite ale Americii, în anul 1958 (5). Urmează noi traduceri : în 1966 *Morfologia* apare în Italia (6) ; în 1968 (într-o ediție prescurtată) în Polonia (7) ; în același an se reeditează versiunea în limba engleză, iar în anul 1969 apare la Moscova a doua ediție rusă. În 1970 vede lumina tiparului versiunea în limba română. În sfârșit, apar două ediții în limba franceză. Chiar și numai simpla enumerare a tălmăcirilor este, credem, elocventă în ceea ce privește interesul pe care îl suscită acum cercetarea lui V. I. Propp.

Pînă în anul 1928, anul cînd Propp își publică lucrarea, elementul de bază al narațiunii era considerat *subiectul* sau *motivul*. Pentru *școala finlandeză, de pildă, subiectul* basmului este o unitate stabilă (această concepție a și stat la baza alcătuirii de către Antti Aarne a catalogului internațional de subiecte). A. N. Veselovski, dimpotrivă, acordă prioritate *motivului*, pe care îl consideră element stabil. După V. I. Propp, motivul nu constituie însă o unitate indivizibilă, și dă ca exemplu unul dintre cele mai răspîndite motive din basmul universal — *zmeul răpește pe fata de împărat*. Acest motiv se compune din patru elemente, fiecare dintre ele avînd posibilitatea de a prezenta mai multe variante : zmeul poate fi înlocuit cu un alt adversar supranatural ; răpirea poate fi substituită prin vampirism ori prin alte acțiuni care au drept rezultat dispariția prințesei ; fata de împărat poate fi înlocuită de soră sau de logodnică, de soție sau de mamă ; în sfârșit, locul împăratului îl poate lua un alt personaj (fiul de împărat, țăranul, popa etc.).

Iată, prin urmare, că nici motivul, nici subiectul (acesta din urmă considerat de Veselovski ca serie de motive) nu constituie unități permanente, indivizibile. Această caracteristică o au *funcțiile personajelor*, care sînt *elementele de bază, stabile*, cu alte cuvinte — *invariantele narațiunii*. V. I. Propp înțelege prin funcții *acțiunile personajelor*, dar nu orice acțiune poate fi o funcție. Sînt luate în considerație numai acele acțiuni ale personajelor care au un rol determinant în desfășurarea narațiunii.

Se identifică 31 de funcții: 1. *absența* (unul din membrii familiei pleacă de acasă); 2. *interdicția* (eroului i se specifică interdicția); 3. *încălcarea interdicției*; 4. *iscodirea* (adversarul încearcă să întreprindă o recunoaștere); 5. *divulgarea* (adversarului i se dau date despre victimă); 6. *viclesugul* (adversarul încearcă înșelarea victimei); 7. *complicitatea* (victima se lasă înșelată, ajutând astfel, fără voia ei, adversarului); 8. *prejudicierea* (adversarul pricinuieste un rău unuia din membrii familiei); 8 a. *lipsa* (unuia din membrii familiei îi lipsește ceva sau dorește să aibă un lucru oarecare); 9. *mijlocirea* — moment de legătură (lipsa, dorința sînt comunicate: eroul este rugat sau i se poruncește să lichideze lipsa, să împlinească dorința); 10. *contraacțiunea incipientă* (eroul se decide să acționeze); 11. *plecarea* (eroul pleacă de acasă); 12. *prima funcție a donatorului* (eroul este supus la probe, pregătindu-se astfel primirea ajutorului nădravăn, miraculos); 13. *reacția eroului* (eroul reacționează la acțiunile viitorului donator); 14. *înzestrarea, obținerea ajutorului miraculos*; 15. *deplasarea* (eroul ajunge — în zbor, călare, pe jos — la locul unde se află obiectul căutării lui); 16. *lupta* (eroul intră în luptă directă cu adversarul); 17. *marcarea, însemnarea* (eroul este însemnat); 18. *victoria* (adversarul este înfrînt); 19. *remedierea* (lipsa inițială este lichidată); 20. *întoarcerea eroului*; 21. *urmărirea* (eroul este urmărit); 22. *salvarea* (eroul scapă de urmărire); 23. *sosirea incognito* (eroul sosește acasă sau într-o altă țară fără să fie recunoscut); 24. *pretențiile neîntemeiate* ale impostorului; 25. *proba dificilă* (eroul are de făcut față unei încercări dificile); 26. *soluția* (proba este trecută cu succes); 27. *recunoașterea* (eroul este recunoscut); 28. *demascarea* (impostorul sau adversarul este recunoscut); 29. *transfigurarea* (eroul capătă o nouă înfățișare); 30. *pedeapsa* (impostorul este pedepsit); 31. *căsătoria* (eroul se însoară și se înscăunează împărat).

Am reprodus toate cele 31 de funcții pentru a putea urmări mai ușor atît mecanismul complex prin care ele se concretizează, cît și corectivele aduse ulterior de către principalii oponenți ai lui Propp.

Numărul funcțiilor identificate în basmul fantastic este limitat (31 de funcții); totodată ele se succed într-o ordine

predictabilă, o funcție implicînd pe cealaltă. Și se conturează astfel subiectul. Întregul conținut al unui basm poate fi exprimat în fraze foarte scurte: părinții pleacă în pădure; ei interzic copiilor să iasă din casă; zmeul o răpește pe fată etc. Toate *predicatul* alcătuiesc compoziția basmului; toate *subiectele*, *complementele* și celelalte componente ale frazei alcătuiesc subiectul. Cu alte cuvinte, aceeași compoziție poate sta la baza unei multitudini de subiecte diferite (8).

Așadar, *morfologia* nu este altceva decît *compoziția*. Elementele (verigile) compoziției sînt tocmai funcțiile personajelor, iar subiectul rezultă din concretizarea acestor funcții. Compoziție în sine nu există, ea se realizează în cele mai diverse forme, dînd naștere subiectului; ea stă la baza subiectului. Reproducem exemplul dat de Propp în postfața ediției italiene a *Morfologiei*: *Zmeii răpesc pe fata de împărat. Împăratul cere ajutor. Ivan pleacă s-o salveze. Pe drum întîlnește o bătrînă care îi propune să păzească o herghelie de cai sălbateci. Herghelia este păzită și Ivan capătă, drept recompensă, un cal care îl transportă pe o insulă unde se află prințesa răpită. Ivan omoară zmeul și se întoarce acasă. Împăratul îl răsplătește — îi dă fata de soție. Acesta este subiectul, prezentat, bineînțeles schematic. Compoziția poate fi definită în felul următor: Are loc o nenorocire. Eroul este chemat în ajutor. El pornește la drum. Întîlnește pe cineva care îl supune la probe. Capătă ajutorul miraculos, datorită căruia, ajunge la locul dorit. Iese victorios în înfruntarea cu adversarul și intră în posesia obiectului căutării sale. Se întoarce și este răsplătit. Această compoziție poate sta la baza mai multor subiecte. Prin urmare, se stabilește o nouă relație subiect-compoziție, care este echivalentă cu raportul variantă-invariantă.*

Cercetarea structurii basmului fantastic ca unitate, ca întreg a condus la alcătuirea unei *scheme invariabile a subiectului*, în raport cu care basmele concrete constituie un *lanț de variante*.

Desigur că autorul nu s-a limitat la inventarierea funcțiilor, el a stabilit și principalele posibilități de concretizare a acestora, trecînd apoi la distribuirea lor pe personaje. Rezultă

astfel șapte grupe de funcții — după numărul personajelor (și el limitat): 1. grupa funcțiilor *adversarului*; 2. grupa funcțiilor *donatorului*; 3. grupa funcțiilor *ajutorului*; 4. grupa funcțiilor *prințesei (personajul căutat) și ale tatălui acesteia*; 5. grupa funcțiilor *personajului care comunică lipsa (dorința)*; 6. grupa funcțiilor *eroului*; 7. grupa funcțiilor *impostorului*.

Sînt identificate trei modalități de distribuire a celor șapte grupe de funcții pe fiecare personaj în parte: 1. grupa de funcții corespondente exact personajului (Baba Iaga supune la probe și tot ea recompensează pe erou: funcții ale donatorului); 2. un personaj are mai multe grupe de funcții (omulețul de fier îl roagă pe Ivan să-l salveze, înzestrează pe erou cu forțe supranaturale, îi dăruiește fața de masă cu însușiri miraculoase și totodată îl ajută să omore zmeul: funcții ale donatorului și funcții ale ajutorului); 3. o grupă de funcții este distribuită mai multor tipuri de personaje (zmeul fiind omorît, este introdus un alt personaj care să-l urmărească pe erou: mama, sora sau fiica zmeului).

Ni se oferă, prin urmare, două modele de construcție a basmului: unul se referă la *seria funcțiilor*, celălalt la *personaje*. De aici și cele două modalități de definire a basmului fantastic: *narațiune care cuprinde un număr limitat de funcții, dispuse în serie, într-o ordine predictabilă, sau narațiune care se construiește pe o schemă bazată pe cele șapte personaje*.

În același context, autorul analizează procedeele multiple de introducere în acțiune a personajelor, se ocupă de atributele acestora și de importanța lor în compunerea subiectului, de modalitățile de construcție a narațiunii (analiza concretă a realizării funcțiilor personajelor) și, în sfîrșit, definește raporturile *compoziție-subiect, subiect nou-variantă*.



După 1958, anul apariției versiunii în limba engleză, *Morfologia basmului* se impune rapid pe plan internațional, oferind nu numai ipoteze, dar și soluții, cărora le-ar „fi necesare doar amendamente de ordin secundar“ (9); impresionează caracterul ei anticipativ, „profetic“ chiar, în multe

din lucrările apărute în jurul anului 1950 putându-se întâlni elemente identice cu cele din *Morfologie*, cu toate că de o influență directă nu se putea vorbi, cartea lui Propp nefiind încă cunoscută de către autorii lucrărilor respective (10).

Nu au lipsit nici obiecțiile, ele depășind cu mult caracterul unor „amendamente de ordin secundar”. Lévi-Strauss, de pildă, principalul „oponent” al *Morfologiei*, pune sub semnul întrebării însăși „valoarea euristică” a demersului. Bineînțeles că Propp „nu poate satisface exigențele unei analize exhaustive — imperativ structuralist”, dar el „definește pentru prima oară *modelul funcțional* comun al unei specii, căruia i se explică în largă măsură tehnologia, și care *opune* specia dată tuturor celorlalte specii literare posibile. Chiar de ar fi să admitem numai acesta, și valoarea de cunoaștere a *Morfologiei* s-ar impune evidenței” (11).

Nu ne vom opri asupra tuturor obiecțiilor lui Lévi-Strauss, întrucât unele din ele s-ar putea datora omisiunilor și chiar greșelilor din versiunea engleză; totodată, la unele „neînțelegeri” a contribuit și absența unei terminologii unice, clare, fapt care a dat naștere la echivocuri (amintim doar termenul de *funcție*, căruia Lévi-Strauss îi dă cu totul altă accepțiune decât Propp). Iată câteva din aceste obiecții:

V. I. Propp a construit din mai multe basme urul singur, care, de fapt, nu există în realitate, el fiind o pură abstracție; rezultatele analizei funcționale întreprinse de el în *Morfologie* nu sînt aplicabile și la alte basme, de exemplu la basmele lui Novalis și Goethe; cercetarea morfologică nu are nici un sens dacă nu este însoțită de cercetarea pe plan istoric; în sfîrșit, V. I. Propp este „învinuit” de „formalism”, și aceasta de pe pozițiile structuralismului, lucru parecum paradoxal (știut fiind că structuraliștii au fost și continuă să fie considerați de mulți critici ca fiind „formaliști”), dar și revelatoriu în același timp, demn de luat în seamă de cei care pun semnul de egalitate între formalism și structuralism.

Vom încerca să schițăm unele răspunsuri la aceste observații, folosindu-ne și de *replica* pe care autorul *Morfologiei* o dă lui Lévi-Strauss.

V. I. Propp nu a construit nici un basm „fantomă”; un basm în care să fie concretizate toate cele 31 de funcții

nu există, desigur, în realitate; această performanță nu se poate realiza decât la masa de scris, deci în dauna autenticității folclorice. Dar orice basm (*fantastic*) concretizează un anumit număr din aceste funcții, iar basmul este complex sau mai puțin complex, mai bogat în episoade sau mai sărac, după numărul de funcții. Rezultatele demersului lui Propp nu pot fi extinse asupra altor basme pentru simplul motiv că ele reflectă numai legitățile basmului fantastic (nu ale basmului *în genere*); și nu sînt aplicabile la basmele lui Novalis sau Goethe, pentru că autorul se ocupă în exclusivitate de morfologia basmului *popular* (nu a basmului *cult*). Cercetarea istorică va fi întreprinsă de Propp în cartea sa *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, în *Morfologie* avansînd doar cîteva ipoteze, fără argumentația de rigoare.

În sfîrșit, este oare „formalistă” *Morfologia basmului*? De fapt aceasta este obiecția de fond, întrucît le însumează într-un fel și pe celelalte. Ne vom opri ceva mai mult asupra acestui aspect, întrucît nu e pentru prima dată cînd V. I. Propp este „învinuit” de „formalism”.

Nu se poate nega rolul pe care îl au principiile fundamentale ale „mișcării formaliste” în demersul lui Propp; el preia, reformulează, dezvoltă și sistematizează multe din preceptele teoretice de bază ale „școlii formale” ruse. Insuși principiul (enunțat de noi la început), conform căruia cercetarea diaeronică a folclorului trebuie să fie precedată în mod obligatoriu de cercetarea sincronică (cu alte cuvinte — abordarea „morfologică” trebuie să precedă pe cea genetică), constituie un postulat „formalist”; el a fost aplicat cu succes de A. P. Skaftîmov, încă din anul 1924, în studiul său consacrat poeziei și genezei eposului eroic (12). Iar *Morfologia* și *Rădăcinile* (ca dealtfel întreaga operă a lui V. I. Propp) reprezintă o magistrală ilustrare a principiului respectiv, de a cărui valabilitate nimeni nu se mai îndoiește (cu toate că a fost lansat de „formaliști”). În acest caz (și nu e singurul), deci, apartenența la „școala formală” nu mai poate constitui un reproș, dimpotrivă.

În general, sînt cunoscute principiile „școlii formale”. Se cunosc, de asemenea, limitele (exagerate adesea de către

adversari), tot așa cum sînt cunoscute și acceptate (în urma unei „reabilitări“ tacite și tardive) și cîștigurile evidente ale „noului“ mod de abordare a operei literare. Dar părerile sînt încă împărțite. „Aversiunea“ față de „metoda“ formală“ transpare la mulți dintre contemporanii noștri, alții, din contra, o acceptă și o aplică fără rezerve (dar și fără s-o declara), devenind uneori mai „formaliști“ (indiferent de cum își zic: „structuraliști“, „semioticieni“ etc., etc.) chiar decît predecesorii lor adevărați.

Și credem că, nu de puține ori, atît acceptarea fără rezerve cit și (mai ales) respingerea totală a unei metode noi (în cazul nostru, acceptarea sau respingerea „metodei formale“) s-a datorat (se mai datorează) și unei anumite „neînțelegeri“ a esențialului. Sînt încă actuale afirmațiile lui V. M. Jirmunski care, referindu-se la „metoda formală“, scria (în 1923): „pentru dezvoltarea științei este prea puțin important entuziasmul superficial al publicului cititor, pasionat de noutăți, sau decepția unora, la fel de superficială, care ajunge la «prigonirea formalistilor». În fond, ce pot să-i ofere filistinului cercetările în domeniul metricii, melodicii, stilisticii, compoziției etc?“ Și mai departe: „Valoarea unei cercetări științifice nu este dată de gradul de accesibilitate și atractivitate pentru cititorul mediu (poate fi oare accesibilă și atractivă teoria relativității a lui Einstein?), nici măcar de utilitatea ei pentru societate (vechea problemă: ce ne poate fi mai de folos: «Shakespeare sau cizmele?»), ci de acel coeficient de adevăr obiectiv, de cunoaștere adevărată, cuprinse într-un anumit sistem, într-o anumită teorie sau disciplină“. Vorbind de „valoarea în sine a cunoașterii științifice“, Jirmunski nu neagă utilitatea ei din punct de vedere practic; dar pînă cînd rezultatele științifice vor putea fi accesibile și utile pentru cultură, „trebuie să treacă încă multă vreme, perioadă în care singurul stimulent al activității științifice îl constituie nu atît utilitatea imediată, directă a rezultatului, cît năzuința spre cunoașterea adevărului“ (13).

Cu acest citat din Jirmunski am adus și unele elemente noi care pot oarecum „explica“ de ce *Morfologia* și-a ocupat atît de tîrziu locul de drept în folcloristică și de ce rezervele continuă să fie menținute și astăzi.

Revenind acum la obiecția privind caracterul „formalist” al *Morfologiei*, notăm că Lévi-Strauss consideră antiteza *conținut/formă* ca fiind o caracteristică tipică formalismului, ceea ce constituie o exagerare, întrucât afirmația nu e valabilă pentru cercetările *tuturor* „formaliștilor” (în orice caz, ea nu este valabilă pentru reprezentanții „școlii formale” ruse, în *totalitatea lor*).

Se impune o precizare: „metoda formală” nu trebuie confundată cu *cercetarea formalistă*. Nu este un simplu joc de cuvinte. Iată ce scrie același Jirmunski în această privință: „Conceptul de «metodă formală» este destul de general și, totodată, destul de imprecis; de obicei, se au în vedere lucrări de o mare diversitate, consacrate problemelor limbajului poetic și stilului, în sensul larg al cuvântului, problemelor poeticii istorice și teoretice: lucrări din domeniul metricii, melodicii, armoniei poetice, stilisticii, compoziției și construcției subiectului, din domeniul istoriei genurilor și stilurilor literare etc. Din această enumerare, care nu are pretenția de a fi nici sistematică și nici exhaustivă, reiese clar că, principial, ar fi mult mai corect să se vorbească nu de o metodă nouă, ci, mai degrabă, de obiective noi ale cercetării, de probleme științifice noi”. Dar, continuă autorul, „entuziasmați de noul mod de abordare, mulți adepți ai noii orientări văd în «metoda formală» — unica teorie științifică salvatoare — nu numai o metodă, ci o concepție despre lume, pe care eu prefer să o numesc nu *formală*, ci *formalistă*” (s.n. — N. R., 14).

Iar dacă în 1923 se făcea această distincție, cu atât mai mult trebuie s-o facem noi astăzi. Și Propp o face: „Nu orice abordare a formei este, implicit, o abordare formalistă și nu orice cercetător care studiază forma artistică a unei opere literare sau de artă în general este neapărat formalist” (15). Structuralismul, de fapt, nu respinge „metoda formală”, el respinge abordarea *formalistă*, prin urmare — *limitele și exagerările* în aplicarea „metodei formale”; structuraliștii se află în conflict nu atât cu „metoda formală”, cât cu un anumit mod de aplicare a acesteia.

Principalul viciu al aplicării „metodei formale“ de către unii cercetători — scrie Propp, preluând observația lui I. M. Lotman (16) — constă în faptul că se ajunge la definierea literaturii ca o sumă de procedee, ca un conglomerat mecanic. Pentru „formaliști“, forma își are propriile ei legi de dezvoltare, independente de istoria socială. Privită din acest punct de vedere, dezvoltarea creației literare ar fi o autodezvoltare determinată de legile formei. Studiind subiectele basmelor, reprezentanții școlii finlandeze, de pildă, nu au văzut nici o legătură între ele. Aceasta este într-adevăr o abordare *formalistă*, întrucît, pentru formalisti, întregul este un conglomerat mecanic de subiecte independente. Structuraliștii, dimpotrivă, studiază părțile ca elemente ale unui întreg și în raport cu întregul : ei văd întregul, văd sistemul pe care formalisti nu-l pot vedea (17).

Dacă aceasta este deosebirea esențială dintre formalisti și structuraliști, atunci putem afirma că *Morfologia basmului* nu constituie o cercetare formalistă. Metodologia după care se conduce V. I. Propp în lucrarea sa îi dă posibilitatea să studieze basmul fantastic ca întreg, ca sistem, definindu-l ea pe un gen folcloric cu o fizionomie proprie, determinată de legi specifice. Totodată, cercetarea basmului pe funcții, și nu pe motive, i-a dat posibilitatea autorului să treacă de la *atomism* (concepție dominantă în folcloristică la începutul secolului și chiar mai târziu) la *structuralism* (18).

Așadar, cu toate că de structuralism, în adevăratul sens al cuvîntului, în cercetarea creației populare orale, se poate vorbi mult mai târziu (abia în deceniul al șaselea), odată cu dezvoltarea lingvisticii structurale și a semioticii în general, *Morfologia basmului* poate fi considerată ca una din primele încercări de abordare structuralistă a folclorului. Așa se și explică faptul că la prima ei traducere (1958), deși avea o vechime apreciabilă (30 de ani), *Morfologia* a fost primită ca o cercetare nouă, iar roadele influențelor ei nu s-au lăsat prea mult așteptate. Se poate vorbi de un impuls dat de lucrarea lui V. I. Propp studierii structuraliste a basmului și a narațiunii în general, precum și de influența ei directă asupra celor mai recente lucrări aparținînd unor renumiți cercetători : Cl. Lévi-Strauss, A. I. Greimas, Claude

Bremond, R. P. Armstrong, J. L. Fischer, Alan Dundes ș.a. (19).

Morfologia reprezintă o replică dată „școlii finlandeze” și „atomismului”, autorul punîndu-ne la dispoziție un *meta-subiect*, în raport cu care subiectele concrete ale basmului fantastic nu sînt altceva decît niște variante. Iar Lévi-Strauss — ca să ne limităm la un exemplu — va urma aceeași cale, cu singura deosebire că el nu cercetează sintagmatica narațiunii basmului fantastic (ca Propp), ci paradigmele semiotice ale mitului (mai exact, ale gîndirii mitologice), urmărind transformările subiectului, datorate contextului cultural.

Prin urmare, cercetarea motivului și subiectului nu e abandonată; trebuie schimbat însă modul de abordare, fiind necesară — după părerea lui E. M. Meletinski — „corelarea funcțiilor (Propp), *mitemelor* (Lévi-Strauss), *sintagmelor* (A. J. Greimas), *arheomotivelor* (C. Bremond), precum și a altor elemente ale textului, cu motivele tradiționale”. Cu ale cuvinte, putem oricînd să ne întoarcem la problema motivului și subiectului, dar numai după ce „ne-am înarmat cu rezultatele obținute de semiotica lingvistică, de gramatica narativă, de antropologia structurală, de morfologia folclorică etc.”. Meletinski întreprinde tocmai o astfel de operație, avînd ca obiect de investigație *narațiunea mitologică*: el pornește de la semantica lingvistică și consideră că „structura motivului poate fi asemuită cu structura propoziției (judecării)”, propunînd, de pildă, abordarea motivului ca pe un „microsubiect într-un singur act”, a cărui bază este acțiunea; acțiunea în motiv constituie predicatul de care depind argumentele-actanți (*agent, pacient* etc., 20).

*

Cu fiecare nouă lucrare, sînt demonstrate perspectivele largi pe care structuralismul le oferă studierii basmului, mitului, creației orale în general, iar V. I. Propp are meritul de a fi un *precursor al cercetării structuraliste a folclorului*.

*

Cînd a elaborat *Morfologia*, V. I. Propp avea în vedere continuarea cercetării basmului și, în primul rînd, a deter-

minărilor lui istorice, pentru identificarea surselor de natură rituală, mitologică etc., studierea *morfologiei* constituind doar o (primă) etapă în definirea acestui vast și complex gen folcloric. De fapt, trebuie să notăm că manuscrisul *Morfologiei*, în forma lui inițială, cuprindea și un capitol conștind într-o scurtă incursiune în „istoria“ basmului fantastic, care însă nu a mai fost inclus în volum; capitolul respectiv avea să stea la baza monografiei de mai târziu, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic* (21).

Așadar, în ciuda faptului că cele două lucrări sînt despărțite de un interval de peste 18 ani, în realitate ele constituie un tot unitar și trebuie considerate ca atare. Dealtfel, pentru oricine este evident că la baza *Rădăcinilor istorice* stau concluziile principale ale *Morfologiei*. Iată, deci, că nu este vorba de o renunțare a autorului la analiza morfologică, în favoarea analizei istorice și comparatiste a literaturii orale — în relațiile ei cu riturile, miturile și instituțiile sociale corespunzătoare — așa cum consideră Lévi-Strauss (22), ci de o altă etapă, care urmează în mod logic în cercetarea unui fenomen folcloric, pentru că „studierea formei, descrierea completă și sistematică a materialului este prima condiție, premisa și totodată primul pas spre cercetarea istorică (23). O nouă mărturie a acestui principiu fundamental, căruia V. I. Propp i-a rămas în permanență credincios, o constituie lucrarea consacrată *ceremoniilor agrare*, unde analiza *morfologică* este complinită, în mod fericit — de data aceasta concomitent — cu cercetarea cadrului istorico-etnografic respectiv, pentru determinarea *conexiunilor istorice* corespunzătoare (24). În același context trebuie amintită și monografia *eposului eroic* (25), în care planul *sincronic* și planul *diacronic* sînt urmărite simultan, „descifrarea“ bîliniei (tematică, eroi, poetică etc.) fiind posibilă numai în urma îmbinării celor două planuri ale cercetării.

*

Monografia lui V. I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, a văzut lumina tiparului în anul 1946, dar, după cum am spus, apariția ei fusese, într-un fel, „anunțată“ încă din anul 1928. Mai mult decît atît. Cele două decenii

care despart *Morfologia de Rădăcinile istorice* sînt marcate, în ceea ce-l privește pe Propp, aproape exclusiv de preocupările autorului privind *geneza* basmului fantastic, preocupări concretizate într-o serie de studii ample (26), ale căror teze principale le vom regăsi (bineînțelese, dezvoltate și sistematizate) în volumul din 1946.

Noua monografie a fost primită cu interes, desigur nu fără anumite rezerve, unele îndeptățite, altele mai puțin. Dintre recenziile care au salutat apariția *Rădăcinilor istorice* amintim pe cea a lui V. M. Jirmunski (27), același Jirmunski sub a cărui „oblăduire” apăruse *Morfologia*.

Destinul acestei cărți nu se deosebește prea mult de cel al *Morfologiei*. Autorul, de data aceasta, nu mai este „învinuit” de „formalism”, în schimb i se aduc alte obiecții; de pildă, principalii săi oponenți încearcă să demonstreze că Propp nu face altceva decît să *reînvie* principiile „școlii mitologice” (28). Vom reveni asupra obiecțiilor. Și cartea, destul de repede, este dată uitării sau e pur și simplu ignorată. În anul 1949 este tradusă în Italia (29), dar drumul ei se oprește aici, rămînînd în continuare cunoscută doar de un cerc restrîns de specialiști.

Iată însă că în *anii '60* referirile la *Rădăcinile istorice* revin cu insistență, cartea aflîndu-se din nou în centrul atenției specialiștilor. Care este explicația? Poate și datorită interesului deosebit sîmrit de *Morfologie* după apariția din 1958 a versiunii engleze (Propp se impunea ca o personalitate în folcloristica mondială, prin urmare atenția se îndrepta acum și asupra celorlalte lucrări ale sale), dar mai ales pentru că, în acești ani, cercetarea basmului, mitului, a narațiunii populare în general, cunoștea o amploare neobișnuită, iar premisele pe care le oferea lucrarea lui Propp nu puteau fi ignorate.

Care este obiectul noii monografii a lui V. I. Propp? Identificarea *rădăcinilor istorice ale basmului fantastic*, desigur, dar nu e prima dată cînd se pune această problemă. În ce constă deci *noutatea*? Sînt cunoscute diversele teorii în ceea ce privește originea basmului, teorii care au creat adevărate *școli* în folcloristica mondială, începînd chiar cu veacul trecut cînd sînt inițiate primele culegeri sistematice

de proză populară orală : vechea teorie *mitologică* a fraților Grimm, reluată apoi de „neomitologi“ (Raglan, Jan de Vries ș.a., 30), teoria *antropologică* (Lang, Mak Culloch, Hartland, 31), cea *onirică* (Laistner, Hașdeu, von der Leyen, 32), teoria *ritualistă* (Saintyves, 33) etc. Și nu am epuizat nici pe departe teoriile existente în acest domeniu. Fără a nega importanța acestor școli pentru dezvoltarea folclorică, trebuie să notăm totuși caracterul lor unilateral, exclusivist, uneori de-a dreptul fantezist. Apoi, de cele mai multe ori se pornea de la premise false, or, este cunoscută importanța premiselor pentru valoarea concluziilor oricărei cercetări. În sfârșit, un alt aspect la fel de important : *metoda și materialul* (34). Basmul este un fenomen universal, prin urmare, din punct de vedere genetic, el nu poate fi studiat decât pe un larg plan comparativ. Numai așa concluziile pot fi generalizate ; lucru pe care nu-l fac, de regulă, predecesorii lui Propp, limitându-și de cele mai multe ori materialul la un anumit subiect sau motiv, la o anumită cultură etc.

Așadar noutatea lucrării nu constă atât în obiectivul pe care și-l propune, cât mai ales în materialul cercetat și în metoda folosită, ceea ce, trebuie să recunoaștem, nu e puțin, rezultatele fiind elocvente.

Ce-și propune V. I. Propp în *Rădăcinile istorice ? O genetică* a basmului fantastic. O *genetică*, deci nu o *istorie*. Dar, „prin însăși esența ei, cercetarea genetică este întotdeauna istorică, fără a se identifica vreodată cu cercetarea istorică propriu-zisă. Genetica are drept țel să studieze *originea* fenomenelor, în timp ce istoria le studiază dezvoltarea. Genetica precede istoria, îi deschide calea“ (35). Prin urmare, încă de la început, autorul ne previne că nu se va ocupa de *istoria basmului* fantastic, ci, într-un fel, de *preistoria* lui. Dar tot el precizează : „noi nu avem de-a face cu fenomene încremenite, ci cu procese, deci cu o oarecare mișcare. Orice fenomen din care își trage obârșia basmul noi îl privim ca un proces și îl studiem ca atare“ (36). Basmul este cercetat ca un fenomen suprastructural, urmărirea evoluției lui în raport cu baza care i-a dat naștere impunându-se de la sine ; chiar și unele noțiuni cu care se operează („înnoirea sensului“, „conversiunea sensului“ etc.) vorbesc despre

calea pe care autorul o urmează în cercetarea basmului ca fenomen în mișcare, în devenire.

Studierea genezei basmului se face prin raportarea principalelor motive ale basmului fantastic la trecutul istoric: instituții sociale, religii, mituri și rituri arhaice, gândire primitivă. Noțiunea de trecut istoric ca leagăn al basmului fantastic capătă astfel un conținut precis, concret, complet diferit de cel al „școlii istorice“ (37). Sînt cercetate deci fenomenele (nu evenimentele) trecutului istoric, cărora basmul le corespunde, urmărindu-se în ce măsură ele îl condiționează și îl determină. Desigur că autorul nu exclude posibilitatea de a se apela și la formațiunile ce au urmat, după părerea sa, basmului: eposul eroic, legendele etc., la care, de altfel, și face adeseori referiri pentru definirea anumitor motive reflectate mai palid în basm.

Concluzia: basmul fantastic nu a preluat numai anumite elemente din viața socială și culturală primitivă, ci este alcătuit, în datele lui fundamentale, din aceste elemente.

Este interesant de remarcat că, în linii generale, concluzia principală la care se ajunge în *Rădăcinile istorice* a fost „formulată“ încă în *Morfologie* (38): uimitoarea uniformitate, „monotipie“ a basmului fantastic trebuie explicată prin existența „unuia și aceluiași izvor“, înțelegînd prin „izvor unic“ realitatea istorică arhaică (culte străvechi, existența socială primitivă etc.). Dar, dacă atunci aveam de-a face doar cu o supoziție, întrucît „morfologul nu are dreptul“ să formuleze o concluzie de acest gen și trebuie s-o încredințeze istoricului sau să „devină el însuși istoric“, de astă dată, în *Rădăcinile istorice*, „devenind el însuși istoric“, V. I. Propp își argumentează pe larg vechea supoziție, completînd-o totodată cu noi elemente.

Trecînd la sistematizarea rezultatelor cercetării pentru a arăta „unitatea basmului fantastic“, clasificînd motivele după izvoare, deci după corespondențele lor istorice, Propp ne oferă tabloul acelu „izvor unic“ de care vorbea în *Morfologie*.

Ritul inițierii se dovedește a fi principala instituție socială care pune la dispoziția basmului cele mai multe motive (izgonirea copiilor în pădure, înghițirea și regurgitarea erou-

lui, dobândirea ajutorului miraculos, cămara interzisă e:c.). Totodată, ritul inițierii este considerat ca fiind și fundamentul cel mai vechi al basmului.

Reprezentările despre moarte, despre lumea cealaltă, legate de „călătoriile“ în lumea de dincolo, constituie al doilea ciclu care furnizează basmului un număr apreciabil de motive (împărăția cealaltă, plecarea la drum cu încălțăminte de fier, lupta cu cel care păzește intrarea în împărăție, întoarcerea celui mort etc.).

Aceste două cicluri „ne oferă aproape toate elementele fundamentale ale construcției basmului“, la care se adaugă motivele cu o altă sorginte, identificată de autor în fenomene ulterioare ciclurilor amintite. Și conchide: „unitatea compozițională a basmului nu este determinată de cine știe ce particularități ale psihicului omenesc, nici măcar de specificul creației artistice, ci de realitatea istorică a trecutului. Ceea ce astăzi se povestește era odinioară făcut în realitate sau reprezentat, iar ceea ce nu era făcut era imaginat“ (39). Prin urmare, nu este vorba de cauze datorate „unor legi imanente formei“, cauzele se află în însăși realitatea istorică (mai exact preistorică), deci un domeniu cercetat de etnografie și etnologie, științe care pun la dispoziția folcloriștilor date deosebit de importante pentru studierea basmului (40). Iată deci că Propp nu subscrie la pesimismul unor cercetători — printre care și Lévi-Strauss (41) — în legătură cu posibilitățile oferite de materialul etnologie în cunoașterea civilizațiilor preistorice, unde au luat naștere basmele.

*

I s-a reproșat lui V. I. Propp că a redus izvoarele basmului la realitatea istorică arhaică (42). Într-adevăr, a reduce basmul fantastic la preistorie ar fi cel puțin exagerat. Propp însă descrie niște fapte pe care le identifică pe baza unui imens material. Iar faptele respective vorbesc de niște similitudini; în basm, de pildă, întâlnim o acțiune oarecare, aceeași acțiune o întâlnim și în realitatea arhaică. Concluzia se impune de la sine, ea nici nu mai trebuie formulată (ceea ce se și întâmplă adeseori în lucrare).

Dar basmul nu este o *cronică* a preistoriei. Legătura basmului cu realitatea poate fi de ordin *primar* și de ordin *secundar* (43). În primul caz este vorba de geneza propriuzisă a basmului, în al doilea, de destinele genului, de transformările lui ulterioare, determinate de alte realități istorice care i-au dat forma „clasică”, așa cum o cunoaștem astăzi. Propp însă, fără a reduce originea basmului la izvoarele lui arhaice (admițând deci și alte izvoare, identificabile în realitatea istorică a unor epoci mai târzii), se ocupă aproape exclusiv de cele dintâi. Tot ce nu e „rădăcină istorică” (*arhaică*) nu-l interesează; de aceea referirile la motive mai noi, dintre care unele sînt considerate produs exclusiv al basmului, apar destul de rar.

„Obsesia explicațiilor de ordin istoric” (44), de care vorbea Lévi-Strauss referindu-se la *Morfologie*, devine realitate în *Rădăcini*, mai ales atunci cînd, în interpretarea unor motive de basm, se urmărește cu insistență găsirea corespondentelor în realitatea istorică *arhaică*. Și rezultatul este inevitabil: Propp cade uneori în aceeași greșală pe care el însuși le-o reproșase „mitologistilor”: ei „porneau de la premisa că asemănarea exterioară a două fenomene, analogia lor aparentă stau mărturie legăturii dintre ele” (45). Așa ajunge Propp la unele interpretări, după părerea noastră, forțate, deși — trebuie să recunoaștem — și în aceste cazuri, autorul de cele mai multe ori își păstrează cunoscute-i circumspecție, oferindu-ne multe din concluziile sale doar ca supoziții. De fapt, Propp însuși întrevede posibilitatea unor interpretări eronate; „gîndirea sălbatică” își păstrează încă secretele (46), și foarte ușor o realitate *intellectuală* poate fi luată drept una *socială* (47).

Nu considerăm necesar să încercăm inventarierea motivelor care, *într-adevăr*, își au originea indicată de Propp și a motivelor care, contrar afirmațiilor autorului, ar avea o altă proveniență — așa cum procedează unii critici ai *Rădăcinilor istorice*. P. Toschi, de pildă, consideră că numai 25% din *sursele istorice* identificate de Propp ar fi valabile (48). Dealtfel, nici nu credem că e posibil. Atît în privința

multor concluzii la care ajunge Propp, cât și în privința criticilor ce i se aduc, nu știm cum s-ar putea, *intr-adevăr*, depăși *stadiul supozițiilor*.

*

Care este cea mai veche treaptă a narațiunii? Când apare basmul ca gen?

Pornind de la constatarea că, în timpul *inițierii*, tinerilor li se *relata ceva*, precum și de la „corespondența dintre poziția miturilor și basmelor, pe de o parte, și consecuția acțiunilor ce aveau loc în cadrul inițierii, pe de alta“, Propp presupune că „se povestea tocmai ce se petrecea cu tînărul“; aceasta ar fi „cea mai veche treaptă a narațiunii“ (49).

Basmul ia naștere atunci oînd subiectul și actul ca atare al povestirii se desprinde de ritual; cu alte cuvinte, atunci cînd unui subiect *sacru, magic* i se dă o interpretare *profană*. *Desacralizarea, demitizarea* — iată faza în care mitul încetează să mai fie mit și devine basm. Eliberat de convenții de ordin cultic, basmul pornește acum pe un alt drum, pe drumul *creației artistice*.

Problema relației *mit--basm* nu este dezvoltată de autor, cu toate că ea prezintă o importanță teoretică deosebită pentru înțelegerea raportului dintre *sincretismul ideologic primitiv și artă* (50).

Criteriul propus de Propp pentru a deosebi basmul de mit (caracterul *sacral* sau *profan* al narațiunii), *singur*, este insuficient. Criteriul *morfologic* nu poate fi luat în considerație, întrucît există mituri și basme construite după același sistem compozițional; alte mituri, dimpotrivă, nu au nimic comun cu sistemul *morfologic* al basmului.

E.M. Meletinski, reluînd teza noastră referitoare la atitudinea diferențiată (exprimată în formule) a povestitorilor față de diverse tipuri de basme (51), privită în perspectiva istorică (*mit „primitiv“ → basm „primitiv“ → „basm clasic“*), o dezvoltă, încercînd să depășească dificultățile privind delimitarea celor două genuri (52); el propune un număr *optim* (maximal) de *indici diferențiali* care se referă, pe de o parte, la modul cum sînt interpretate miturile și basmele de către purtătorii lor (I), iar, pe de altă parte, la *conținutul propriu-*

zis — tematică, eroi etc. (II). Iată care sînt elementele ce dau individualitate mitului (în stînga) și basmului (în dreapta):

I: 1. Caracter ritualist — caracter nonritualist;

2. Caracter sacru — caracter profan;

3. Caracter veridic — caracter nonveridic (sau veridicitate *absolută* — veridicitate relativă, care admite *ficțiunea*);

4. Fantezie concretă de natură etnografică — fantezie de natură poetică;

II: 5. Erou mitologic — erou nemitologic;

6. Timpul acțiunii în preistorie — timpul acțiunii în afara istoriei;

7. Prezența etiologicului — absența lui (sau etiologic substanțial — etiologic ornamental);

8. Caracterul colectiv al obiectului narațiunii — caracterul individual.

Analizînd *sincronic* și *diacronic* toți cei opt (număr *optim*) indici diferențiali, ajungem la concluzia că *trei* (număr minimal) sînt *obligatorii*: 3, 7 și 8.

Iată deci că problema relației *mit-basm* este mult mai complicată decît o prezintă Propp.

După cum se știe, nu există o unitate de vederi în legătură cu relația amintită. Unii cercetători susțin anterioritatea basmului în raport cu mitul (Lang, Wundt etc.); alții, printre care și Lévi-Strauss, consideră că aceste două genuri au coexistat, situație ce se menține la unele populații pînă în zilele noastre (53). Respingînd aceste considerații, Propp nu este convingător — chiar și numai pentru motivul că delimitează prea vag genurile respective. Desacralizarea slăbește, desigur, credința în veridicitatea narațiunii, dar nu face loc imediat *ficțiunii conștiente*. Un mit care nu mai este considerat sacru încă nu e basm. Iată de ce considerăm valabil acel sistem (*maximal* și *minimal*) de *indici diferențiali* propus de Meletinski pentru cercetarea relației *mit-basm*. Operația este posibilă în două planuri: *diacronic* (mit *arhaic* — basm *clasic*) și *sincronic* (mit și basm la aceeași populație „primitivă”). Al doilea plan este destul de dificil de realizat, întrucît *coexistența* a dat naștere unor

forme *intermediare*, „hibride“ (mituri-basme sau basme-mituri).

Coexistența a două genuri (în cazul nostru — coexistența basmului și mitului) în folclorul unor populații „primitive“ nu exclude însă, după părerea noastră, anterioritatea unuia dintre ele; la fel cum nu poate să excludă posibilitatea ca „unul să fie continuarea celuilalt“ (54). Afirmatia „basmul se trage din mit“ sau „mitul devine basm“ trebuie înțeleasă în perspectivă istorică.

„Orice mitologie, scrie Karl Marx, învinge, domină și modelează forțele naturii în imaginație și prin imaginație“; ea dispăre „în momentul când acestea sînt cu adevărat dominate“ (55). Pentru Marx, mitologia este „natura și forma socială însăși, prelucrate deja în chip *inconștient artistic* (s.n. — N.R.) de fantezia poporului“ (56). În „basmul“ primitiv, ca și în mitologia primitivă, fantasticul era un element de credință (generat de neputința omului în fața forțelor naturii), nicidecum rodul ficțiunii poetice, adică produsul unei activități artistice conștiente. Când basmul scapă de sub dominația gândirii mitologice, devenind un produs al imaginației *poetice*, fantasticul nu mai poate fi considerat element de credință, el nu mai este rezultatul unei reflectări deformată a fenomenelor naturii și societății; în aceste condiții fantasticul devine un procedeu artistic, rod al ficțiunii *poetice* (57).

Mircea Eliade, referindu-se la aceeași relație *mit-basm*, consideră basmul fantastic ca fiind un „*dublet*“ al mitului și al ritului inițierii; basmul preia inițierea, prelungindu-i viața *în imaginație* (58). Ideea fusese exprimată de V.I. Propp încă în *Morfologia basmului*: „stîngerea treptată a credințelor“ a dus la apariția altor elemente sau la transformarea celor *vechi*; și da un exemplu: „calul zburător a fost înlocuit cu covorul zburător“ (59); deci, un element, a cărui origine Propp o identifică în credințe străvechi, este înlocuit cu un altul, rod exclusiv al imaginației poetice (60).

Am recurs la acest exemplu din *Morfologie*, întrucît, după cum am văzut, Propp pune punct cercetării sale exact în momentul în care consideră că s-a născut basmul.

Și cu aceasta am ajuns la o altă obiecție care, fără să fie exprimată direct, transpare totuși adeseori în referirile la *Rădăcinile istorice*; obiecția vizează neglijarea de către autor a specificității basmului ca *fenomen de artă*.

Basmul fantastic este înainte de toate „o operă de creație literară” și trebuie cercetat ca atare; dar o creație literară „cu o genă specială” (61), de care, de asemenea, trebuie să se țină seama în mod obligatoriu. „Basmul — scrie Ov. Birlea — e ca un rîu în care se varsă toate celelalte torente ale culturii populare: mituri, legende, credințe și practici religioase, concepții despre lume etc.” Dar creatorul popular, „depășind atitudinea etiologică și teama de sacrilegiu, tratează toate [aceste „torrente”] de pe o poziție de dominare a lor”, el „creează acum din plăcerea de a plăsmui, de a gusta narațiuni care tratează problemele majore ale existenței, ficțiuni care încep cu un capăt în frământările vieții economico-sociale și se sfîrșesc cu celălalt în virtualitatea ideală a ceea ce ar trebui să fie” (62).

Atît ignorarea basmului ca fenomen artistic — unde ficțiunea poetică joacă rolul principal (în favoarea specificității lui deduse numai din originea arhaică) —, cît și ignorarea rădăcinilor istorice arhaice (definirea basmului ca produs exclusiv al ficțiunii poetice) constituie tot atîtea erori de abordare a genului respectiv, avînd drept rezultat prezentarea unui tablou incomplet, uneori deformat, a ceea ce este basmul fantastic în realitate. Aceasta nu înseamnă că cele două aspecte (basm = operă cu o genă specială; basm = operă de creație literară) nu pot fi cercetate separat. V.I. Propp se ocupă numai de primul; el se abține chiar să definească basmul fantastic ca gen (nu e vorba de definiția „morfologică” pe care o formulează în 1928); iar dacă o face, se referă exclusiv la momentul desprinderii lui de mit. Prin urmare, se are în vedere stadiul inițial, cînd începe să se destrame „sincretismul primitiv”, nicidecum basmul „clasic”.

Ulterior, Propp își va preciza punctul de vedere referitor la etapele pe care trebuie să le urmeze studierea basmului: „Dacă *Morfologia* constituie, într-un fel, primul volum al unei cercetări vaste, iar *Rădăcinile istorice*, volumul

al doilea, atunci *critica literară* poate foarte bine să-l scrie pe al treilea". Numai după studierea *forme* basmului și determinarea *rădăcinilor* lui istorice, este posibilă, *în mod obiectiv*, descoperirea lumii ideilor (filozofice, morale, estetice etc.) care populează basmul fantastic (63).

Putem subscrie la acest punct de vedere, numai că etapele respective nu trebuie privite separat, ele urmărind, în ultimă instanță, un obiectiv unic — definirea basmului fantastic în toată complexitatea lui.

V.I. Propp nu va scrie *cel de al treilea volum* — cu toate că va reveni asupra basmului, urmărindu-i specificul artistic în raport cu literatura cultă și cu celelalte genuri folclorice —, în schimb *a treia etapă* este clar marcată în folcloristica rusă din ultimii ani, unde întâlnim studii ample consacrate *esteticii* folclorului (64), *artei cuvîntului* în folclor (65) etc.

*

Cercetarea *genezei* basmului fantastic nu poate fi considerată nici pe departe încheiată odată cu apariția lucrării lui Propp, pe care însuși autorul o socotește ca fiind „mai curînd o *introducere* în domeniul studiului genetic al basmului, decît o rezolvare definitivă a problemei abordate“ (66).

Investigarea originilor basmului fantastic continuă. Uneori sînt reluate anumite teze din lucrările lui Saintyves și Propp, urmărindu-se aprofundarea studiului ritului inițierii ca izvor posibil al mitului (Jeanmaire, 67); alteori, fără a fi ignorat fundamentul arhaic al basmului fantastic, este lărgită sfera noțiunii de *trecut istoric*, izvoarele basmului fiind căutate și în alte realități, nu numai în realitatea „primitivă“ (Kahlo, Röhrich ș.a., 68). E.M. Meletinski, de exemplu, în monografia consacrată *genezei* eroului de basm, identifică în basmul fantastic *trei straturi*: *primul strat* (cel *arhaic*) reflectă obiceiurile, riturile și reprezentările mitologice specifice orînduirii gentilice (acest strat arhaic s-a format pe baza miturilor primitive înainte ca ele să se fi transformat în basme); *al doilea strat* se referă la perioada formării basmului fantastic ca gen distinct (alcătuirea

subiectelor, conturarea tipurilor de eroi etc.), strat care ar corespunde perioadei de destrămare a orînduirii gentilice; *al treilea strat* este alcătuit din elemente determinate de realități mai noi — de pildă, personificările unor forțe sociale fac parte din acest *strat nou* (69). În sfîrșit, E. V. Pomeranțeva aduce studiul basmului *la zi*, cercetîndu-i destinele pînă în epoca sovietică inclusiv, ocupîndu-se deci și de repertoriul povestitorilor contemporani (70).

*

Ne despart aproape *patru decenii* de momentul apariției *Rădăcinilor istorice ale basmului fantastic*. Cu toate acestea, cartea își păstrează încă, în datele ei fundamentale, prospețimea. Desigur că, în general, avem de-a face cu niște *ipoteze*, dar nu știm cum s-ar putea ajunge la o „rezolvare definitivă” în acest domeniu unde, deocamdată, se pot emite doar supoziții pe care cercetările viitoare le vor confirma sau nu. Totodată, cercetarea istoriei (și implicit a genezei) basmului „este o operă care reclamă ani îndelungați de efort, opera unor generații, și nu a unui individ izolat” (71).

Cercetare de mare erudiție, *Rădăcinile istorice* constituie, împreună cu *Morfologia*, o contribuție remarcabilă la cunoașterea specificului *morfologic și genetic* al basmului fantastic, oferind în același timp premise sigure pentru continuarea investigațiilor în acest inepuizabil domeniu care este folclorul.*

NOTE ȘI COMENTARII

1. Acest eseu pornește de la *studiul introductiv* la vol. V. I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, București, 1973, pp. V—XX.
2. V. I. Propp, *Morfologia basmului*, București, 1970, pp. 22, 23.
3. *Ibidem*, p. 9.
4. V. I. Propp, *Морфология сказки*, Leningrad, 1928; ediția a II-a, Moscova, 1969 (cităm după ediția românească).
5. V. I. Propp, *Morphology of the Folktale*, Bloomington, 1958.

6. VI. Ja. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, 1966; volumul reproduce în *Anexă* (pp. 165—199) articolul lui Cl. Lévi-Strauss *La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp*, apărut inițial în „Cahiers de l'Institut de Science Economique Appliquée“, nr. 7, martie, 1960, pp. 1—36 (după care vom cita în continuare). *Anexa* cuprinde, de asemenea, „replica“ lui V. I. Propp, *Struttura e storia nello studio della favola*, pp. 201—225 (cităm după versiunea în limba rusă, *Структурное и историческое изучение волшебной сказки*, în vol. V. I. Propp, *Фольклор и действительность*, Moscova, 1976, pp. 132—152.

7. V. Propp, *Morfologia bajki*, „Pamiętnik literacki“, LIX, 4, Wrocław-Varșovia-Kracovia, 1968, pp. 203—243.

8. V. I. Propp, *Morfologia basmului*, p. 118.

9. Vezi R. Niculescu, *Sensurile „Morfologiei basmului“*, studiu introductiv la versiunea românească a *Morfologiei*, p. VI.

10. Lévi-Strauss este impresionat de „caracterul profetic“ al *Morfologiei*, exprimându-și „admirația“ pentru autor (aceasta nu-l împiedică să-și exprime rezervele, punând la îndoială chiar și „valoarea euristică“ a demersului lui Propp).

11. R. Niculescu, *op. cit.*, p. XXIII.

12. A. P. Skaftimov, *Поэтика и генезис былили*, Saratov, 1924.

13. V. M. Jirmunski, *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*, Leningrad, 1977, pp. 94—95.

14. *Ibidem*, p. 94.

15. V. I. Propp, *Фольклор и действительность*, p. 140.

16. I. M. Lotman, *Лекции по структуральной поэтике*, Tartu, 1964.

17. V. I. Propp, *Фольклор и действительность*, p. 139.

18. Vezi și E. M. Meletinski, *Структурно-типологическое изучение сказки* (postfață la Ediția a II-a a *Morfologiei*), p. 137.

19. C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, 1962; *idem*, *Les mythologiques*, I—III, Paris, 1964—1968; A. J. Greimas, *La conte populaire russe. Analyse fonctionnelle*, „L'homme“, 3, 3, Paris, 1963; pp. 192—213; *idem*, *La description de la signification et la mythologie comparée*, „L'homme“ 3, 3, pp. 51—66; *idem*, *Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique*, „Communications“, 8, Paris, 1966, pp. 28—59; Alan Dundes, *The Morphology of North American Indian Folktales*, „FF Communications“, vol. LXXXI, Nr. 195, Helsinki, 1964.

20. E. M. Meletinski, *Organizarea semantică a narațiunii mitologice și problema elaborării unui indice semiotic de motive și subiecte* (mss.).

21. V. I. Propp, *Istoričeskie korni volšebnoj skazki*, Leningrad, 1946; vezi versiunea românească: V. I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, București, 1973 (după care vom cita în continuare).

22. Cl. Lévi-Strauss, *La Structure et la Forme*, p. 4.

23. V. I. Propp, *Фольклор и действительность*, p. 139.

24. V. I. Propp, *Русские аграрные праздники*, Leningrad, 1963.

25. V. I. Propp, *Русский героический эпос*, Moscova, 1955; ed. a II-a, 1958 (pentru o mai largă informare asupra activității folcloristice a lui Propp, vezi și R. Niculescu, *op. cit.*; vezi, de asemenea, bibliografia completă a lucrărilor lui V. I. Propp, alcătuită de M. I. Melț în vol. *Русский фольклор*, X, Moscova-Leningrad, 1966, pp. 337—343).

26. Vezi, de exemplu: *К вопросу о происхождении волшебной сказки*, «Советская этнография», 1934, nr. 1—2, pp. 128—181; *Ритуальный смех в фольклоре*, «Ученые записки Ленинградского государственного университета», seria Филологические науки, 1939, nr. 46, pp. 51—175; *Мужской дом в русской сказке*, *ibidem*, 1941, nr. 81, pp. 67—97; *Эдин в свете фольклора*, *ibidem*, 1945, nr. 72, pp. 138—175, ș.a.

27. Vezi vol. *Советская книга*, 1947, nr. 5, pp. 97—103.

28. Cf. K. S. Davletov, *Фольклор как вид искусства*, Moscova, 1966, n. 132.

29. V. I. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, 1949, (ediția a II-a, 1972).

30. F. R. S. Raglan, *The Hero*, Londra, 1936; Jan de Vries, *Das Märchen, Besonders in seinem Verhältnis zu Heldensage und Mythos*, „FF Communications“, nr. 50, Helsinki, 1954.

31. A. Lang, *Myth, Ritual and Religion*, vol. I—II, Londra, 1887; M. Culloch, *The childhood of fiction*, Londra, 1905; E. S. Hartland, *The Legend of Perseus*, vol. I—III, Londra, 1894.

32. L. Laistner, *Das Rätsel der Sphinx*, vol. I—II, Berlin, 1889; B. P. Hasdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae*, vol. III, 1891 (articolul despre basm); F. von der Leyen, *Das Märchen*, Leipzig, 1925.

33. P. Saintyves, *Les contes de Perrault et les récits parallèles*, Paris, 1923.

34. V. I. Propp, *Rădăcinile istorice*, p. 24.

35. *Ibidem*, p. 23.

36. *Ibidem*.

37. „Școala istorică” inițial a inviorat cercetarea creației orale, dar exagerările în interpretarea faptelor de folclor au dus la destrămarea ei; reluarea, în zilele noastre, a unor principii ale școlii istorice nu credem că are sorți de izbândă (vezi în volumul de față *Folclorul și realitatea istorică*).

38. V. I. Propp, *Morfologia basmului*, pp. 105—111.

39. V. I. Propp, *Rădăcinile istorice*, pp. 456—457.

40. Vezi și V. I. Propp, *Фольклор и действительность*, pp. 138—139.

41. Cl. Lévi-Strauss, *La Structure et la Forme*, p. 21.

42. Vezi, de pildă, E. A. Tudorovskaia, *Некоторые черты доклассового мировоззрения в русской народной сказке*, «Русский фольклор», Moscova-Leningrad, 1960, p. 102.

43. Vezi E. V. Pomeranțeva, *Судьбы русской сказки*, Moscova, 1965, p. 10.

44. Cl. Lévi-Strauss, *La Structure et la Forme*, p. 20.

45. V. I. Propp, *Rădăcinile istorice*, p. 5.

46. Cu toate că, și în acest domeniu, cuceririle științei sînt de netăgăduit — vezi, de pildă: Cl. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, 1968; idem, *Le Totémisme aujourd'hui*, Paris, 1965 (cf. versiunea românească a acestor lucrări: Claude Lévi-Strauss, *Gîndirea sălbatică*, București, 1970); vezi, de asemenea, C. I. Gulian, *Originile umanismului și ale culturii*, București, 1967.

47. V. I. Propp, *Rădăcinile istorice*, p. 19.

48. P. Toschi, *Rappresaglia di studi di letteratura popolare*, Florența, 1957, pp. 45—63, apud M. Luthi, *Märchen*, ed. a II-a, Stuttgart, 1964, p. 88.

49. V. I. Propp, *Rădăcinile istorice*, p. 458.

50. Vezi E. M. Meletinski, *Миф и сказка*, în vol. *Фольклор и этнография*, Moscova, 1970, p. 139. Despre sincretismul ideologic primitiv vezi, de asemenea, lucrarea aceluiși autor, *Происхождение героического эпоса*, Moscova, 1963, pp. 22—25.

51. N. Roșianu, *Традиционные формулы сказки*, (autoreferatul tezei de doctorat), Moscova, 1967, (cf. volumul nostru, cu același titlu, publicat la Ed. „Nauka”, Moscova, 1974); vezi, de asemenea, N. Roșianu, *Stereotipia basmului*, București, 1973).

52. E. M. Meletinski, *Миф и сказка*, pp. 142—143.

53. Cl. Lévi-Strauss, *La Structure et la Forme*, p. 19.

54. *Ibidem*.

55. K. Marx, *Introducere la Contribuții la critica economiei politice*, în vol. K. Marx, Fr. Engels, *Despre artă și literatură*, București, 1953, p. 28.

56. *Ibidem*.
57. Vezi N. Roșianu, *Stereotipia basmului*, p. 44.
58. M. Eliade, *Les savants et les contes de fées*, „La Nouvelle Revue Française“, IV, 1956, nr. 41, p. 887.
59. V. I. Propp, *Morfologia basmului*, p. 111.
60. La un exemplu asemănător recurge și M. Gorki pentru a demonstra caracterul *materialist* al gândirii primitive, „născută în mod inevitabil din procesele muncii și din tot ansamblul vieții sociale“: „Din cele mai vechi timpuri, oamenii au visat să zboare prin văzduh — fapt de care ne vorbesc legendele lui Faeton, Dedal și a fiului său Icar, precum și basmul cu «covorul zburător» [...] sau basmul «cu cismele de șapte poște» etc. (vezi *Gorki despre literatură*, București, 1956, p. 605.).
61. G. Călinescu, *Estetica basmului*, p. 5.
62. Ov. Birlea, *Introducere la Antologie de proză populară epică*, vol. I, București, 1966, p. 70.
63. V. I. Propp, *Фольклор и действительность*, p. 148.
64. V. E. Gusev, *Эстетика фольклора*, Leningrad, 1967.
65. Cf. *Фольклор как искусство слова*, vol. I—II, Moscova, 1966—1969 (vezi și recenziile noastre în „Revista de etnografie și folclor“, nr. 5, pp. 433—435, și în „Revista de istorie și teorie literară“, nr. 3, 1970, pp. 515—517).
66. V. I. Propp, *Rădăcinile istorice*, p. 27.
67. Cf. G. Cocchiara, *Storia del folklore in Europa*, Torino, 1962 (cităm după versiunea rusă: *История фольклористики в Европе*, Moscova, 1960, p. 532).
68. G. Kahlo, *Die Wahrheit des Märchens*, Halle, 1954; L. Röhrich, *Märchen und Wirklichkeit. Eine volkstümliche Untersuchung*, Wiesbaden, 1956.
69. E. M. Meletinski, *Герой волшебной сказки. Происхождение образа*, Moscova, 1958, pp. 260—263.
70. E. V. Pomeranțeva, *op. cit.*
71. V. I. Propp, *Rădăcinile istorice*, p. 4.

* Publicat, pentru prima oară, ca *studiu introductiv* la vol. V. I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Editura Univers, București, 1973, p. V-XIX.

III. MODEL ȘI VARIANTĂ ÎN MAXIMA POPULARĂ

Maxima populară a rămas foarte multă vreme în afara atenției folcloriștilor ; în orice caz, ea nu a constituit obiectul de studiu pe care specialiștii să-l prefere, iar dacă era totuși abordată, observațiile priveau în primul rînd aspectele mai puțin semnificative. Și nu a constituit un gen preferat de folcloriști, întrucît maxima populară era considerată „prea simplă“ pentru a oferi material suficient în vederea elaborării unor teorii cu valabilitate generală. Acest loc l-a ocupat basmul. Chiar de la început (1).

În ultimul timp însă, mai ales după ce *Morfologia* lui Propp și-a ocupat locul de drept în folcloristica mondială, iar cercetarea structuralistică a folclorului a luat o amploare deosebită, *maxima* (populară) începe să preocupe tot mai frecvent pe specialiști (lingviști, folcloriști etc.), paremiologia devenind o ramură importantă a folcloristicii.

Chiar de la primele culegeri, s-a putut observa uimitoarea asemănare (uneori identitate) a maximelor la cele mai diferite popoare, ele alcătuind un adevărat fond aforistic universal. Pentru explicarea fenomenului au fost lansate numeroase teorii, dintre care *teoria împrumutului* pare a fi avut și continuă să aibă cei mai mulți adepți. Teoria a fost lansată de comparațiști care au pornit de la asemănarea (sau identitatea) diferitelor elemente (motive, subiecte, eroi etc.) din proza populară orală (în primul rînd din *basme*). În ceea ce privește *comunitatea* unor paremii, s-a subliniat (*exagerîndu-se*) rolul *împrumutului* pe calea *textelor scrise*.

Desigur că *împrumutul* nu poate fi exclus, dimpotrivă ; circulația pe cale *orală* sau *scrisă* a producțiilor folclorice s-a dovedit a fi o sursă demnă de luat în considerație atunci cînd urmărim identificarea cauzelor apariției *locurilor comune* în folclorul a două sau mai multor popoare. Dar nu

e singura, iar atunci cînd *pare* a fi singura, fenomenul trebuie studiat cu atenție și cu foarte multă prudență, întrucît comunitatea — nu ne referim numai la comunitatea *de formă*, ci și la cea *de sens* — nu înseamnă implicit *împrumut*. Se cere atenție și prudență pentru că, dacă în cazul elementelor comune din basm, de pildă, teoriile emise (*mitologică, antropologică* etc.) aveau în vedere un *gen folcloric* distinct, de sine stătător și, într-un fel, destul de omogen, în cazul maximelor lucrurile se complică.

Maximele nu mai constituie un gen distinct; despre eterogenitatea lor — genetică, etnică, structurală etc. — vorbeste și diversitatea de termeni folosiți pentru a le desemna (*proverbe, zicători, aforisme, sentințe, dictoane, observații morale, parabole* etc.). Concizia și gradul de generalizare constituie singurele lor trăsături comune.

Maximele sînt *mesaje poetice* miniaturale; totodată, ca forme de *comunicare verbală* (îmbinări relativ stabile de cuvinte cu valoare generală), ele au intrat și în limbajul *individului obișnuit*, utilizîndu-se deci și în *conversația curentă*. Folosim noțiunea de *individ obișnuit* (în sens relativ desigur), pentru că, în cazul respectiv, nu întotdeauna poate fi vorba de *purător de folclor*, în sensul strict al cuvîntului (vezi de pildă, povestitorul, ale cărui „mesaje poetice“ cer un cu totul alt mod de transmitere). În același timp, trebuie să se facă o distincție clară între cele două categorii de *mesaje populare* (pe care I. Coteanu le delimitează după funcția lor social-culturală): 1. mesaje care „se întrebuintează în conversația curentă, în familie și în afara ei, în relațiile de toată ziua dintre vorbitori“; 2. „mesaje care au rostul de a exprima literatura populară de imaginație“ (2). Maximele însă, cu toate că fac parte din cea de a doua categorie, „încalcă“ și granițele primei categorii.

De aici, o serie de consecințe directe pentru folcloristul care vrea să afle *sursa* maximelor, pentru că într-un fel *circulă* de pildă un basm și cu totul altfel o maximă. Din acest punct de vedere, maximele se comportă ca și *cuvintele*. Nu credem că referirea la *cuvinte* este lipsită de teamei; să ne gîndim la *cuvintele împrumutate* care îmbogățesc o limbă; *neologismele*, de pildă (ca să ne limităm doar la o catego-

rie), sînt în mare parte *cuvinte internaționale*, ceea ce demonstrează marea lor mobilitate în spațiu și timp. Termenul de „*cuvinte înaripate*” nu este doar o metaforă frumoasă, el reflectă tocmai această mare mobilitate a maximelor care îngreunează și, de cele mai multe ori, face imposibilă determinarea coordonatelor lor spațiale și temporale.

În acest context trebuie revăzută și problema *autenticității (folclorice)* a maximei. Am folosit termenul de *maximă* nu întâmplător. În primul rînd, eterogenitatea creației aforistice fiind recunoscută, am recurs la termenul pe care l-am considerat cu o sferă mai mare de cuprindere. În al doilea rînd, *maxima* desemnează — în accepțiunea pe care noi i-o acordăm — atît *proverbele* și *zicătorile* (autentic populare), cît și alte forme de exprimare a înțelepciunii, a căror origine *folclorică* este mai puțin sigură. Cînd folosim termenul de *proverb (zicătoare)*, natura folclorică se subînțelege, dar nu toate proverbele și zicătorile incluse în culegeri se încadrează strict în noțiunea de folclor, în multe cazuri sursa *cultă* putînd fi dovedită (ceea ce nu ne dă dreptul să le excludem din culegeri). În nici un alt gen folcloric întrepătrunderea dintre literatura *cultă* și cea *populară* nu este atît de evidentă ca în cazul maximei, iar încercarea de a stabili originea (*populară* sau *cultă*) rămîne, de cele mai multe ori, fără un rezultat valabil, întrucît citarea celei mai vechi scrieri (cunoscute) în care apare o *maximă* nu întotdeauna indică sursa (*cultă*?) adevărată; în nici un caz nu trebuie ignorată posibilitatea existenței unei surse anterioare (poate chiar *folclorice*).

Problema originii (vechimii) maximei nu trebuie însă abandonată. Și aici trebuie avut în vedere același principiu pe care l-am enunțat în legătură cu abordarea *morfologică* și *genetică* a basmului. „Oricît de minuțioasă și de exhaustivă ar fi studiarea producțiilor folclorice în ceea ce privește conținutul lor și oricît de fină și sagace ar fi analiza formelor în care acestea s-au realizat — scrie Ov. Birlea — cercetarea nu e completă”, pentru că „faptele de folclor, ca și orice fenomen cultural, au și o dimensiune istorică, fiind ancorate cu un capăt într-o anumită perioadă istorică, în vreme ce celălalt, capătul de sfîrșit, este fie cuprins într-o

perioadă mai târzie la producțiile dispărute din circulația vie, fie suspendat virtual către viitor la cele încă vii în repertoriul contemporan" (3). Culegerea folclorului a început destul de târziu (spre sfârșitul sec. XVIII), dar nu trebuie să ignorăm faptul că foarte multe piese folclorice au fost consemnate în scris, ele intrând în componența unor scrieri din cele mai vechi timpuri. În această privință — scrie mai departe autorul — „situația cea mai privilegiată a avut-o fără îndoială proverbul, larg utilizat atât de scriitorii greci și latini, cât și de unii întemeietori de religii, încât s-au putut înjgheba adevărate colecții de proverbe antice, grecești, latinești etc. și pe temeiul acestor atestări istoria proverbului poate fi construită pe un teren pe deplin solid" (4).

Această „situație privilegiată a proverbului" însă oferă numai niște premise, și nicidecum rezolvarea problemei *originii* proverbului. Este complet eronată afirmația conform căreia *variantele livrești* sînt mai vechi decît variantele orale, constituind sursa acestora (W. Anderson, M. Gaster, A. Wesselski ș.a.). Folcloristul nu trebuie să piardă din vedere faptul că *variantele livrești* care ne-au parvenit sînt de cele mai multe ori *prelucrări* ale variantelor folclorice — prelucrări făcute în spiritul gustului și ideologiei epocii respective, oferindu-ne desigur date interesante „nu numai pentru problemele de cronologie a tipului cercetat, ci și pentru lămurirea mai amănunțită a legilor potrivit cărora au loc prefacerile în variantele intrate în circulația orală" (5).

Problema originii maximelor a preocupat pe mulți folcloriști; I.C. Chițima, de pildă, în amplul său studiu consacrat *paremiologiei*, recomandă aceeași prudență: este adevărat că multe proverbe sînt întîlnite în texte scrise, dar asta nu înseamnă că de acolo „au pornit în lume". Textele înseși (*biblice, esopice* etc.) „au folosit tezaurul creației populare orale"; și „nimeni nu poate contesta că popoarele au avut o literatură orală cu mult mai înainte de a avea texte scrise care s-au bazat în măsură decisivă pe această experiență de viață și creație orală" (6). Chiar și acele maxime a căror origine cultă este certă trebuie privite în acest context; proverbele sînt, de fapt, „temelia populară a maxi-

melor culte" — scrie Tudor Vianu —, alcătuiind și „baza lingvistică a artei acestora“ (7).

Așadar, atributul *popular* (maximă *populară*) l-am folosit nu atât pentru a indica originea strict folclorică a maximelor de care ne ocupăm, cât mai ales pentru a sublinia marea lor *circulație orală*. Iar concluzia este destul de sceptică: nu poate fi considerată decît temerară strădania acestor folcloriști care s-ar încumeta să caute *locul de baștină* al maximelor *comune* (asemănătoare sau identice) și să le stabilească *direcția posibilă de deplasare*. O maximă (*cultă* sau *populară, autohtonă sau împrumutată*), odată intrată în circulație, se va supune legilor generale ale folclorului, devine un *bun comun* (național sau *universal*), iar problema *sursei, a itinerariului posibil* nu mai prezintă importanță; în același sens în care nu mai prezintă importanță *împrumuturile vechi*, de exemplu, în limba română: ele nu mai sînt simțite ca neologisme — scrie Al. Graur — „au fost încorporate în limba noastră, au fost adaptate la flexiunea românească, și-au format derivate“, suferind totodată și „modificări fonetice care le-au dat o *nouă înfățișare, românească*“ (s.n. — N.R., 8). O remarcă asemănătoare face I.A. Zanne referitoare, de data aceasta, la proverbele „împrumutate“ (traduse din alte limbi sau venite la noi pe altă cale): după ce au fost preluate, ele pot fi privite ca „*proverbe curat românești*“ (s.n. — N.R., 9).

*

Cercetările tradiționale consacrate maximei populare au ajuns într-un stadiu pe care nu-l mai pot depăși. Se poate vorbi chiar de un „impas“. Situația este analogă cu cea în care se afla narațiunea populară în anii '20, cînd V.I. Propp, părăsind abordarea tradițională, „clasică“ a folclorului, ne punea la dispoziție o metodologie nouă, iar basmul începea să-și dezvăluie „secretele“.

Ce ne oferă tradiția paremiologică? Teorii, dacă nu depășite, în orice caz aplicate forțat la fenomenul aforistic. Am amintit cîteva dintre aceste teorii; printre ele, „migracionismul“ ocupă locul principal. Dar nu problema *izvoarelor* maximei, a *sursei*, a locului de baștină constituie aspec-

tul cel mai important, pentru că maximele, după cum am văzut, odată „împămîntenite“, intră în fondul aforistic național pe care trebuie să-l abordăm ca atare. Un alt aspect, credem, trebuie să aibă prioritate în cercetarea maximei, și anume *structura*, care ne oferă posibilitatea identificării *elementului constant*, a *modelului*, a *invariantei* deci, în raport cu care maximele concrete nu sînt altceva decît *variante (individuale, regionale, naționale)*.

Și aici, prin urmare, trebuie început cu *stereotipia*, pentru că numai așa putem ajunge la evidențierea *originalității* (chiar și a *specificului național*). În această direcție încercările sînt încă destul de timide tocmai datorită acelei comunități (aproape universale) de formă și sens a maximeleor populare. Și aici transpare o anumită notă sceptică, dar nu chiar atît de dezarmantă încît încercările să fie abandonate.

Modul în care am abordat *locurile comune* din basm poate fi extins și asupra maximei, operație care a și fost întreprinsă în ultimul timp de către paremiologi. Demnă de reținut în acest sens este cercetarea lui G. L. Permiakov consacrată *teoriei clișeeleor* (10).

În studierea fondului aforistic universal se au în vedere trei aspecte ale maximei populare: *fenomene de limbă, unități logice* (judecăți, raționamente), *opere folclorice miniaturale*. Numai o cercetare care să cuprindă toate aceste trei planuri (*lingvistic, logic, folcloric*) ne poate da o imagine completă a maximei. Aceasta nu înseamnă că planurile respective nu pot fi abordate și separat. Totodată, ordinea abordării nu ni se pare determinantă pentru valabilitatea concluziilor; înclinăm totuși să acordăm *planului logic* o anumită pondere, *stereotipia* manifestîndu-se tocmai la nivelul *construcțiilor logice*.

În ce constă planul *logico-semiotic* al maximei? Vom porni de la cîteva exemple de maxime identificate în folclorul mai multor popoare:

1. Corbul în zadar se spală, că negreața nu și-o pierde (proverb românesc; în continuare: român, rus, francez etc.);
2. Dulăul negru nu-l faci alb, oricît l-ai spăla (rus);
3. Oricît l-ai hrăni pe lup, el tot spre pădure trage (rus);

4. Îi citești lupului Evanghelia, iar el cu ochii la pădure (*gruzin*);

5. Porcul, și cu hădărău de aur, tot porc rămîne (*rus*);

6. Bălegarul acoperit cu aur tot bălegar rămîne (*francez*);

7. Maimuța, și cu coroană pe cap, tot maimuța e (*japonez*);

8. Măgarul tot măgar rămîne, chiar dacă duce visteria sultanului (*arab*);

9. Măgarul, de-i tai urechile, gazelă tot nu se face (*turc*);

10. Măgarul, cît să-l împodobești, armăsar tot nu poți să-l numești (*român*);

11. Omul prost (om urît) cu haine bune e ca griul cu tăciune (*român*);

12. Frînele de aur nu fac din mîrtoagă cal de rasă (nu fac mai bun calul) (*român*).

Maximele citate, privite din punct de vedere al elementelor constitutive (lexicale) — mai puțin cele care se referă la unul și același obiect* — la prima vedere sînt diferite; în realitate, însă, ele exprimă una și aceeași idee: *lucrul rău, în ciuda oricărei încercări de a-l îndrepta, rămîne neschimbat (tot rău)*. Și această idee nu este exprimată de componentele maximelor respective, ci de *construcția logică* ce desemnează o anumită situație sau, mai exact, o anumită *relație* între obiecte. Prin urmare, în aceste cazuri, avem de a face cu elemente conotate, *semnificatul* nesituîndu-se la nivelul *semnificației* componentelor, ci la nivelul *construcției logice* care condiționează sensul maximei. Desigur că nu toate maximele populare sînt *conotate*; în multe cazuri ele constituie *elemente necondiționate*, a căror semnificație nu mai trebuie căutată. Acest aspect nu este deloc lipsit de importanță, dimpotrivă; A. J. Greimas, de pildă, îl folosește drept criteriu pentru delimitarea *proverbelor* (ca maxime *conotate*) de *dictoane* (ca maxime *neconotate*); și exemplele pe care le dă sînt concludente: *Bonjours lunette, adieu fillettes* — proverb; *Chose promise, chose due* — dicton (11).

Revenind la cele 12 exemple citate mai sus, observăm că maximele respective nu sînt altceva decît variante ale unei *relații-tip* (în cazul dat: *stabilitate-instabilitate*), rela-

ție exprimată printr-o *situație-tip* (obiectul își păstrează proprietățile indiferent de condiții).

Și concluzia se impune chiar înainte de a continua demonstrația: *maximele unor popoare diferite, desemnând situații asemănătoare sau identice, se vor dovedi foarte apropiate, în ciuda specificului lor de natură etnică, geografică, istorică și lingvistică; iar situațiile-tip, în raport cu maximele (indiferent de forma în care sînt concretizate), trebuie să fie considerate invariante* (12).

Sînt identificate patru clase de invariante:

I. *Relația dintre un obiect și proprietățile acestuia.*

Exemplu. Dacă A are o anumită proprietate, atunci el va avea, implicit, și o a doua proprietate:

Cine vede nașterea vede și moartea (român).

II. *Relația dintre obiecte.*

Exemplu. Dacă între A și B este o legătură directă (determinantă), atunci existența lui A determină apariția lui B:

Lac să fie, că broaște sînt destule (român);

Unde-i apă, acolo e și pește (rus).

III. *Relația dintre proprietățile unor obiecte diferite.*

Exemplu. Dacă A depinde de B, iar B are o anumită proprietate, atunci A va avea aceeași proprietate:

De la un munte mare, și umbra e mare (rus).

IV. *Relația dintre obiecte determinată de prezența (absența) anumitor proprietăți.*

Exemplu. Dacă A are o anumită proprietate și B nu o are, atunci A va fi superior lui B:

Mai bun este vecinul (prietenul) de aproape decît fratele (ruda) de departe (român);

Prostul tău ți-e mai drag decît deșteptul altuia (rus).

Fiecare clasă de invariante va desemna cel puțin două feluri de relații (de genul celor exemplificate mai sus), constituind *tipuri de invariante logico-semiotice* care cuprind *subtipuri* (de invariante); în sfîrșit, se ajunge la *grupe și subgrupe tematice*, alcătuite din variantele concrete ale acestor tipuri și subtipuri de invariante. Mecanismul pare destul de complicat, în fond însă avem de a face cu *transformări logice* care pot fi urmărite pe baza exemplificării tuturor

nivelelor (clase de invariante, tipuri, subtipuri și grupe tematiche). ●

Pentru exemplificarea celor patru nivele, ne vom referi la *clasa de invariante IV* :

1. *Clasa invariantelor logico-semiotice IV* (relația dintre obiecte determinată de prezența sau absența anumitor proprietăți).

2. *Tipuri de invariante logico-semiotice din clasa IV*

— Dacă A are o anumită proprietate, iar B nu o are, atunci A va fi superior lui B (acest tip de invariantă a fost exemplificat mai sus).

— Dacă A are o anumită proprietate, iar B nu o are, atunci apariția lui A va determina dispariția lui B.

3. *Subtipuri de invariante logico-semiotice*

— Relația dintre proprietăți opuse (*mic-mare, apropiat-depărtat, mult-puțin* etc.).

— Relația care se stabilește între prezența și absența unui obiect (ex. *cuvînt-tăcere*).

Grupa tematică este alcătuită din maxime cu o structură asemănătoare și apropiate în ceea ce privește elementele componente.

Exemple de grupe logico-tematice: *frumusețe — dragoste, vechi — nou, mult — puțin, bogăție — sărăcie, vină — pedeapsă, muncă — rezultatul muncii, esență — aparență, dorință — realitate, bunătate — răutate, putere — slăbiciune, prostie — deșteptăciune* etc.

Grupa logico-tematică *frumusețe — dragoste*; construcții logice posibile :

a) Între frumusețe și dragoste există interdependență : frumusețea depinde de dragoste, dragostea depinde de frumusețe ; dacă nu există frumusețe, nu există nici dragoste, dacă nu există dragoste, nu există nici frumusețe.

b) Între frumusețe și dragoste nu există interdependență : frumusețea nu depinde de dragoste, iar dragostea nu depinde de frumusețe.

c) Interdependența dintre dragoste și frumusețe uneori există, alteori nu.

d) Unele construcții (a, b, c,) sub formă interogativă.

Grupa logico-tematică *vechi-nou* ; construcții logice posibile ;

a) Ce e vechi e bun ; ce e nou e rău ; ce e vechi nu e rău ; ce e nou nu e bun etc.

b) Ce e nou e bun ; ce e vechi e rău ; ce e nou nu e rău ; ce e vechi nu e bun etc.

c) Uneori, și ce e vechi e bun, și ce e nou ; uneori ce e vechi e bun, alteori ce e nou etc.

d) Unele construcții (a, b, c) sub formă interogativă.

Grupa logico-tematică *mult-puțin* ; construcții logice posibile :

a) Când e mult, e bine ; când e mult, nu e rău ; când e puțin, e rău ; când e puțin, nu e bine etc.

b) Când e mult, e rău ; când e mult, nu e bine ; când e puțin, e bine ; când e puțin, nu e rău etc.

c) Uneori, e bine și când e mult, și când e puțin ; uneori e bine când e mult, alteori e bine când e puțin etc.

d) Unele construcții (a, b, c) sub formă interogativă.

Fiecare din construcțiile logice din grupele tematice de mai sus poate fi identificată în fondul universal de maxime. Numai în folclorul românesc, de pildă, grupa logico-tematică *mult-puțin*, în varianta : *când e mult, nu e bine*, redată într-o formă aproape identică chiar de o maximă (*Ce-i mult nu-i bun*), își află cele mai diferite concretizări :

Vorbă multă, sărăcia omului ;

Cine spune multe face puține ;

Vorbă multă, treabă scurtă ;

Unde e minte multă, e și nebulie multă ;

Unde e dragoste multă, e și urîciune multă ;

Lăcomia strică omenia.

Iar seria exemplurilor poate continua cu alte variante ale construcțiilor logice din grupa logico-tematică amintită.

Ne-am limitat la câteva grupe tematice, din cadrul cărora am exemplificat doar o singură construcție logică ; operația însă poate fi foarte ușor extinsă asupra celorlalte construcții și, mai departe, asupra tuturor claselor, cu tipurile lor de invariante. Concluzia va fi aceeași : maximele populare *asemănătoare* (sau *identice*) nu sînt altceva decît *concretizări apropiate* (sau *identice*) ale uneia și aceleiași *invariante*, care este *universală* în virtutea unei experiențe de viață comune, a unui mod de a gândi general uman. Ceea

ce M. Gaster afirmase de mult: „Muma proverbelor este experiența și proverbele, în aplicarea lor zilnică, ne aduc tot la experiență“ (13).

Așadar, originalitatea (caracterul *particular*, *național* etc.) nu trebuie căutată la nivelul stereotipiei, ea nefiind în nici un caz de ordin schematic. Atunci, unde? La nivelul concretizărilor *modelelor* (universale), cu alte cuvinte — la nivelul „materialului de construcție“ al maximelor. Pentru că, parafrazînd o remarcă a lui Permiakov, nu este totuna din ce material e construită o locuință: din cărămidă, din fier și sticlă, din birne de stejar sau din bambus. Același Gaster va continua: „proverbele se aseamănă între dînsese avînd toate unul și același izvor general — viața. Dar, cu toate acestea, se deosebesc, ca toate producțiile populare, prin costumul lor, naționalitatea lor“ (14).

Exemplele vin să argumenteze ideea:

1. Calul are patru picioare și tot se poticnește (*român*);
2. Fiecare familie cu netotul ei (*rus*);
3. Fiecare trandafir cu ghimpele lui (*român*);
4. Și într-un copac bun mai dai de uscături (*mordvin*);
5. Și într-o grădină bună mai sînt bostani stricați (*osetin*);
6. Și în jadul bun mai găsești pete (*vietnamez*);
7. Și în fildeș mai găsești crăpături (*indonezian*);
8. Și cel mai bun cărauș răsoarnă carul pe cel mai bun drum (*român*);
9. Și aurul, cît de cinstit, murdalîc într-însul tot s-a găsit (*român*);
19. Și cei înțelepți sîntesc (*român*).

Toate aceste maxime exprimă unul și același sens pe care românii îl redau foarte plastic: *Nu e pădure fără uscături*. Este desemnată aceeași relație din cadrul grupei logico-tematice *bun-rău*, și anume: *Orice lucru bun are și părți rele*; dar fiecare popor, după cum se poate observa, găsește o anumită concretizare, folosind uneori elemente de construcție *autohtone* (*jad*, *fildeș* etc.).

Problema specificului național al maximei nu se reduce însă la *faună*, *floră* sau *minerale*. Aceste elemente nu

sînt suficiente, pentru că, răsfoind de pildă maximele românești, „te pîndesc o mulțime de întrebări” — cum spune Ov. Papadima. „În lumea proverbelor noastre găsești fructe exotice : migdale, smochine, animale din pustiuri, ca leul și cămila. Să fi crescut astea toate odată cu proverbele românești ?” Și tot autorul răspunde : „Ca să te lămurești, mai arunci un ochi prin vecini” (15). Dar nu întotdeauna, am adăuga noi.

Investigația trebuie extinsă și asupra altor elemente care pot fixa în spațiu și timp anumite maxime populare (*istoria, geografia* etc.).

Românii, de exemplu, spun : *Cum e turcul, și pistolul* (amintind de jugul otoman) ; rușii exprimă aceeași idee într-o construcție asemănătoare, referindu-se tot la o perioadă istorică (ocupația tătară) : *Cum e hanul, așa-i și boarda*.

Alte maxime se plasează într-un spațiu concret prin folosirea unor *denumiri geografice* (oriîncotro ar porni, poartă cu ele „pașaportul” care le declară *naționalitatea*) :

Cînd s-o întoarce *Oltul* înapoi ;

Cînd o curge *Volga* în sus ;

Întrebînd, ajungi și la *Kiev* ;

A nimerit orbul *Brăila* ;

La *Drăgășani* și sfinții sînt cu nasurile roșii ;

Merge la *Tula* cu samovarul de-acasă. *

Și în acest caz însă e nevoie de prudență, întrucît nu toate denumirile geografice pot arăta *naționalitatea* unei maxime ; uneori ea rămîne destul de vagă, indicîndu-ni-se doar o anumită arie folclorică posibilă ; de exemplu : *Pisica s-o duci și la Mecca, și tot nu se dezvață de mieînțat ; De patruzeci de ori a fost măgarul la Ierusalim, și tot măgar a rămas* etc.

Relevarea specificului național nu trebuie să se limiteze la elementele amintite (*floră, faună, denumiri geografice* etc.). Este necesară — așa cum preconizează G. Muntean — identificarea maximelor care circulă mai frecvent „în sînul unui popor, cele ce n-au eventuale corespondente (și care e de presupus că sînt foarte puține), în fine, cele care-i ilustrează mai din plin respectivului popor [...] *temperamentul*,

morală, obiceiurile" (s.n. N.R., 16) etc. Pentru că — așa cum remarca și Ion Dodu Bălan — „există proverbe care nu pot fi decât *ale urtului anume popor*, întrucât ele au fost create în anumite condiții istorice specifice și cu totul particulare, într-un anume spațiu foarte riguros delimitat, în contextul unei experiențe de viață cu totul specifice, exprimând un univers sufletesc propriu, cu toate elementele unei etnopsihologii distincte" (s.n. — N.R., 17).

În acest scop va trebui să apelăm la „toate teoriile și metodele ce se aplică în studierea folclorului (genetică, comparativă, antropologică, filologică, lingvistică etc.). Conectate, ele aduc, dacă nu un spor mai mare de lumină, măcar un coeficient mai mare de siguranță că nu greșim" (18).

*

Dintre teoriile și metodele existente în folcloristică, un anume „spor de lumină" credem că îl va putea aduce și continuarea cercetării nivelului logico-semiotic al maximei. Chiar și numai pentru faptul că ni se pune la dispoziție un criteriu mult mai obiectiv de organizare, de sistematizare, a maximei populare.

Orice încercare de clasificare a imensului material aforistic universal s-a izbit de dificultăți care păreau de neînălțurat, recurgându-se în cele din urmă — în majoritatea cazurilor — la o aranjare a maximelor în ordine alfabetică. Criteriul tematic „olasic" (nu logico-tematic) nici el nu rezolva problema, întrucât o maximă, datorită multitudinii de sensuri, se cerea a fi încadrată în mai multe teme. La prima vedere, deci, maxima populară pare ostilă oricărei clasificări stricte. Cercetarea stereotipiei, însă, se dovedește fructuoasă și din acest punct de vedere. Este posibilă o clasificare mult mai exactă, pe grupe *logico-tematice*, în care maximele concretizează una și aceeași *invariantă*.

Pe baza acestui criteriu se poate propune un nou sistem de clasificare a maximei populare universale; îl vom exemplifica în continuare, reținând din fiecare clasă de *invariante* doar o singură grupă *logico-tematică*, cu *subgrupele* mai importante :

INVARIANTA I

Grupa logico-tematică : stabilitate-instabilitate

A. *Obiectul își păstrează proprietățile în orice condiții.*

- Aurul și în glod strălucește (*român*) ;
- Diamantul și în noroi are preț (*armean*) ;
- Dacă aurul cade în noroi, nu devine aramă (*turc*) ;
- Pe măgar oricât l-ai bate, cal tot nu se face (*persan*) ;
- Îi tai cîinelui coada, dar oaie tot nu se face (*rus*).
- Cîinele tot cîine rămîne, chiar dacă a crescut cu lei (*arab*) ;
- Cîinele, de-l speli, de-l piepteni, tot cîine rămîne (*francez*) ;
- Corbul nu se face alb chiar de-l speli cu apă de trandafiri (*indonezian*) ;
- Corbul nu se face alb chiar de-l freci cu nisip (*gruzin*) ;
- Oricum arunci pisica, tot în picioare cade (*armean*).

B. *Obiectul își modifică proprietățile.*

- Umbra nu cade într-o zi în același loc de două ori (*coreean*) ;
- Vulpă nu nimereste de două ori în capcană (*turc*) ;
- Toate le schimbă vremea : față, fire (minte) și noroc (*român*).

C. *Anumite proprietăți se modifică, altele rămîn neschimbate.*

- Lupul își schimbă părul, dar năravul ba (*român*) ;
- Șarpele își schimbă pielea, dar nu năravul (*persan*) ;
- Motanul a îmbătrînit, dar smîntîna tot îi place (*rus*) ;
- Cît e baba de bătrînă tot dorește voie bună (*român*) ;
- Cu barbă albă și cu dracul în coaste (*rus*) ;
- Cît e moșul de bătrîn, tot dorește măr din sîn (*român*).

INVARIANTA II

Grupa logico-tematică : producător-bunuri

A. *Producătorul se folosește de bunurile sale.*

- A cui e iapa (vaca), e și mînzul (vițelul) (*român*) ;
- Al cui e malul, e și peștele (*român*) ;

- Al cui e pământul, e și pîinea (*rus*);
 - Plugarul mănîncă pîine, crescătorul de vaci carne (*chinez*);
 - Bucătarul e totdeauna sătul (*vietnamez*);
 - Păstorul să nu bea lapte! (*nepalez*).
- B. *Producătorul nu se folosește de bunurile sale.*
- Boii ară și caii mănîncă (*român*);
 - Țăranul paște vaca și arendașul o mulge (*român*);
 - Cel zgîrcit moare [de foame] cu pîinea în mîna (*român*);
 - Scumpul nici ce are nu are (*român*);
 - Banii strîngătorului pe (în) mîna cheltruitorului (*român*);
 - Zgîrciții mor și copiii le deschid cuferele (*rus*);
 - Albina strînge miere nu pentru sine (*rus*);
 - Acul îmbracă pe alții și el umblă despuiat (*arab*);
 - Olarul bea apă din uicior ciobit (*persan*);
 - Cizmarul umblă rupt și ciubotarul desculț (*român*);
 - Tîmplarul stă cu casa fără acoperiș (*turc*);
 - Omul făcea sicrie, dar cînd a murit, l-au învelit într-o rogojină (*vietnamez*);
 - Ghicitoare (prezicătoare) soarta ei nu și-o prevede (*japonez*).

INVARIANTA III

Grupa logico-tematică : acțiune-reacție.

- A. *Acțiunea determină o reacție corespunzătoare (așteptată).*
- Ce semeni (aia) culegi (*român*);
 - Bine faci, bine găsești (*român*);
 - Rău faci, rău întîmpini (*român*);
 - Fă bine și așteaptă-te la bine (*rus*);
 - Faci rău omului, îți va face și el la fel (*vietnamez*);
 - Ai pus cînepă, cînepă culegi (*chinez*);
 - Dacă ai semănat bostani, nu aștepti piersici (*vietnamez*);
 - Dacă ai semănat secară, nu aștepti grîu (orez) (*turcmen, gruzin, chinez*);

- Nu scuipi în fîntîna din care ai băut apă (*arab*);
 - Nu scuipi ugerul vacii pe care ai muls-o (*armean*).
- B. Acțiunea determină o reacție contrarie (*neasteptată*).
- Fă bine (ca) să-ți auzi (găsești, vezi) rău (*român*);
 - Fă bine și așteaptă-te la rău (*român*);
 - Pe cine nu lași să moară nu te lasă să trăiești (*român*);
 - Ferește-te de cel căruia i-ai făcut bine (*turc*);
 - Pentru bine nu te aștepta la bine (*rus*);
 - Hrănești corbul și el îți scoate ochii (*rus*);
 - Tot pe cel care cară îl aleargă (*rus*);
 - Tot în al de trage dă (*român*);
 - Arunci cu pietre tot în pomul care dă roade (*turc*);
 - A semănat grîu și a ieșit usturoi (*armean*);
 - Dai cu bățul într-un ciine și lovești un popă (*român*);
 - Unde dai și unde crapă (*român*).

INVARIANTA IV

Grupa logico-tematică : obiect propriu — obiect străin.

A. Obiectul propriu e superior celui străin (obiectul străin e inferior)

- E mai bine în coliba ta decît în palatul altuia (*român*);
- Mai bine în bordeiul meu decît în palatul tău (*român*);
- Tot țiganul își laudă ciocanul (*român*);
- Fiecare pasăre se minunează de viersul ei (*arab*);
- Corbului i se pare puiul său privighetoare (*turc*);
- Pîinea ta neagră e mai bună decît plăcintele altuia (*tătar*);
- Fie pîinea cît de rea, tot mai bine în țara ta (*român*);
- În ochiul altuia paiul e cît cămila, într-al tău nici cît frunza (*arab*);
- Vede paiul din ochiul vecinului și nu vede bîrna în ochiul lui (*român*);

- Cămila nu-și vede cocoșa (*turcmen*);
 - E în pielea goală și rîde de cel doar fără haină (*tadji*);
 - Rîde hîrb (ciob) de oală spartă (*român*).
- B. *Obiectul propriu e inferior celui străin (obiectul străin e superior)*
- Puica de la vecin ni se pare gîscă mare (*român*);
 - Găina vecinului e mai grasă (totdeauna e curcă) (*român*);
 - Găina vecinului pare curcan (*tătar*);
 - Bucatele de la masa altuia sînt mai cu gust (*român*);
 - E mai bun peștele din strachina altuia (*rus*);
 - Acolo-i bine unde nu sîntem noi (*rus*);
 - În holda altuia orezul îți pare mai bun (*chinez*);
 - Florile vecinului sînt mai frumoase (*japonez*);
 - În nevasta altuia dracul pune o lingură de miere (*rus*);
- Și așa mai departe.

Superioritatea ordonării maximelor populare pe grupe logico-tematice credem că este evidentă; în orice caz, pentru cercetătorul care vrea să studieze maximele unui popor în *perspectiva comparată*, tabloul devine mult mai clar cînd i se pune la dispoziție un material astfel sistematizat (19).

*

Metoda de clasificare expusă mai sus este, desigur, perfectibilă; unii folcloriști i-au găsit destule inconveniente, alții chiar au respins-o, susținînd că nu poate fi aplicată la întreg fondul paremiologic internațional.

Folcloristul finlandez M. Kuusi (20), de pildă, consideră criteriul logico-semiotic propus de G. L. Permiakov inaplicabil la materialul paremiologic african sau la cel finlandez, un număr apreciabil de proverbe rămînînd în afara grupelor logico-tematice; totodată, autorul identifică o serie de maxime încadrate de Permiakov *greșit*, după părerea sa, în aceeași grupă sau distribuite, *tot greșit*, în grupe diferite. Există, desigur, anumite inconveniențe în alegerea unor exemple, dar ele nu constituie argumente suficiente pentru

a nu accepta o metodă care cel puțin pentru fondul paremiologic european cunoscut de noi (în primul rând paremia popoarelor romanice și slave), rămîne, în principiu, valabilă.

Ce propune M. Kuusi? Fără să respingă, în fond, criteriul logico-semiotic (deci *metoda*, nu *aplicarea* ei la materialul concret), folcloristul finlandez consideră că „sistemul opozițiilor binare” constituie elementul cel mai consecvent (*invarianta?*) care poate sta la baza clasificării paremiilor „de pe toate continentele”; orice proverb — scrie autorul — este, în ultimă instanță, „o alegere dintre două alternative”. Și ne oferă un sistem destul de complicat, după părerea noastră, pe baza căruia consideră că se va putea elabora un catalog internațional. Și aici însă rămîn neclare o serie de aspecte. Folcloriștii încă nu au căzut de acord asupra *definiției proverbului*, eterogenitatea fenomenului paremiologic determinînd, în ultimă instanță, și diversitatea definițiilor. În afară de *proverb*, mai există și *zicătoarea* (ca să folosim terminologia strict folclorică), pentru care definiția lui Kuusi (*alternativă a unei opoziții binare*), nu este valabilă, după părerea noastră, în toate cazurile. Desigur că uneori „*opoziția binară*” se subînțelege; cum procedăm în acest caz: „reconstituim” (cu ajutorul contextului) eventualele „arhetipuri” sau tot ce nu este „*opoziție binară*” nu mai trebuie să intereseze pe paremiolog? În sfîrșit, nu trebuie ignorate nici alte „expresii proverbiale” sau „unități frazeologice” și multe alte „clîșee” pe care G. L. Permiakov le analizează cu atenție, găsindu-le un loc în sistemul său de clasificare (ceea ce nu putem spune despre demersul lui M. Kuusi).

*

O imagine completă a maximei populare o poate da numai abordarea fenomenului respectiv în toate planurile (*lingvistic, logic, folcloric* etc.). Dar nu este mai puțin adevărat că se simte tendința de a acorda primului plan (*lingvistic*) un loc deosebit. Și în folcloristică, deci, am putea spune — folosind expresia lui Greimas — că se mani-

festă „imperialismul lingvistic“. Nu credem însă că e vorba de o „amenințare“, ci mai degrabă de o „făgăduială“ (pentru folclor, în general, și pentru maxima populară, în special), tocmai datorită marilor posibilități metodologice pe care lingvistica i le oferă folcloristului (sau lingvistului-folclorist). O încercare a făcut-o însuși Greimas, schițând câteva din aspectele care trebuie avute în vedere atunci când este abordat *codul particular de exprimare a înțelepciunii popoarelor* (21). Și nu este singura încercare de abordare a paremiei în diferite planuri, inclusiv în planul lingvistic. A. Szemeikényi și V. Voigt, de pildă, supun materialul paremiologic unei analize minuțioase, insistă asupra semnificației și funcției diferitelor tipuri de proverbe, propunând soluții interesante privind cercetarea și sistematizarea fondului aforistic universal (22). Trebuie, de asemenea, luate în considerație concluziile la care ajunge Permiakov în urma abordării *clîșelor* și în plan lingvistic.

*

Cercetarea maximei populare continuă; continuă să se mențină însă și anumite dificultăți privind mai ales problema sistematizării fondului aforistic universal. Dificultățile decurg în primul rînd din complexitatea materialului pe care urmează să-l clasificăm (în vederea întocmirii unui *catalog internațional*), pentru că, după cum am văzut, chiar și sistemul propus de Permiakov (acceptat de noi) necesită o serie de corective ca să poată avea o valabilitate generală, *polisemia* maximei populare ridicînd de fapt obstacole serioase în fața oricărui sistem de clasificare.

Forma „autoritară“ în care maxima afirmă un adevăr creează impresia că este vorba de un adevăr „absolut“; în realitate însă, analizînd folosirea maximei în cele mai diverse situații concrete, ajungem la concluzia existenței mai multor „adevăruri“, uneori *opuse*, înțelegerea sensului adevărat nefiînd posibilă în afara contextului. Iată o demonstrație în acest sens:

Barbara Kirschenblatt-Gimblett (23) a recurs la un experiment, oferind spre „tălmăcire“ unui grup de optzeci de studenți o maximă cu largă circulație în folclorul universal: „Piatra care nu stă într-un loc nu prinde mușchi“ (în folclorul românesc întâlnim forma afirmativă — „Și piatra prinde mușchi dacă stă într-un loc“ —, determinând alte situații concrete în care poate fi folosită). Rezultatul experimentului — trei moduri diferite de interpretare :

1. mașina folosită permanent (aflată deci în continuă *mișcare*) nu ruginește ;

2. omul care nu-și găsește locul (aflat în continuă *mișcare*) nu va reuși să realizeze nimic în viață :

3. omul, aflat permanent în *mișcare*, nu mai poate fi împovărat de grijile familiei sau ale proprietății.

Interpretările maximei respective depind, după părerea autoarei, de următoarele elemente :

a) ce se înțelege prin *obiectul* metaforei ;

b) ce se înțelege prin *ideea* de bază (exprimată metaforic) ;

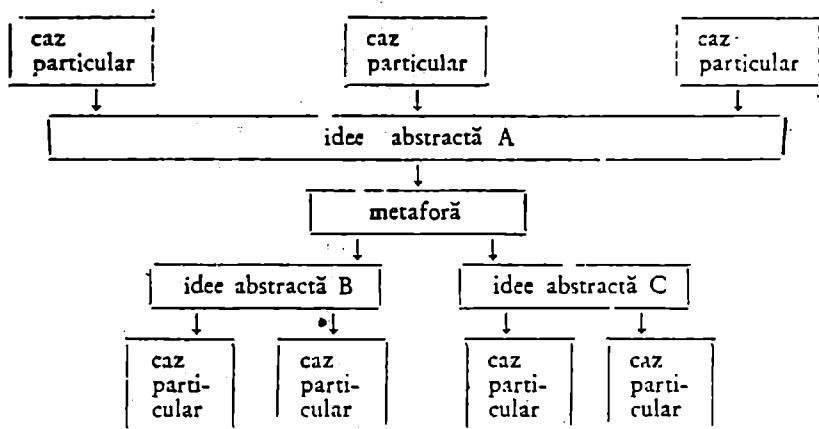
c) cum este *calificată* ideea de bază ;

d) care sînt *cerințele situației* în care se folosește maxima respectivă.

În sfîrșit, existența paralelă a două maxime care exprimă „adevăruri“ *opuse* („A învăța niciodată nu-i prea tîrziu“ / „Calul bătrîn nu mai învață în buiestru“ ; „Bine faci, bine găsești“ / „Fă bine și așteaptă-te la rău“ etc.) vine în sprijinul afirmației conform căreia maxima populară exprimă o *relație*, și nu un *adevăr* „absolut“ ; sensul și „adevărul“ maximei sînt definite de context, iar alegerea unei anumite maxime din fondul aforistic este determinată de situații concrete de viață, și nu de *ideea abstractă* pe care ea o exprimă.

Nu se poate neglija însă *ideea abstractă*, care este în fond elementul principal al maximei, ea constituind rezultatul unei multitudini de cazuri particulare generalizate într-o exprimare de cele mai multe ori metaforică. Iar schema propusă de Heda Jason vine să indice drumul parcurs

de maximă — cazuri particulare → idee abstractă → metaforă → caz particular (24) :



Metafora (exprimarea metaforică a ideii generale, abstracte, rezultat al mai multor cazuri particulare) este liberă să exprime chiar și idei opuse, care se exclud reciproc. De exemplu, maxima „Tata și mama sînt musafiri în această lume“ (vezi maxima populară română : „Și e viața o nălucă, musafir gata de ducă“) poate avea, după Heda Jason, două „tălmăciri“ opuse :

a) părinții ne vor părăsi — deci trebuie să ne îngrijim de ei cît timp se află în viață ;

b) dacă părinții îți sînt o povară, nu te căina — te vor părăsi.

Tema maximei, așadar, nu prezintă un caz concret, ci o situație posibilă care se află deasupra nivelelor contextelor concrete ; folosirea maximei depinde de interpretarea temei raportate la o situație concretă. Prin urmare, purtătorul informației într-o maximă este tocmai *ideea*, un fel de „intermediar“ între multitudinea de cazuri concrete și reflectarea lor, iar metafora nu se leagă de realitate decît atunci cînd, în conformitate cu ideea pe care o exprimă, maxima este aplicată la o situație reală concretă.

Fenomenul este mult mai clar explicat, după părerea noastră, de P. Ruxăndoiu (25), care, folosind terminologia lui M. Riffaterre (26), consideră maxima populară un *microcontext* legat de un context mai larg — *macrocontextul*. Microcontextul (*maxima populară*) constituie elementul *stabil*, iar macrocontextul — elementul *variabil*, accidental. Vorbind de existența unui context inițial, *genetic* (deci *cazul particular inițial*), autorul insistă asupra ideii, conform căreia înțelegerea exactă a sensului unei maxime populare depinde de explicitarea acestui context genetic (deci de înțelegerea *sensului propriu* al maximei). Ca și alți paremiologi, P. Ruxăndoiu consideră că acest context genetic ne oferă ideea fundamentală, abstractă pe care o exprimă maxima, făcând posibilă aplicarea ei la mai multe cazuri particulare (27).

În concluzie, putem afirma că orice clasificare nu poate să se refere decât la ideea fundamentală, abstractă a maximei, un catalog al metaforelor și al interpretării acestor metafore fiind imposibil de realizat (dealtfel, nimeni nu-și propune așa ceva). Dar și un catalog internațional al „ideilor abstracte” exprimate de maxime ar fi deosebit de util nu numai pentru specialiști, ci și pentru cei care se interesează de creația populară orală ca simpli cititori. În orice caz, situația existentă nu mai poate mulțumi pe folcloriști. Ne aflăm în fața unui imens material a cărui plasare în culegeri suferă tocmai din cauza absenței unui criteriu unic de clasificare, de sistematizare. În culegerile „clasice” (antologii, dicționare etc.) identificarea unei maxime populare echivalează de cele mai multe ori cu *căutarea acului în carul cu fîn*. Și nu este nici o exagerare, aici materialul fiind „ordonat” după criterii care nu pornesc de la *constante* ce țin de *esența genului*. O statistică aproximativă (28) ne oferă următorul tablou: 33% din culegerile de proverbe, apărute pînă acum în lume, adoptă criteriul *alfabetic*; 18% — criteriul *tematic*; 42% — ambele criterii (alfabetic și tematic); 7% nu adoptă nici un criteriu, „căutătorul” fiind nevoit să „zăbovească” destul timp pentru a identifica de pildă un corespondent al unei maxime autohtone în fondul de maxime al altor popoare.

Cu toate încercările promițătoare, pe care le-am semnalat, sîntem doar la început. Conexarea diferitelor teorii și metode, abordarea celor mai diverse planuri constituie deocamdată — avît în ceea ce privește maxima populară, cît și alte genuri folclorice — un deziderat care vizează o situație ideală în cercetarea oricărui fenomen (deci și a celui folcloric); în orice caz, nu este un obiectiv pe care să și-l propună un singur om (fie el lingvist, logician ori folclorist), este sarcina întregii folcloristici.

Înainte de toate, însă, se impune definirea exactă a genului și numai după aceea se poate trece la găsirea celui mai bun criteriu de clasificare; altfel, orice sistem de clasificare, elaborat pe baza unui anumit material folcloric și aplicat la alt material, devine un fel de *pat al lui Procust*.

*

Și mai apare o dificultate: „traducerea“ maximelor populare. Identitatea maximelor în planul logico-semiotic, universalitatea *invariantelor-tip* nu constituie un argument pentru a declara universală și forma de concretizare a invariantelor respective, pentru că tocmai aici, după cum am văzut, apar particularitățile, uneori chiar specificul național.

În operația de *transpunere* într-o altă limbă a paremiei (nu spunem *traducere*, întrucît există și alte procedee: identificarea corespondentului folcloric, a paremiilor din fondul comun etc.) trebuie pornit de la convingerea că literatura aforistică a unui popor — indiferent că e vorba de o maximă *autohtonă* sau de una *împrumutată* — își are „veșmîntul“ ei propriu, obținut în urma unui îndelungat proces de șlefuire. Prin urmare, transpunerea într-o altă limbă (excluzînd, desigur, construcțiile absolut identice) va schimba tocmai acest „veșmînt“ la a cărui „confecționare“ au lucrat zeci de generații. Fenomenul este cunoscut, dar în practica traducerii se pare că e ignorat: ni se oferă, de regulă, doar corespondentele folclorice (de multe ori *aproximative*), iar atunci cînd ele nu există (sau nu sînt găsite), ni se dă o traducere destul de *liberă*, autorii de dicționare fiind preo-

cupați aproape exclusiv de redarea sensului (și, precizăm, nu întotdeauna e vorba de elemente *conotat*? sau de *construcții frazeologice intraductibile*), Avem în vedere, în acest caz, nu numai *dicționarele de proverbe*, ci și *dicționarele bilingve* (apărute atît la noi cît și în alte părți), „traducerea” doar prin corespondente (de regulă aproximative) fiind aproape unica modalitate folosită.

Dăm cîteva exemple. *Englezul* spune : *Beat the dog before the lion* (A bate cîinele înaintea — în fața — leului ; cu alte cuvinte, a bate cîinele să priceapă leul) — se „traduce” exclusiv prin corespondentul folcloric (*Bate șaua să priceapă iapa*). *Rusul* spune : *Седина в бороду, а бек в пьеро* (Cu barba albă, dar cu dracul în coaste) — ni se dă numai corespondentul (*Cît îi moșul de alb la plete, tot îi stă mintea la fete*). În sfîrșit, *francezul* spune : *Chat échaudé craint l'eau froid* (Motanul opărit se teme și de apă rece) — ni se dă doar „corespondentul” (*Cine s-a ars cu ciorbă suflă și-n iaurt*). Mai mult decît atît, în acest ultim caz, nici nu este vorba de transpunerea prin corespondent, întrucît avem de a face cu o paremie comună, folclorul românesc oferindu-ne o construcție aproape identică cu cea franceză : *Pisica opărită (Cîinele cînd l-ai opărit) se teme (fuge) și de apă rece*. Și așa mai departe, dicționarele noastre fiind pline cu astfel de „traduceri”. Uneori se ajunge la situații cel puțin comice : celui care ar vrea, de pildă, să traducă — într-un context sau în afara lui — maxima franceză *À chose faite, conseil pris*, i se pune la dispoziție exclusiv „corespondentul” următor : *Dă-mi, Doamne, mintea românului cea de pe urmă!* Aici, proverbul românesc nici nu constituie un corespondent al celui francez, sensul, după părerea noastră, fiind altul, concretizat în diverse variante folclorice : *Sfatul după faptă e manta după ploaie ; După ploaie, căciulă de oaie ; După ploaie, vine și el cu ipingeana* etc. Este clar, credem, că traducătorul nu a făcut cea mai fericită alegere cînd ne-a oferit „corespondentul” : *Dă-mi, Doamne, mintea românului cea de pe urmă!* și nu numai atît : aici a fost „sacrificată” nu doar forma („veșmîntul”), ci și *ideea* generală, abstractă.

Iată de ce sîntem pentru o altă modalitate de alcătuire a unor dicționare de proverbe: alături de original, trebuie dată traducerea (atunci cînd e posibil, o traducere *ad litteram*), după care urmează — în diverse variante — corespondentele *folclorice*. Și se ajunge astfel la un dicționar de maxime „comentat”, numai că, în acest caz, „comentator” nu va fi traducătorul, ci însuși creatorul popular în limba căruia se traduce. O astfel de operație a fost întreprinsă de noi în *Maxima populară rusă și corespondentele românești* (29).

NOTE ȘI COMENTARII

1. Continuăm aici investigarea planului logico-semiotic al paremiei, abordat de noi în studiul „Stereotipie și originalitate în maxima populară” (vezi N. Roșianu, *Maxima populară rusă și corespondentele românești*, București, 1979).

2. I. Coțeanu, *Stilistica funcțională a limbii române. Stil, stilistică, limbaj*, București, 1973, p. 100.

3. Ov. Birlea, *Metoda de cercetare a folclorului*, București, 1969, p. 159.

4. *Ibidem*, pp. 165—166.

5. *Ibidem*, p. 167; Ovidiu Birlea are aici în vedere, în primul rînd, *proza populară orală*, dar afirmația este valabilă și pentru alte categorii folclorice, deci și pentru maxima populară.

6. I. C. Chițimia, *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, București, 1971, p. 251.

7. T. Vianu, *Dicționar de maxime comentat*, București, 1962, pp. 6—7.

8. Al. Graur, *Prefață la Ediția I a vol. Dicționar de neologisme*, Ediția II, București, 1966, p. 5.

9. I. A. Zanne, *Proverbele românilor*, vol. I, București, 1895, p. XXXVIII.

10. G. L. Permiakov, *Om povorokki do skazki*, Moscova, 1970.

11. A. J. Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice*, București, 1975, pp. 319—320.

12. Vezi G. L. Permiakov, *op. cit.*, p. 20.

13. M. Gaster, *Literatura populară română*, București, 1883, p. 197.

14. *Ibidem*.

15. Ov. Papadima, *Literatura populară română*, [București], 1968, pp. 600—601.

16. G. Muntean, *Prefață* la vol. *Apa trece, pietrele rămân. Proverbele românilor*, [București] 1966, p. XVIII.

17. I. Dodu Bălan, *Despre proverbe*, în vol. *Cartea înțelepciunii populare. Proverbe*, București, 1974, p. IX.

18. G. Muntean, *op. cit.*, p. XVIII.

19. Cercetarea nivelului logico-semiotic este extinsă de G. L. Permiakov și asupra altor tipuri de *mesaje poetice*, ajungând — după cum arată și titlul volumului — pînă la *basn*. Acest mod de abordare își demonstrează, după părerea noastră, valabilitatea, aducind completări substanțiale *teoriei clișeeilor* (vezi și I. V. Rojdestvenski, *Что такое теория клише?*, *postfață* la vol. G. L. Permiakov, *От поговорки до сказки*, Moscova, 1970, pp. 213—237). Vezi, de asemenea, G. L. Permiakov, *Избранные пословицы и поговорки народов Востока*, Moscova, 1968.

20. M. Kuusi, *Towards an international Tipe-sistem of Proverbs*, „Proverbium“, 19, 1972.

21. V. I. Greimas, *op. cit.*

22. A. Szemerényi, V. Voigt, *The Connection of Theme and Language Proverbs Transformations*, „Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae“, XX, 1972, pp. 95—108; V. Voigt, *Les niveaux des variantes des proverbes*, *ibidem*, pp. 357—364; A. Szemerényi, *A semiotic Approach to the Study of Proverb*, „Proverbium“, 24, 1974, pp. 934—936; vezi, de asemenea, M. Kuusi, *Ein Vorschlag für die Terminologie der paremiologischen Strukturanalyse*, „Proverbium“, 5, 1966, pp. 97—104).

23. Barbara Kirschenblatt-Gimblett, *Toward a Theory of Proverb Meaning*, „Proverbium“, 22, 1973.

24. Heda Jason, *Proverbs in Society: The Problem of Meaning and Function*, „Proverbium“, 17, 1971.

25. P. Ruxândoiu, *Aspectul metaforic al proverbelor*, în *Studii de poetică și stilistică*, [București], 1966, pp. 94—113.

26. M. Riffaterre, *Stylistic Context*, *Word*, 16, 2, 1960, pp. 207—217.

27. P. Ruxândoiu, *op. cit.*, p. 100.

28. Vezi M. Kuusi, *Towards an international Tipe-sistem of Proverbs*, „Proverbium“, 19, 1972.

29. N. Roșianu, *Maxima populară rusă și corespondentele românești*, București, 1979.

* Publicat, inițial, ca *studiu introductiv* la vol. N. Roșianu, *Maxima populară rusă și corespondentele românești*, Editura Univers, București, 1979, p. 5-26; reluat, într-o variantă revăzută și adăugită, în vol. N. Roșianu, *Eseuri despre folclor*, Editura Univers, București, 1981, p. 77-101.

IV. FORMULE TRADIȚIONALE ÎN BASM

Încă la începutul secolului nostru, Axel Olrik, unul dintre reprezentanții de seamă ai așa-zisei școli finlandeze, vorbea — referindu-se la basm — de existența unor „legi epice” necunoscute literaturii culte, care limitează libertatea narațiunii orale. Stereotipia în basm este, în ultimă instanță, tocmai rezultatul acțiunii unor astfel de „legi”, pe care Olrik a încercat să le identifice, uneori reușind, alteori presupunând doar existența lor¹.

Rămînea deschisă o problemă deosebit de importantă: originalitatea. Neagă oare stereotipia în basm originalitatea? Bineînțeles că nu, în ciuda locului considerabil pe care elementele stereotipe îl ocupă în acest vast gen folcloric. Stereotipia limitează, desigur, libertatea narațiunii orale, dar în ce măsură? Este tocmai răspunsul pe care cercetătorii basmului îl caută, studiind cele mai diverse implicații ale acestui fenomen². Pentru că nu putem vorbi de originalitatea unui basm fără să-i cunoaștem stereotipia; nu putem determina critic adevărata valoare a unui basm fără a identifica în prealabil elementele stereotipe, care sînt tradiționale, în majoritatea cazurilor universale, specifice deci întregului gen.

¹ Vezi A. Olrik, *Folkelige Afhandlinger*, Kopenhaga, 1919, apud. St. Thompson, *The Folktale*, New York, 1951, pp. 455—456.

² Vezi G. Călinescu, *Estetica basmului*, București, 1965, p. 386.

În ultimii ani, mai ales după apariția variantei engleze a cărții lui V. I. Propp consacrate morfologiei basmului³, a luat o deosebită amploare cercetarea structurii prozei populare orale. V. I. Propp, ocupându-se de stereotipia basmului din punct de vedere „morfologic“, demonstrează caracterul puternic formalizat al compoziției. Dar compoziția nu este decât o latură a stereotipiei în basm. Operația întreprinsă de Propp, care îl conduce la stabilirea unei noi relații, relația compoziție (morfologie) — subiect, echivalentă cu raportul invariantă-variantă, poate fi continuată în studierea celorlalte elemente de stereotipie, și, în primul rând, în cercetarea materialului care concretizează „funcțiile“ descoperite de Propp ; este vorba, deci, de „veșmîntul“ care îmbracă structurile compoziționale, realizînd subiectul. Și aici vom întîlni elemente mai mult sau mai puțin formalizate, care alcătuiesc așa-zisele locuri comune (loci communes).

* ●

Locurile comune constituie în folclor unul dintre acele elemente specifice care vin să confirme încă o dată rolul deosebit ce revine tradiției în procesul creației populare orale. Ele au apărut și s-au șlefuit pe parcursul unei îndelungate practici, ca rezultat al unei bogate și variate experiențe artistice, fiind rodul unui complex proces de creație la care au concurat zeci de generații; locurile comune constituie, așadar, un element caracteristic al tradiției, alcătuiind, alături de celelalte elemente tradiționale, „bunul comun“ al purtătorilor de folclor.

În basm există numeroase elemente tradiționale ; este destul să ne referim la motive, la subiecte sau la eroi. În ceea ce privește concretizarea acestor elemente tradiționale, aici se

³ V.I. Propp, *Морфология сказки*, Leningrad, 1928 (ediția a II-a, Moscova, 1969) ; prima ediție în limba engleză. V.I. Propp, *Morphology of the Folktale*, Bloomington, 1958 (vezi și ediția românească: V.J. Propp *Morfologia basmului*, Ed. Univers, București, 1970, după care cităm în continuare).

manifestă cu o mai mare intensitate măiestria, talentul, într-un cuvânt, personalitatea povestitorului. Prin urmare, dacă putem vorbi de motive sau subiecte tradiționale, de eroi tradiționali etc., când ne referim la forma propriu-zisă a basmului, trebuie să avem în vedere faptul că limba este, în primul rînd, purtătoarea stilului unui anumitor povestitor.

Așadar, s-ar putea, credem, afirma că elementele tradiționale ale basmului (motive, tipuri de subiecte, tipuri de eroi etc.) sînt elemente ale specificității (stilului) basmului în general, ca fenomen (gen) folcloric, în timp ce limba constituie unul dintre elementele principale de manifestare a stilului individual. Dar, în ciuda acestei pregnante individualități, oricît de talentat, oricît de original ar fi un povestitor, el nu se poate dispensa de elementele de expresivitate, create și perfecționate de către predecesorii săi. Prin urmare, chiar și atunci cînd este vorba de un element mai puțin stabil, cum e limba, tradiția intervine destul de autoritar în procesul de creație, oferind povestitorului un fond principal de procedee poetice; în acest fond tradițional un loc deosebit revine locurilor comune, dintre care unele, datorită gradului înalt de stereotipizare, de formalizare, au căpătat în basm — ca de altfel și în celelalte genuri folclorice — denumirea de formule.

Lucrarea noastră este consacrată tocmai formulilor tradiționale din basm, urmărind — prin determinarea structurii și funcțiilor lor — să definească locul pe care îl ocupă în proza populară orală această formă deosebită de manifestare a stereotipiei folclorice.

*

Literatura consacrată formulilor din basm este destul de bogată, lucru firesc, mai ales dacă ținem seama de faptul că formulele constituie un fenomen foarte răspîndit și, în același timp, un fenomen tipic pentru basmele multor popoare.

Există studii speciale care tratează exclusiv această temă. Sînt cunoscute, de exemplu, lucrările lui F.M. Luzel⁴, P. Sébillot⁵, R. Petsch⁶, R. Basset⁷, J. Polívka⁸, R.M. Volkov⁹ etc. Nu de mult a apărut un articol al lui L.G. Barag, consacrat basmului bielorus, în care se fac considerații interesante asupra unor formule¹⁰. Trebuie, de asemenea, amintite unele lucrări capitale din domeniul basmului, care conțin referiri privind particularitățile stilistice ale prozei populare orale și în cadrul cărora formulele tradiționale ocupă un loc considerabil!¹¹

Cu toate acestea, în ciuda bogăției și varietății lor, cercetările, în marea lor majoritate, chiar și atunci cînd au fost consacrate exclusiv formulilor tradiționale, s-au limitat doar la inventarierea acestor formule. În al doilea rînd, obiectul de cercetare l-au constituit, de regulă, formulele basmelor unui singur popor; în cazul cînd cercetarea s-a extins, cuprinzînd anumite arii folclorice, observațiile au rămas generale, subliniindu-se bogăția și varietatea formulilor la un anumit popor, sărăcia sau absența lor în basmele altor popoare etc. Cercetarea nu s-a îndreptat, prin urmare, asupra substanței, asupra esenței fenomenului respectiv. Or, esența formulilor tradiționale este dată de funcțiile lor, care constituie elemente caracteristice, determinate în mod direct de specificul basmului ca unul dintre cele mai complexe fenomene folclorice.

Cercetarea stereotipiei basmului a urmărit, pornind de la determinarea structurii și funcțiilor formulilor tradiționale,

4 F.M. Luzel, *Formules initiales et finales des conteurs en Basse-Bretagne*, „Revue Celtique”, III, 1878, pp. 336—341.

5 P. Sébillot, *Formules initiales, intercalaires et finales des conteurs en Haute-Bretagne*, „Revue Celtique”, VI, 1884, pp. 62—66.

6 R. Petsch, *Formelhafte Schlüsse im Volksmärchen*, Berlin, 1900.

7 R. Basset, *Les formules dans les contes*, „Revue des traditions populaires”, XVII—XVIII, 1902—1903.

8 J. Polívka, *Úvodní a závěrečné formule slovanských pohádek (Formules initiales et finales des contes slaves)*, „Národopisný Věstník Československý”, XIX—XX, Praga, 1926—1927.

9 R.M. Volkov, *Русская сказка*. În „Наукові запіски”, VI, Odesa, 1941, pp. 29—58.

10 L.G. Barag, *О традиционной стилистической форме белорусских сказок*, în vol. *О традициях и новаторстве в литературе и устном народном творчестве*, Ufa, 1964, pp. 201—232.

11 J. Bolte și J. Polívka, *Anmerkungen zu den Kinder- u. Hausmärchen der Brüder Grimm*, vol. IV, Leipzig, 1932; J. Polívka, *Slovanské pohádky*, I, Praga, 1932; St. Thompson, *The folktale*, New York, 1951.

identificarea elementelor stabile și a celor variabile, evidențierea caracterului universal sau particular al elementelor respective, stabilirea raportului dintre tradiție și inovație, precum și prezentarea unor ipoteze privind geneza și evoluția funcțiilor anumitor tipuri de formule.

Lucrarea are la bază un bogat și variat material care cuprinde cele mai diverse zone folclorice. Materialul principal al cercetării îl constituie proza populară orală românească, materialul comparativ ne este oferit, în primul rând, de folclorul slav (cu precădere de folclorul slav de răsărit) și de folclorul popoarelor romanice. Totodată însă, pentru stabilirea caracterului universal sau particular al anumitor fenomene, am avut în vedere și creația orală a altor popoare europene, precum și folclorul unor popoare orientale.

Determinarea structurii formulilor și identificarea funcțiilor elementelor lor morfologice ne-a permis stabilirea unor *modele* (ca *invariante*) după care se realizează variantele concrete. Aceste modele reflectă, în ultimă instanță, anumite legități ce stau la baza existenței formulilor tradiționale. Identificarea *modelelor* și studierea variantelor lor concrete, ca imagini poetice, în folclorul diferitelor popoare, ne oferă posibilitatea nu numai să stabilim aria de răspândire a anumitor tipuri de formule, dar și să evidențiem mijloacele artistice care pot varia de la un basm la altul, de la un povestitor la alt povestitor, de la un popor la altul etc.; în ultimă instanță, toate acestea concurează la stabilirea rolului tradiției și inovației în vehicularea formulilor de basm, precum și la sublinierea specificului național, în măsura în care acest lucru este posibil.

*

FORMULE INIȚIALE

Orice povestitor, de regulă, își va începe basmul prin a „data” acțiunea, deci prin a o plasa în *timp* (T)³¹ sau prin a „localiza” această acțiune, plasând-o deci în *spațiu* (S). Dintr-o dată rezultă două tipuri de formule inițiale:

I. *Formule de timp („temporale“)*;

II. *Formule de spațiu („topografice“)*.

Prin urmare, povestitorul va plasa narațiunea sa în timp (T) sau în spațiu (S), sau și în timp și în spațiu (T S), concretizând astfel primele funcții ale formulei inițiale.¹²

*

Iată principalele concluzii care se impun în urma cercetării formulelor inițiale în proza populară orală românească.

I. Cea mai răspândită formulă inițială în basmul românesc este formula temporală; formula „topografică” constituie o excepție.

II. Formulele inițiale afirmative [$E_1 T_1$; $E_2 T_1 T_2 + E_1 (T_2)$; $E_2 T_1 T_2 V + E_1 (T_1)$] sînt universale, ele putînd fi prezente în toate tipurile de basm (în general, basmul nuvelistic folosește formula simplă $E_1 T_1$).

III. Basmul nuvelistic cunoaște, de regulă, numai formula afirmativă.

IV. Formulele negative — cele în care elementul \bar{V} prezintă una sau mai multe variante — sînt caracteristice pentru basmele fantastice; ele nu se întîlnesc în celelalte tipuri de basme.

V. Morfologia formulei inițiale tradiționale din basmul românesc (elementele stabile ale formulei):

$E_1 =$ *existența eroului* (eroilor); acest element este prezent, de regulă, în toate formulele inițiale din basmul românesc. E_1 este prezent chiar și atunci cînd lipsește formula inițială. Extrem de rar putem întîlni un basm a cărei acțiune să înceapă fără formulă și fără E_1 , deci *in medias res*. Absența elementului E_1 constituie un fenomen caracteristic pentru snoavă.

$E_2 =$ *Existența faptului ce urmează a fi relatat*. În basmul românesc prezența lui E_2 este un indiciu al existenței unei formule complexe.

$T_1 =$ *timp nedefinit*; împreună cu E_1 , elementul T_1 alcătuiește formula afirmativă universală $E_1 T_1$ — unica formulă

¹² Vezi în lucrarea de față lista semnelor convenționale,

simplă în basmul românesc.

T_2 = caracterul excepțional, unic al întâmplărilor din basm; prezența acestui element „schimbă” pe E_1 în E_2 și transformă formula simplă într-o formulă complexă care, în mod obligatoriu, cere folosirea formulei universale simple $E_1 T_1$, în întregime, sau numai a elementului $E_1 [E_2 T_1 T_2 + E_1 \langle T_1 \rangle]$.

V = caracterul veridic al narațiunii; elementul V dă naștere formulei complexe $E_2 T_1 T_2 V + E_1 \langle T_1 \rangle$.

\bar{V} = descrierea unor vremuri neverosimile; este elementul purtător al negației metaforice ($\bar{V}_{1...35}$), care, alături de celelalte elemente, formează cea mai complexă formulă inițială a basmului românesc [$E_2 T_1 T_2 V \bar{V}_{1...35} + E_1 \langle T_1 \rangle$], prezentă exclusiv în basmul fantastic.

Redăm schematic posibilitățile de îmbinare a elementelor morfologice ale formulei inițiale temporale românești. Rezultă astfel șase scheme care, pe de o parte, indică structura formulelor respective, iar pe de alta, caracterul lor (afirmativ sau negativ):

1.
$$\frac{E_1 T_1}{\quad} \left| \begin{array}{l} V \\ \bar{V} \end{array} \right.$$
2.
$$\frac{E_2 T_1 T_2 + E_1 \langle T_1 \rangle}{\quad} \left| \begin{array}{l} V \\ \bar{V} \end{array} \right.$$
3.
$$\frac{E_2 T_1 T_2 V + E_1 \langle T_1 \rangle}{\quad} \left| \begin{array}{l} V \\ \bar{V} \end{array} \right.$$
4.
$$\frac{E_2 T_1 + E_1 \langle T_1 \rangle}{\bar{V}_{1...35}} \left| \begin{array}{l} V \\ \bar{V} \end{array} \right.$$
5.
$$\frac{E_2 T_1 T_2 + E_1 \langle T_1 \rangle}{\bar{V}_{1...35}} \left| \begin{array}{l} V \\ \bar{V} \end{array} \right.$$
6.
$$\frac{E_2 T_1 T_2 V + E_1 \langle T_1 \rangle}{\bar{V}_{1...35}} \left| \begin{array}{l} V \\ \bar{V} \end{array} \right.$$

VII. Formulele inițiale în a căror structură intră elementul \bar{V} și, în general, formulele în care parodia, gluma, ironia.

stau pe primul loc au apărut într-o etapă relativ nouă comparativ cu formulele afirmative, întrucît ele reflectă o treaptă superioară în ceea ce privește acceptarea basmului ca rela-tare veridică sau ca ficțiune poetică.

VIII. Principala funcție a formulei inițiale în basmul fantastic constă în crearea unei atmosfere propice pentru receptarea relatării întîmplărilor din basm, întîmplări tot așa de neobișnuite și neverosimile ca și vremurile descrise de formulă.

IX. Formulele inițiale în basmul nuvelistic îndeplinesc, în primul rînd, un rol pur compozițional: numesc eroii basmului, care, după cum am văzut, nu sînt de obicei eroi principali, și îi plasează în timp ($E_1 T_1$).

X. Formulele inițiale, la originea lor, reflectă poziția oamenilor (povestitorilor) față de gradul de verosimilitate pe care îl aveau faptele petrecute în basm. Prezența în basmul românesc a două tipuri de formule — afirmative și negative — și, mai ales, folosirea lor diferențiată, presupun existența, cel puțin inițial, a unor poziții diferite față de basm.

XI. Trăsătura specifică a formulei inițiale românești o constituie posibilitatea largă de alcătuire, prin combinare de elemente, a unor formule noi. Toate formulele inițiale tradiționale din basmul românesc sînt legate între ele prin elementele lor morfologice; formula inițială cea mai complexă cuprinde toate celelalte formule tradiționale:

1. $E_1 T_1$;
2. $E_2 T_1 T_2 + E_1 \langle T_1 \rangle$;
3. $E_2 T_1 T_2 V + E_1 \langle T_1 \rangle$;
4. $E_2 T_1 T_2 V \bar{V}_{1...35} + E_1 \langle T_1 \rangle$.

*

SCURTĂ INCURSIUNE ÎN ISTORIA FUNCȚIILOR FORMULELOR TRADIȚIONALE

Am insistat pînă acum asupra a două funcții ale formulei inițiale (plasarea acțiunii în timp și în spațiu); am identificat, de asemenea, funcțiile elementelor morfologice care

introduc în formulă sensuri și nuanțe suplimentare. Am subliniat, în același timp, folosirea diferențiată a formulelor în basmul fantastic și cel nuvelistic. Nu trebuie pierdut din vedere însă faptul că formula inițială este elementul introductiv, „prologul” unei producții artistice, prin urmare, nu trebuie ignorat aspectul care constituie de fapt esența fenomenului cercetat, și anume, sensul formulei inițiale într-o operă în care *ficțiunea* poetică joacă rolul principal.

Universale pot fi numai formulele afirmative (avem în vedere formulele ce conțin exclusiv elemente afirmative: E_1, E_2, T_1, T_2, V). Pentru basmul fantastic sînt caracteristice formulele în care timpul și locul sînt extrem de vag exprimate și care prezintă descrierea unor vremuri neverosimile (\bar{V}). Formulele în a căror structură intră elementul \bar{V} pot trece dintr-un *basm fantastic* în altul indiferent de subiectul relatat. Același lucru se poate spune și despre formulele universale (E_1, T_1); acestea din urmă însă, cu toate că nu conțin descrierea unor vremuri a căror existență din punct de vedere logic este imposibilă, sînt folosite liber și în basmul fantastic.

Se conturează astfel o anumită regulă: formulele basmelor nuvelistice (*formule afirmative*) pot constitui introducerea unui basm fantastic, în schimb formulele basmelor fantastice (*formule negative*) niciodată nu încep un basm nuvelistic. Prin urmare, formulele exprimă o atitudine, o relație; este vorba de poziția povestitorului față de conținutul basmului său. Povestitorilor nu le este indiferent modul cum sînt recepționate basmele lor, mai ales dacă ținem seama de faptul că în fața lor stau aceleași obiective ca și în fața oricărui creator: clasificarea materialului, selectarea și distribuirea lui, realizarea ideii artistice etc.¹³

Folosirea diferențiată a formulelor reflectă, după părerea noastră, poziția diferențiată a povestitorului față de întâmplările extraordinare, neverosimile care se petrec în basmele fantastice și întâmplările obișnuite, verosimile care se petrec în basmele nuvelistice.

Se naște însă o întrebare firească: există oare vreo legătură între folosirea unui anumit tip de formulă și credința de fapt a povestitorului în veridicitatea întâmplării relatate? Cu alte cuvinte, oare întotdeauna povestitorul care crede în veridicitatea basmului său folosește formula afirmativă sau,

¹³ Vezi și M. Azadovski, *Русская сказка. Избранные мастера*, vol. I, Leningrad, 1932, p. 37.

invers, oare întotdeauna introduce în formulă elementul V când nu crede și consideră narațiunea drept un rezultat exclusiv al imaginației? Dacă în prezent această legătură nu există, care a fost situația în primele etape ale vieții basmului?

Basmele pe care le avem la dispoziție, fiind înregistrate într-o perioadă relativ târzie, fac aproape imposibilă o incursiune în istoria formei basmului, deci și în istoria formulei. Cercetarea diacronică a formulei este îngreunată, în același timp, și de gradul scăzut de autenticitate a unor culegeri de basme la diferite popoare. Cu toate acestea, pe baza materialului existent, pe baza studierii folclorului viu, și, pe de altă parte, sintetizând experiența unor culegători, se pot face investigații care, chiar dacă nu duc la concluzii definitive, permit formularea unor ipoteze interesante.

Basmul constituie reflectarea vieții poporului sub aspectele cele mai variate, fiind o sinteză a înțelepciunii populare. „Basmul — scrie G. Călinescu — e un gen vast, depășind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, știință, observație morală etc.”¹⁴ Basmul este un fenomen istoric, el a apărut când omul a încetat să mai gândească mitologic, când imaginația *pur poetică* a început să joace un rol preponderent. Acest salt însă nu s-a făcut dintr-o dată; a fost necesară o perioadă foarte îndelungată pînă când basmul a devenit un fenomen de artă.

„Basmele” primitive, care reflectau rituri primitive și idei mitologice, constituiau în mod neîndoielnic povestirea unor întâmplări din viața oamenilor primitivi și, desigur, atît „povestitorii”, cît și „ascultătorii” credeau în adevărul celor relatate.¹⁵

Aceste „basme”, apărute ca ecouri ale unor întâmplări reale și transmise ca atare, erau interpretate în limitele concepțiilor mitologice dominante, care presupuneau personificarea forțelor naturii. În afară de aceasta, basmele au apărut și pe calea transformării miturilor, în care, vreme îndelungată, oamenii au crezut.

În acest prim stadiu al istoriei basmului se poate vorbi de o identitate deplină între „concepția” despre lume a

¹⁴ G. Călinescu, *Estetica basmului*, p. 9.

¹⁵ Vezi E.M. Meletinski, *Происхождение героического эпоса*, Мѡсква, 1963, p. 24.

„povestitorului“ și conținutul basmului său. În această perioadă, întrucît se relata o întîmplare reală, concretă, din viața omului primitiv — bineînțeles cu implicațiile mitologice inerente stadiului respectiv — era logic ca atît timpul cît și locul acțiunii să fi fost la fel de concrete și precise ca și acțiunea propriu-zisă. Prin urmare, introduceri de tipul: „A fost ori n-a fost“ (îndoială), „A fost și n-a fost nimic“ (negație) nu numai că erau de prisos, dar ar fi venit în contradicție cu cele povestite. Atunci nu încăpeau echivocuri: povestea era redată ca un fapt real, petrecut, care nu avea nevoie să fie dovedit, netrecîndu-i nimănui prin gînd posibilitatea de a nega veridicitatea celor relatate. Iată, așadar, o primă concluzie logică: formula care plasează acțiunea în lumi necunoscute și timpuri trecute nedefinite îi este străină „basmului“ primitiv. Cu atît mai mult lipseau formulele în care parodia, gluma, ironia, în ultimă instanță, negația, directă sau indirectă (metaforică) ar fi putut să-și facă loc. În primele stadii ale istoriei basmului nici nu putea fi vorba de ficțiune poetică; „basmul“ primitiv nu cunoștea gradul înalt de expresivitate la care s-a ajuns în urma unei îndelungate experiențe artistice, iar clișeele tradiționale, șabloanele, formulele, elemente esențiale, specifice basmului clasic, îi erau străine.

Sînt interesante considerațiile făcute de N.I. Nikiforov asupra structurii basmelor ciucilor¹⁶. Ciucii, după V. Bogoraz, se aflau (la sfîrșitul secolului al XIX-lea) pe o treaptă inferioară de dezvoltare istorico-socială, fapt care se reflectă și în basmele lor. Luînd în considerație trăsăturile primitive ale acestor basme, N.I. Nikiforov le numește „prebasme“ („досказки“), subliniind astfel faptul că este vorba de o etapă veche a basmului, mai exact, de „preistoria“ acestui gen. Basmul ciucilor, în special „prebasmul“, nu cunoaște poetica basmului european. În ceea ce privește formulele, se poate afirma că ele nu există, elementul E_1 este o raritate, ciucii începîndu-și basmele *ex abrupto, in medias res*.

16 N.I. Nikiforov, *Структура чукотской сказки, как явление примитивного мышления*, „Советский фольклор“, Nr. 2—3, Moscova-Leningrad, 1936, p. 233.

Același interes îl prezintă și unele basme din Madagascar.¹⁷ G. Ferrand nota la sfârșitul secolului al XIX-lea că la malgași era larg răspândită credința în posibilitatea existenței reale a eroilor de basm, mulți oameni afirmând că i-au întâlnit sau i-au văzut cu propriii lor ochi. Această atitudine a malgașilor față de întâmplările relatate în basm se reflectă, uneori, și în formule (numeroase formule inițiale conțin expresiile: „se spune“, „spun bătrînii, și ei trebuie crezuți“).¹⁸

Treptat, pe măsură ce omul a început să se simtă mai puternic, deci mai liber față de forțele naturii, odată cu procesul aprofundării cunoașterii lumii înconjurătoare, povestitorul nu se mai identifică total cu conținutul, mai precis cu acele laturi mitologice pe care le conținea basmul. Apare îndoiala, care se exprimă fie prin plasarea acțiunii într-un trecut îndepărtat sau în locuri (direcții, țări, împărății) necunoscute¹⁹, fie prin „declararea“ imposibilității de reeditare a întâmplării relatate, subliniindu-se astfel caracterul excepțional, unic al celor povestite.

În sfârșit, basmul este considerat ca un produs exclusiv al ficțiunii poetice. Abia acum cînd ficțiunea este eliberată de sub imperiul reprezentărilor mitologice, „odată cu începerea dominației reale a omului asupra forțelor naturii“²⁰, povestitorul dă frîu liber imaginației, înlătură multe din vechile forme, creează un alt sistem, care să corespundă noii destinații a basmului ca exprimare poetică a unor idealuri și aspirații ale poporului²¹. Numai în acest stadiu se

17 G. Ferrand, *Contes populaires maigaches*, Paris, 1893.

18 În Madagascar bătrînii se bucură de o înaltă stimă; malgașii nu cunosc o autoritate mai mare decît aceea a bătrînilor, strămoșilor (vezi și I. Rodman, *Мадагаскар, мальгашии и их сказки*, în vol. *Сказки Мадагаскара*, Moscova, 1965, p. 19).

19 Formulele de acest tip puteau să apară și după modelul formulelor miturilor, care fixau acțiunea în vremuri străvechi ce au premers, de pildă, apariției pămîntului, apariției oamenilor etc. Totodată, basmul continua să-și plaseze acțiunea și după modelul „basmeleor“ primitive în care se relatau întâmplări verosimile pentru omul primitiv (întîlniri cu „duhul apelor“, cu „duhul pădurii“ etc.); în acest caz, timpul și locul puteau fi destul de precise, întrucît se avea în vedere o întâmplare concretă, recentă.

20 K. Marx și Fr. Engels, *Despre artă*, București, 1966, vol. I, p. 131.

21 Vezi și V.P. Anikin, *Русская народная сказка*, Moscova, 1959, p. 119.

poate vorbi de basm ca fenomen de artă în adevăratul sens al cuvîntului.

În aceste condiții formulele încep să capete alte funcții ce se supun în întregime basmului ca gen folcloric, în care ficțiunea poetică are rolul principal. Numai acum puteau să apară acele formule care, parodiind într-un fel „minunile” ce se petrec în basm, plasează în mod ironic acțiunea pe timpul „cînd se potcovea puricele”, „cînd se coceau ouăle în gheață”, „cînd pe deasupra cîmpiilor zburau potîrnichi fripte” etc., sau „într-un sat fără case”, „într-un ciur”, „într-un cazan”, „după soba noastră” etc. Plasarea acțiunii în timp și în spațiu rămîne o funcție secundară; în aceste formule timpul și spațiul constituie un „pretext”, un mijloc de a crea o anumită atmosferă pentru comunicarea basmului. Caracterul nedefinit al timpului (T_1) și locului (S), caracterul excepțional, unic al „evenimentelor” (T_2), „descrierea” unor vremuri neobișnuite (\bar{V}) — toate acestea promit ascultătorului o poveste interesantă, neobișnuită, excepțională.

Se conturează astfel o nouă funcție a formulei inițiale, și anume pregătirea auditorului pentru receptarea basmului. Această funcție însă o au, în primul rînd, formulele basmului *fantastic*; în basmul nuvelistic, plasarea acțiunii în timp și spațiu continuă să rămînă funcție principală. Fenomenul constatat este firesc: basmul fantastic cere introduceri care să creeze pentru ascultător o anumită atmosferă, să-l scoată din realitate, pregătindu-l pentru lumea ireală a unei asemenea narațiuni.

Referitor la cele afirmate mai sus în legătură cu evoluția basmului pînă în momentul cînd poate fi considerat produs al ficțiunii poetice, socotim necesare unele precizări. Noi folosim noțiunile de *mit* și *gîndire mitologică* în sensul în care ele au fost înțelese de K. Marx. „Orice mitologie — scrie Marx — biruie, domină și modelează forțele naturii în imaginație și cu ajutorul imaginației; ea dispăre deci odată cu începerea dominației reale a omului asupra forțelor naturii.”²² Pentru Marx, mitologia „presupune natura și însăși formele sociale deja prelucrate de fantezia poporului într-o manieră *inconștient* (s.n. — N.R.) artistică”.²³ În

²² K. Marx și Fr. Engels, vol. cit., p. 151.

²³ Ibid.

„basmul“ primitiv, ca și în mitologia primitivă, fantasticul era un element de credință (generat de neputința omului în fața forțelor naturii) și nicidecum rodul ficțiunii poetice, adică produsul unei activități artistice conștiente. Iată de ce considerăm că tonul de glumă, ironic, tonul de parodie al formulelor putea să apară numai atunci când basmul scapă de sub dominația gândirii mitologice, devenind un produs al imaginației poetice. Acum, fantasticul nu mai poate fi considerat element de credință, ei nu mai este rezultatul unei reflectări deformată a fenomenelor naturii și societății; în aceste condiții, fantasticul devine un procedeu artistic, rod al imaginației poetice.

Iată deci că formulele prezintă, după părerea noastră, o importanță deosebită și în ceea ce privește problema determinării stadiului desprinderii basmului de mit. Basmul — scrie V.I. Propp — apare atunci când subiectul și actul ca atare al povestirii se desprinde de ritual; cu alte cuvinte, atunci când unui subiect sacru, magic i se dă o interpretare „profană”. Desacralizarea, demitizarea — iată faza în care mitul încetează să mai fie mit și devine basm. Eliberat de convenții de ordin cultic, basmul pornește acum pe un alt drum, pe drumul creației artistice.²⁴

*

Problemele la care ne-am referit nu privesc numai formulele inițiale, atitudinea povestitorilor fiind reflectată în aceeași măsură și de formulele finale sau mediane. Am găsit însă necesară abordarea acestui aspect aici, și nu în cadrul unui capitol ce ar fi urmat cercetării tuturor formulelor, întrucât, după cum am văzut, concluziile care s-au conturat deja ne permit să precizăm funcțiile formulelor inițiale pe care le-am analizat și totodată să urmărim în continuare realizarea acestor funcții în cadrul celorlalte tipuri de formule.

Revenind la formulele analizate, observăm că atât plasarea în timp sau în spațiu a acțiunii cât și sensul anumitor elemente morfologice (T_2 , V , \bar{V}) au drept scop realizarea funcției enunțate. Formulele inițiale de acest tip stîrnesc risul înviorător, creează o atmosferă adecvată pentru recep-

²⁴ V.I. Propp, *Исторические корни волшебной сказки*, Leningrad, 1946, p. 336.

tarea unor întâmplări neobișnuite, realizînd o trecere ideală de la realitatea înconjurătoare la feeria basmului fantastic²⁵.

Așadar, prezența în cadrul aceleiași formule a unor elemente cu sensuri ce se exclud reciproc ($V - \bar{V}$) nu este un joc gratuit care caută absurdul cu orice preț, numai de dragul absurdului, ci constituie un procedeu poetic, rezultat direct al specificității basmului fantastic ca rod al ficțiunii poetice.

*

Se mai pot aduce în discuție și alte formule, mai puțin răspindite, în care aportul povestitorului la concretizarea unor scheme tradiționale este evident. Iată, de pildă, cum își începe basmul un povestitor român:

„A fost odată, a fost, că de n-ar fi, nici s-ar povesti; că nici eu nu-s deodată cu poveștile, mînca-mi-ar pita fălcile, că-s mai mic c-o zi, cu două, mînca-mi-le-ar pe amîndouă.

Mi-aduc însă aminte cînd poveștile pe la poarta noas ră trecea, maica atunci mă făcea, și eu luai o poveste de coadă și-o țipai la noi în ogradă, și-o bătui bine, bine, să mă-nvețe și pe mine. De atunci eu nu mințesc cum se mințește, ci mințesc de pîrlesc, că în lume așa se trăiește. Destul c-a fost odată un împărat...” (BOLOGA, 487; cf. MIS, Nr. 5, 7).

Reproducem încă două variante ale acestei formule:

„Cică a fost odată ca niciodată, că de n-ar fi nu s-ar povesti, că nu-s dator a minți ca și-un purice-a plesni, că eu nu-s de cînd fereștile, ci eu is de cînd poveștile. Cînd poveștile pe la noi trecea, mama atunci mă făcea și apucaî una de chică și-o aruncaî într-o vică; și-am apucat una de picior și-o aruncaî după cuptor, și-o bătui bine, bine, să mă-nvețe și pe mine, după aceea o am lăsat și iată că m-a învățat. A fost odată un...” (POP-RETEGANUL, II, 10);

„O fost, o fost, că dacă n-ar fi fost, nu s-ar povesti, nici eu a lehai ca un purice-a plesni. Și eu nu-s de cînd poveștile; is mai încoace cu vo două-trei zile. Poveștile pe la poartă trecea cînd pe mine mama mă făcea. Și am luat și eu una de coadă ș-am zvirlit-o peste poartă și țî-o spun amu dumitale. Cică era un...” (VASILIU, 32; cf. FRÎNCU-CANDREA, 237—238).

²⁵ Vezi și N. Cartoian, op. cit., p. 9.

În cadrul acestor trei formule identificăm, alături de elementele tradiționale cunoscute deja (E_1 E_2 T_1 T_2 V), un element nou. Este vorba de indicarea „sursei” basmului pe care povestitorul se pregătește să-l relateze. Noul element este în fond tot un \bar{V} , prin urmare, formula continuă să-și mențină caracterul negativ, prezența ei fiind posibilă exclusiv în basmele fantastice.

Notăm că motivul respectiv („sursa” basmului) concretizat tot printr-o „formulă a imposibilului”, poate fi întâlnit și în basmul *azerbaidjan*:

„Să vă spun o poveste auzită... de la cei care beau *douza* (băutură răcoritoare — N.R.) cu furculița de lemn, de la cei care seamănă pepeni pe spinarea cocoșului... A fost — n-a fost ...” (AN, 37; cf. MIO, Nr. 29).

Inventivitatea povestitorului român nu se oprește însă aici, elementele tradiționale oferindu-i posibilități nelimitate de a crea, după modelul lor, noi și noi formule. Iată, de pildă, o formulă inițială care se evidențiază în mod deosebit:

„Fost-a cînd a fost, demult, tare demult, pe vremea poveștilor, cînd stăpînea Mincinos-împărat a cărui împărăție cuprindea toată lumea. Pe vremea aceea se zice c-o fost trăind o muiere săracă, săracă doamne, mai săracă ca cucul, într-un sat, aici pe dincolo de ... nu știu unde, că, mă rog d-voastră, e de mult de atunci. Ș-apoi omul mai are și alte lucruri și năcazuri. Așa doar veți fi auzit că aseară mi-o fătat purcelul o scroafă și vițelul o vacă. Vedeți dară bine că tăt gînduri peste gînduri și lucruri peste lucruri dau de capul omului. Nu vă mirareți, deci, dacă vă spui c-am uitat numele acelu sat” (FRÎNCU-CANDREA, 272).

Un alt povestitor introduce în formulă și „pedeapsa” pe care o va suporta cel ce nu va fi atent la relatarea basmului său:

„A fost odată ca niciodată, că de n-ar fi, cine ar ști să povestească; vedeți dară că a fost; și eu nu spun minciuni cînd e vremea bună, dar cînd e cam rea, spun o minciună. s-ascultați la ea. Cine-o asculta, mult va învăța, cine o dormi bin' s-o odihni, dar nimic n-o ști. Pit găină curtă, oa-s-ar în gura cui n-ascultă, c-un dop de pogace în gura cui nu tace. A fost odată un ...” (CATANĂ, II, 23).

„Pedeapsa” pe care va trebui s-o suporte cei care nu ascultă cu atenție pe povestitor este prezentă și în formula

inițială din basmul *turc*:

„Cine-ascultător nu va fi, acela un picior de măgar va primi!... A fost, ori n-a fost, în vremuri îndepărtate trăia un...“ (KA, 7; cf. TNS, 104);

„Cine-ascultător va fi, zahăr va primi, cine nu, pe cocoșatul din poveste îl va găzdui... Se spune că odată trăia un pađișah“ (KA, 70; cf. TNS, 180).

În basmele anumitor popoare, în *Carelia*, de pildă, „pe-deapsa“ este introdusă în formula finală:

„Aici basmul s-a sfârșit. Cine-a ascultat, la urechi cercei de aur; cine n-a ascultat, cu smoolă să fie mînjit“ (NKS, 162);

„Aici basmul s-a sfârșit. Pentru cine-a ascultat, floarea de aur din basm; pentru cine n-a ascultat, ace în urechi să nu mai poată auzi“ (KNS, 411).

Aceste formule din basmul românesc, uneori unicate, urmează modelele tradiționale cunoscute. În fond, avem de-a face cu aceleași elemente care și-au găsit însă noi concretizări. Povestitorii și-au însușit astfel în mod activ, creator tradiția, formulele căpătînd în repertoriul lor noi forme de exprimare.

În acest proces creator un loc important îl joacă și *improvizația*, care duce la împrăștierea, la înviorarea tradiției. În timpul interpretării unei piese folclorice cunoscute ascultătorilor — scrie P.G. Bogatîriov — interpretul recurge la improvizație. Absența totală a improvizației în cadrul oricărui gen de artă populară ar reduce tradiția la un simplu tipar, iar opera folclorică s-ar transforma într-o piesă mecanică, pierzînd una din funcțiile ei esențiale — de a acționa asupra spectatorilor — ceea ce ar duce, în ultimă instanță, la dispariția ei din repertoriul folcloric²⁶.

Tipul acesta de formule, unde povestitorul relatează o întâmplare hazlie al cărui erou este el însuși²⁷, ne amintesc de „prologurile“ (приказки) basmului rus; originalitatea lor a fost adesea subliniată de Polívka²⁸, Thompson²⁹ și de

²⁶ Vezi P.G. Bogatîriov, *Традиция и импровизация в народном творчестве* (Comunicare la Congresul VII de antropologie și etnografie), Moscova, 1964, p. 7.

²⁷ Fenomenul este foarte răspîndit, după cum vom vedea, în formulele finale.

²⁸ J. Polívka, *Slovanské pohádky*, I, p. 125.

²⁹ St. Thompson, op. cit., p. 457, 458.

către alți folcloriști.

Iată cum își încep unii povestitori ruși basmele lor:

„Se gătește povestea auzită de la calul roib cel năzdrăvan; pe-o mare, pe un ocean, pe ostrovul lui Buian e o vacă coaptă, lingă ea ceapă tocată; trei voinici de locul acela s-au apropiat, s-au așezat de s-au ospătat, mai departe au plecat și cu haz s-au apucat de lăudat; am fost noi, fraților, în locul cutare, am mâncat de ne-am săturat mai ceva decât baba de aluat! Asta încă nu-i din poveste, de-acu-nainte povestea se gătește. Într-o împărăție, undeva-ntr-o țară, trăia un împărat...” (AFANASIEV, I, 292; 254; II, 406; cf. MIO, Nr. 49; MIS, Nr. 46).

Tonul ironic al povestitorului este mult mai evident într-un alt „prolog” în care se relatează hazliu cearta dintre Anton și Agafon:

„Trăiau doi țărani: pe unul îl chema Anton, pe altul — Agafon. «Ascultă, frate! — zise Anton. — Se apropie un nor.» «Ei și ce mare nenorocire» — zise Agafon. «O să cadă grindina, ne prăpădește tot griul» — zise Anton. «Care grindină? O să fie ploaie». — «Ba grindină!» «Ba ploaie!» «Nu mai vreau să vorbesc c-un prostălău» — zise Anton, și jap! cu pumnul în Agafon. Nici tu grindină, nici tu ploaie, dar din nas și urechi le curge sîngele și roaie. Asta încă nu-i din poveste — de-acu-nainte povestea se gătește...” (AFANASIEV, II, 97; cf. MIO, Nr. 50).

În basmul *oriental* astfel de „prologuri” ocupă un loc însemnat. Dăm un exemplu din basmul *turc* care se remarcă în mod deosebit (avem în vedere, înainte de toate, originalitatea concretizării formulei imposibilului):

„În vremurile de demult, într-un ciur, ori pe fundul unui cazan, cînd cămila era poștaş, cînd șoarecele era bărbier, cînd aveam cincisprezece ani, cînd... legănam pe mama și pe tata; cine-n goană a alergat și-n grădină fără voie a intrat iată ce i s-a-ntîmplat... După aceea ne-am sculat și-am pornit-o la drum, și-am mers, am mers, am mers, am mers, și-am tot mers, peste munti, peste dealuri, peste văi — șase luni am mers — și ce-am văzut, de locul cu orz am trecut; și iar am pornit, și-am mers și-am mers și-am tot mers pînă am dat de grădinile padișahului Cinimacin. Am intrat. Un băiat

învîrtea o rîșniță, iar lîngă el, o pisică ; și pisica avea labele dinainte, și pisica avea labele dinapoi, și pisica avea gură, și pisica avea gît, și pisica avea urechi, și pisica avea bot, și pisica avea blană, și pisica avea coadă!

În vremurile de demult, un padișah avea o fată...“ (KÚNOS, I, 1; cf. MIO, Nr. 21).

Acest prolog din basmul turc nu are nici o legătură cu acțiunea basmului propriu-zis; el își justifică prezența exclusiv prin funcția pe care am relatat-o și la formulele inițiale complexe din basmul românesc: un zîmbet aproape imperceptibil sau hohotele de rîs provocate de o formulă inițială în care absurdul ia locul logicii firești, raporturile reale fiind inversate, creează o atmosferă intimă, familiară, propice pentru povestirea unei întîmplări „cum n-a mai fost și nu mai este“.

O funcție identică îndeplinește și următorul „prolog“ în versuri dintr-un basm *tătar*:

„Broaștele țestoase
 Și-au făcut aripi ca să zboare.
 Peștii din mări
 Au închiriat case să se mute.
 Minaretul din Akmecit
 S-a aplecat să bea apă din Salgîrdan:

- Am prins un purice. Mama l-a tăiat.
- Au ieșit șaizeci oca de carne,
 Șaptezeci oca de untură.
 M-am apucat să-mi ung cizmele:
 Pentru o cizmă mi-a ajuns, pentru-a doua n-a mai fost.

Odată a fost, odată n-a fost. Într-o vreme trăia un padișah“ (HALK, 160; cf. MIO, Nr. 27).

În sfîrșit, reproducem o variantă a „prologului“ de mai sus, culeasă, de data aceasta, de la tătarii din Dobrogea:

„În vremurile de demult
 Cînd cămila era telal,
 Cînd broaștele țestoase
 Și-au făcut aripi ca să zboare,
 Peștii din mări
 Și-au făcut picioare ca să meargă,

Încet, încet, am prins un pui, . . .
 L-am luat, l-am tăiat:
 Șaizeci de oca de carne a cântărit,
 Șaizeci de oca de untură au ieșit.

Odată a fost, odată n-a fost ..." (MAMUT, MIO, Nr. 24).

După cum am spus, elementele S și T, inițial, au avut o funcție precisă în formulă, ele plasînd în timp și în spațiu o întîmplare. Treptat însă, exprimînd un timp sau un loc din ce în ce mai vag, ele au ajuns să îndeplinească o cu totul altă funcție, rămînînd numai 'aparent „determinante temporale” sau „topografice”. În ultimă instanță, aceste elemente s-au transformat în niște glume ($T^{\bar{v}}$, $S^{\bar{v}}$).

Iată cum unii povestitori plasează în spațiu sau în timp acțiunea basmului.

Basmul rus:

„...pe pămînt, exact sub cer, cu vreo două sute de metri mai într-o parte (pe-un loc neted ca boroana), trăia un ...” (AUM, 1963, Nr. 252, 253; cf. ZELENIN, I, Nr. 48; cf. MIO, Nr. 51, 52);

„Într-o împărăție, undeva-ntr-o țară, chiar în țara noastră, lingă Paris, ceva-ceva mai aproape...” (ȘEIN, II, 262; cf. MIO, Nr. 53);

„Într-un sat așezat nici prea departe, nici prea aproape, nici prea-n deal, nici prea în vale, trăia un...” (AFANASIEV, II, 411; cf. MIO, Nr. 54).

Basmul slovac:

„Unde a fost, acolo a fost; în a șaptezeci și șaptea împărăție, dincolo de marea cea roșie, dincolo de stîncă de lemn, după o sobă împletită, unde se făceau brice din bețe și seceri din paie. Acolo trăia un ...” (SÚPIS, III, 5; cf. MIO, Nr. 25);

„A fost pe vremuri de Dumnezeu blagoslovite, cînd porcii umblau în papuci, broaștele purtau scufie, iar ciorile tichie, cînd măgarii pocneau din pîteni pe străzi, iar iepurii alergau după cîini; atunci era bine de fete: cîinii le spălau vasele, porcii spoiau sobele, gîștele măturau casa, peștii le spălau rufele în Hron și racii le plîngeau de milă. Nu vă temeți, fetelor! O să înceapă iar porcii să umble în papuci, broaștele

să poarte scufie și ciorile tichie; măgarii o să bată iar din pinteni și iepurii o să alerge din nou după ciini. O să vie și vremea asta!

Pe vremuri de Dumnezeu blagoslovite trăia un..." (DOBȘINSKY, II, 199, 317; cf. MIO, Nr. 12).

Basmul tătar:

„În vremurile de demult, când sita era de paie, când rîndunica era judecătoare, când ciocîrlia era babă, când meiul creștea pe munte și-l seceram cu trăsnete; când grîul creștea pe gheață și-l seceram cu fulgere. Odată a fost — odată n-a fost..." (MAMUT, MIO, Nr. 23);

„În vremurile de demult, când țaful era comandant de oști, când bunicii încă nu veniseră pe lume, dar locuiau împreună cu tața, trăia un..." (HALÍK, 524; cf. MIO, Nr. 30).

Basmul bașkir:

„În vremuri îndepărtate, când țaful era comandant de oști, iar rățoiul *uriatnik*, când curcanii erau șefi de echipă, iar lupii controlori, când ciorile erau paznici, iar ciocănitoarele — socotitoare, când vrăbiile erau soldați, cocoșii — ofițeri, găinile — tălmaci, leii erau cai, șerpii — bice, iar vulpile — pețitoare, pe atunci se zice că trăia un han..." (BAȘKORT, 233; cf. MIO, Nr. 28).

Basmul turc:

„...cînd eu eram bătrîn cu barbă albă... iată că într-o zi poștașul mi-aduce prea fericita veste că s-a născut tata. Am băgat mîna în buzunar, unde am dat de trei bănuți: unul era fără margini, altul era fără mijloc, al treilea n-avea nici una nici alta. Pe cel de al treilea l-am dat poștașului; am intrat repede în casă și, ce să vezi: în leagăn era chiar tata.

A fost, ori n-a fost, în vremurile de demult trăia o femeie..." (KA, 189; cf. TNS, 403).

Reproducem încă o variantă a „prologului” de mai sus:

„...cînd capra era bărbier, cînd iepurele ne slujea cu credință... Iată că, într-o zi, vine bunicul și zice: «Fiule, o veste nici că se poate mai bună! S-a născut taică-tu!». M-am dus repede la mama: «Mamă, a venit pe lume tata!»

Lasă-mă să mă duc să-l legăn, iar tu fă-ne ceva de mâncare». «Nu se poate — zice — cine știe ce-o să-i faci.» «Lasă-mă, mamă, rogu-te, că o să-l legăn mai bine ca tine.» «Bine, du-te.» Nici n-am apucat bine să-l legăn, că tata a și căzut jos și s-a pus pe plîns. Și mi-a dat mama o bătaie zdravănă...

A fost, ori n-a fost, într-un timp trăia un..." (KA, 261; cf. TNS, 175—176).³⁰

*

Schimbîndu-se poziția oamenilor (povestitorilor) față de basm, datorită eliberării treptate de sub dominația forțelor naturii — odată cu aprofundarea procesului de cunoaștere a lumii înconjurătoare, deci odată cu înaintarea omului pe o treaptă superioară de cultură — se schimbă și formulele, sensul, funcțiile lor. Se naște însă o întrebare firească: oare toți oamenii (povestitorii) au încetat să mai creadă în veridicitatea basmelor? Răspunsul ni se pare important, întrucît considerăm că poziția diferențiată față de basm a condiționat apariția unor tipuri de formule diferite (formule „afirmative” și formule-glume, formule-parodii, într-un cuvînt, formule „negative”).

Sensul tuturor formulelor inițiale din basmul fantastic — avem în vedere formulele care cuprind elementul \bar{V} — constă în exprimarea unei atitudini mai mult decît sceptice în ce privește veridicitatea basmului. Prin urmare, ele reflectă acel stadiu cînd povestitorii, în general, nu cred în adevărul celor relatate. Altfel se pune însă problema în cazul unor anumiți povestitori.

E cunoscut, de pildă, faptul că există o legătură directă între repertoriul unui povestitor și natura, caracterul acestuia. Frații Sokolov au încercat chiar să stabilească anumite tipuri de povestitori (*epici, umoriști, satirici* etc.)³¹. Un povestitor însă înclină spre basmul fantastic nu neapărat pentru că ar crede în veridicitatea lui — deși acest lucru nu este

³⁰ Aceste formule ale imposibilului din basmul turc ne amintesc de „vestea” pe care povestitorul român o aduce ascultătorilor: „...mi-a lătat purcelul o scroafă și vițelul o vacă...” (Frincu — Candrea, 272).

³¹ B.M. Sokolov și I.M. Sokolov, *Сказки и песни Белозерского края*, Moscova, 1915, pp. LIII—LXXXVII.

cu totul exclus — ci, în primul rînd, datorită faptului că îi place fabulosul, îi plac întîmplările cu conflicte puternice, „serioase“ etc. Repertoriul, prin urmare, nu ne va lămuri asupra problemei ridicate mai sus; materialele culese nu ne oferă posibilitatea identificării poziției povestitorului față de basmul său și, în legătură cu aceasta, anumite caracteristici stilistice, o anumită manieră interpretativă.

Pentru a primi răspuns la întrebarea pusă este necesar să ne adresăm *folclorului viu*, întrucît, așa cum nota și N.A. Dobroliubov, răspunsurile pot fi diferite pentru cazuri și locuri diferite. Unii gîndesc mai mult, alții mai puțin, unii cred, alții nu. Într-o localitate credința poate fi mai confuză decît în alta; unora le provoacă teamă ceea ce pentru alții constituie obiect de glumă, prilej de distracție³².

În urma cercetărilor întreprinse, reiese că o serie de povestitori (ascultători) contemporani mai „cred în basme“, oricît de fantastice ar fi ele; alții sînt mai sceptici sau au o atitudine echivocă. La o altă categorie de povestitori se conturează tendința spre aprecieri diferențiate în ceea ce privește verosimilitatea snoavei, basmului nuvelistic, basmului fantastic etc. Cei mai mulți povestitori însă consideră basmele, în general, simple „născociri“, „bune pentru copii“, „bune de adormit copiii“ etc. Pozițiile, aprecierile diferite trebuie considerate a fi în directă legătură cu mentalitatea, cu gradul de cultură al povestitorilor respectivi³³.

Vorbind despre epos, V.I. Propp afirmă că se pune greșit problema atunci cînd cercetătorul se întrebă dacă interpretul crede sau nu³⁴. Propp are dreptate cînd consideră că un răspuns afirmativ sau negativ al poetului popular nu ne va convinge că evenimentul istoric, evocat într-o *bilină*, de pildă, a avut sau nu loc. Aceasta nu înseamnă însă că atitudinea povestitorului față de basm, din acest punct de vedere, nu are implicații de ordin artistic. După părerea noastră, într-un fel va dezvolta subiectul un povestitor care nu crede

32 N.A. Dobroliubov, *Полное собрание сочинений*, vol. I, 1934, pp. 433 — 444.

33 Vezi și O. Birlea, art. cit., pp. 118 — 119.

34 V.I. Propp, *Фольклор и действительность*, „Русская литература“, 1963, Nr. 3, p. 74.

în veridicitatea întâmplărilor pe care le relatează și în alt fel, unul care crede; primul va fi mai puțin credincios tradiției și va da frâu liber imaginației, în timp ce al doilea se va simți mai încorsetat de subiect, transmițându-l așa cum l-a auzit și cum l-a învățat (desigur că aici colaborează o serie întreagă de factori: nivelul cultural al povestitorului, măiestria, talentul acestuia etc.).

În ceea ce privește formulele, un rol important în menținerea lor îl joacă tradiția, desigur, dar tradiția nu este însușită în mod mecanic. Folosirea, de pildă, și în basmele fantastice a formulei afirmative nu poate fi interpretată în sensul că povestitorul respectiv ar considera verosimile întâmplările relatate. Totuși, este mult mai ușor să ne închipuim un povestitor care, în ciuda folosirii formulei afirmative, nu consideră verosimil basmul său, decît un povestitor care, deși folosește o formulă negativă — conținînd una sau mai multe variante ale elementului \bar{V} — crede în adevărul întâmplării narate.

Sînt interesante, uneori amuzante, explicațiile pe care unii povestitori contemporani le dau întâmplărilor din basme. Unii folosesc drept argument însuși elementul V din formula inițială, fapt care dovedește încă o dată sensul pe care povestitorii îl dau elementului respectiv.

Astfel, la întrebarea pusă de culegător, dacă întâmplările relatate s-au întîmplat cu adevărat sau nu — este vorba de un basm fantastic pe care povestitorul îl începe fără formulă, fiind prezent numai elementul E_1 — un povestitor răspunde:

„Apăi poate că s-ar fi întîmplat că dacă nu s-ar fi pomenit, nu s-ar fi spus“ (APP, I, 484).

Alți povestitori aduc alte „argumente“:

„Api poate să fi fost, e-o omorît zmeii și de-atunci nu mai sînt zmei, o pierit și n-o mai fost altu“ — basmul relatat este tot fantastic; povestitorul folosește o formulă inițială afirmativă: $E_2 T_1 T_2 V + E_1$ (APP, I, 379);

„Altu crede, altu nu crede. O fo ia cînva, cum o fos și războiu mondial, acuma-i poveste“ — povestitorul relatase un basm fantastic; formula inițială folosită: $T_1 E_1$ (APP, II, 33).

Din aceste exemple în nici un caz nu se poate trage concluzia că povestitorii contemporani folosesc o formulă

afirmativă numai atunci cînd cred că faptele relatate s-au întîmplat aieva, că sînt deci adevărate. Ar fi o concluzie pripită și s-ar putea ca cercetările ulterioare s-o infirme. O legătură există totuși sau, mai bine zis, a existat, însă basmul, în etapa actuală, trăindu-și ultimul stadiu ca fenomen folcloric, nu ne mai poate oferi materialul necesar pentru ca noi să putem argumenta suficient existența acestei legături.

Un alt factor care determină, într-o măsură mai mică sau mai mare, folosirea unui anumit tip de formulă — afirmativă sau negativă — este uneori auditoriul. De pildă, în anul 1956 am înregistrat cîteva basme de la bătrînul P. Dumitru, țaran din Oltenia, în vîrstă de 72 de ani. În general, povestitorul avea înclinații spre formule stufoase, în care gluma, ironia ocupau un loc esențial. Același povestitor însă, la o șezătoare, organizată special pentru el, povestind copiilor un basm pe care nouă ni-l comunicase deja, a omis formula negativă (care la prima audiție conținea foarte multe glume), folosind o formulă afirmativă simplă ($E_1 T_1$). La sfîrșit el a ținut să încheie cu o constatare moralizatoare: „Așa sînt pedepsiți camenii răi la suflet, dragii moșului; să țineti minte” (basinul se termina cu episodul pedepsirii fraților necredincioși).

*

FORMULE FINALE

Concluziile cercetării structurii și funcțiilor formulelor inițiale și, în special, unele ipoteze referitoare la istoria acestor formule facilitează într-o măsură considerabilă studierea formulelor finale, unde vom identifica numeroase aspecte similare. În primul rînd, și în formulele finale se manifestă la povestitor fie tendința de a sublinia, într-un fel sau altul, direct sau indirect, verosimilitatea întîmplărilor relatate, prin folosirea unor formule afirmative, fie tendința de a califica basmul drept o ficțiune, apelînd la formule negative. Prin urmare, și aici trebuie să avem în vedere atitudinea diferențiată a povestitorului față de bas-

mul său, atitudine ce se concretizează, după cum vom vedea, în forme foarte variate.

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

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

Basmul românesc ne oferă o gamă foarte variată de formule tradiționale finale; cea mai frecventă este formula prin care povestitorul își informează auditoriul asupra participării sale la ospățul împărătesc (nuntă), moment final tipic pentru basmele noastre, în primul rînd, pentru cele fantastice. Altfel, declară un povestitor, „de unde aș și eu cum a fost acolo”.

*

I. Formula finală care se referă la prezența (participarea) povestitorului la nunta eroilor din poveste are în basmul românesc cea mai mare frecvență. Această formulă prezintă șase elemente componențiale:

- P — *prezența povestitorului la ospățul împărătesc;*
- A — *acțiunile povestitorului;*
- D — *deplasarea povestitorului de la locul acțiunii la ascultători;*
- B — *scoful deplasării = comunicarea basmului;*
- C — *povestitorul primește daruri;*
- C̄ — *povestitorul pierde darurile primite;*
- R — *povestitorul cere să fie răsplătit.*

Notăm variantele acestor elemente:

A — acțiuni verosimile, posibile: $A_1 =$ „am jucat“; $A_2 =$ „am băut“; $A_3 =$ „am mâncat“.

$A^{\bar{V}}$ — acțiuni neverosimile, imposibile: $A_4^{\bar{V}} =$ „căram lemne cu frigarea“; $A_5^{\bar{V}} =$ „căram apă cu ciurul“; $A_6^{\bar{V}} =$ „căram gluze cu căldarea“; $A_7^{\bar{V}} =$ „tăiam lemne cu sapa“; $A_8^{\bar{V}} =$ „încărcam ouă cu țepoiul“; $A_9^{\bar{V}} =$ „frigeam gheață pe grătar“.

D — „mijloc de transport“ verosimil: D = nu este indicat mijlocul de transport; $D_1 =$ șa;

$D^{\bar{V}}$ = „mijloc de transport“ neverosimil, imposibil: $D_2^{\bar{V}} =$ viespe; $D_3^{\bar{V}} =$ pai de secară; $D_4^{\bar{V}} =$ roată; $D_5^{\bar{V}} =$ cocoș; $D_6^{\bar{V}} =$ arici; $D_7^{\bar{V}} =$ măracine; $D_8^{\bar{V}} =$ mia pirlită; $D_9^{\bar{V}} =$ găină; $D_{10}^{\bar{V}} =$ coasă; $D_{11}^{\bar{V}} =$ prăjină; $D_{12}^{\bar{V}} =$ căpșună; $D_{13}^{\bar{V}} =$ rădăcină; $D_{14}^{\bar{V}} =$ custură ruginoasă; $D_{15}^{\bar{V}} =$ cărbune; $D_{16}^{\bar{V}} =$ lingură scurtă; $D_{17}^{\bar{V}} =$ iepure șchiop; $D_{18}^{\bar{V}} =$ lemn; $D_{19}^{\bar{V}} =$ cui; $D_{20}^{\bar{V}} =$ fus; $D_{21}^{\bar{V}} =$ cal cu picioare de ceară; $D_{22}^{\bar{V}} =$ poartă; $D_{23}^{\bar{V}} =$ glonț.

B : B = poveste, $B^{\bar{V}} =$ minciună.

C : C = primirea unor daruri verosimile (diferite feluri de mâncare, obiecte de îmbrăcăminte etc.);

$C^{\bar{V}} =$ primirea unor daruri neverosimile; element absent din basmul românesc (exemple din alte basme: pălărie din untură, ghete de sticlă, bere în batisță etc.).

$\bar{C}(\bar{C}^{\bar{V}}) =$ pierderea darurilor (cauze variate; cîinii — principal deposedator).

R : „Plățiți-mi-o“.

Ca și în cazul formulelor inițiale, vom distribui aceste elemente în raport cu poziția pe care o ocupă față de limita verosimilului. Considerăm importantă stabilirea acestei poziții, întrucît ea determină și gradul de expresivitate a formulei. Cu cît asocierea elementelor din „formula imposibilului“ este mai neverosimilă, mai absurdă (\bar{V}), cu atît gradul de expresivitate este mai mare; elementul \bar{V} devine astfel un indiciu al expresivității formulei (elementele P, A_1 , A_2 , A_3 , D, sau chiar D_1 , sînt, după părerea noastră, mai puțin expresive decît elementele $A_4^{\bar{V}}$, $A_5^{\bar{V}}$, $A_7^{\bar{V}}$, $D_2^{\bar{V}}$, $D_8^{\bar{V}}$, $D_{21}^{\bar{V}}$, $D_{23}^{\bar{V}}$ etc.).

În același timp, determinarea caracterului formulelor — afirmativ sau negativ — explică și folosirea lor diferențiată în basmul fantastic și cel nuvelistic. Aici trebuie să facem însă o precizare: folosirea diferențiată a formulei finale este mai puțin strictă decât în cazul formulei inițiale; cu toate acestea, caracterul afirmativ sau negativ al formulei finale rămâne mai departe factor important în folosirea uneia sau alteia din formule. De regulă, basmul nuvelistic evită formulele finale negative complexe — aveam în vedere, în primul rând, acele formule în care elementului \bar{V} ($D_{14}^{\bar{V}}$, $D_8^{\bar{V}}$, $A_4^{\bar{V}}$, $A_5^{\bar{V}}$, $B^{\bar{V}}$) i se acordă un rol deosebit.

Schemele noastre vor indica locul elementelor formulei finale, evidențiind astfel poziția posibilă a povestitorului — „pozitivă” sau „negativă” — față de basmul său.

Varietatea formulelor finale în basmul românesc — varietate ce se va reflecta și în numărul schemelor — este determinată, în primul rând, de poziția dublă ($V - \bar{V}$) pe care o au majoritatea elementelor ($A - A^{\bar{V}}$, $D - D^{\bar{V}}$, $B - B^{\bar{V}}$, $C - C^{\bar{V}}$). Elementul P va ocupa locul „superior”, în ciuda caracterului său negativ „voalat”, întrucât el exprimă intenția povestitorului de a sublinia veridicitatea întâmplărilor relatate; R, fiind neutru, va lipsi din scheme.

Iată pozițiile posibile ale elementelor structurii formulei finale din basmul românesc:

1.	P $A_1 \dots 3$	V
		\bar{V}
2.	P	V
	$A_4 \dots 7$	\bar{V}
3.	P D B	V
		\bar{V}

4.	P B	V
	$D_2 \dots 23$	\bar{V}
5.	$\langle P \rangle$	V
	$D_2 \dots 23$ B	\bar{V}
6.	$\langle P \rangle$ C \bar{C} D	V
		\bar{V}

Elementul $C\bar{V}$, în forma în care se găsește în basmele anumitor popoare, nu l-am întâlnit în formulele românești; dacă luăm însă în considerație faptul că $D\bar{V}$ (la noi — $D_{21}^{\bar{V}}$: calul cu picioarele de ceară), este, de cele mai multe ori, și un $C\bar{V}$, atunci putem să introducem în schemă și elementul respectiv:

7.	$\langle P \rangle$	$\langle D \rangle$	V
	C	\bar{C}	$\langle D \rangle$ \bar{V}

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

III. Majoritatea formulilor finale din basmele românești conțin într-o formă sau alta, direct sau indirect, negarea veridicității întîmplărilor care se petrec în basmul fantastic. Prin

urmare, ca și formulele inițiale (\bar{V}), ele reflectă acel stadiu al istoriei basmului cînd, în general, poporul nu mai crede în caracterul veridic al basmului, socotindu-l ficțiune. Aceasta însă — după cum s-a arătat și în cazul formulelor inițiale — nu exclude existența unor povestitori (ascultători) izolați care să creadă în adevărul basmelor, oricît de neverosimile ar fi ele, mai ales dacă luăm în considerație și faptul că nu toate basmele fantastice se încheie cu „formule-glume“, „formule-parodie“, deci cu formule „negative“, iar basmele nuvelistice nu cunosc, de regulă, astfel de formule finale.

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

V. Funcția principală a formulelor finale constă în transpunerea ascultătorilor în lumea reală; printr-o ușoară ironie, prin tonul ei de glumă, de parodie, formula finală destramă lumea de basm.

*

FORMULE MEDIANE

În acest capitol vom cerceta formulele mediane în basmul românesc. Ne-am limitat numai la basmul nostru, dată fiind complexitatea acestei probleme, bogăția și varietatea materialului pe care îl avem la dispoziție. Totodată însă vom căuta să aducem în discuție, pentru o evidențiere mai pregnantă a concluziilor noastre, și unele aspecte similare mai semnificative din folclorul altor popoare, în primul rînd, din basmul slav, care ne oferă un material de comparație deosebit de bogat.

I. Prima concluzie care se impune în urma cercetării formulelor mediane se referă la bogăția și varietatea lor; afirmația conform căreia formulele mediane sînt mult mai sărace decît cele inițiale și finale nu corespunde realității. La această concluzie s-a ajuns, după cum s-a arătat, datorită faptului că au fost excluse din cadrul formulelor mediane acele „clîșee călătoare” care se referă la personajele basmului. Pornindu-se de la acest punct de vedere, după părerea noastră, nejustificat, era normal să se constate sărăcia formulelor mediane. În realitate însă, formulele mediane se caracterizează printr-o mare bogăție și diversitate, datorate bogăției și diversității personajelor basmului; fiecare tip de personaj se leagă, într-un fel sau altul, de o formulă specifică, prin care povestitorul îi fixează anumite însușiri, îi definește anumite acțiuni; și nu este vorba de acțiuni în general, ci, după cum am spus, de acțiunile (funcțiile) cele mai importante.

II. Să vedem care sînt funcțiile personajelor marcate de formule. Le vom da în ordinea impusă de narațiune, indicînd totodată, în paranteze drepte, numărul pe care funcțiile respective îl au în schema lui V. I. Propp³⁵. La fiecare funcție vom nota elementele marcate de formule.

[VIII] [VIII-a] *Prejudicierea (lipsa, dorința)*.

1. Apariția adversarului: imensitatea gurii (g_1);
2. Însușirea miraculoasă de a arunca foc pe gură (a_1);
3. Locul unde adversarul duce obiectul raptului (S^1)³⁶;
4. Locul unde se află obiectul care lipsește (dorit) (S^2).

[IX] *Comunicarea nenorocirii (lipsei, dorinței)*

5. Porunca însoțită de amenințarea cu moarrea (m);
6. Reproșul adus de erou fetei de împărat (soției care, vrînd să-l scape de vrajă, face jocul adversarului (r_1)³⁷;
7. Reproșul adus de fata de împărat eroului (soțului) care,

35 Vezi V.I. Propp, *Morfologia basmului*, p. 35 și urm.

36 Aici este vorba de un element tipic pentru formula inițială: plasa în spațiu; de aceea a fost păstrat simbolul (S).

37 Eroul comunică fetei de împărat (soției) nenorocirea (urmările pe care le va avea fapta necugetată): va trebui să tocească opinci și toiaguri de fier pînă îl va găsi, nu va putea naște pînă cînd el nu va atinge cu mina cercul care-i înconjoară mijlocul etc. Formula marchează schimbarea rolurilor: eroul dispare din scenă, iar fata de împărat îi ia locul, îndeplinind rolul de *erou-căutător*.

vrind s-o scape de vrajă, face jocul adversarului (r_2).

[X] *Plecarea de acasă a eroului spre a îndeplini porunca împărătească (deplasare terestră sau aeriană)*

8. *Frumusețea* (strălucirea) eroului (f_1);

9. *Locul* unde se află obiectul căutărilor eroului (S^3);

10. Dialogul dintre cal și erou — *precizarea vitezei de deplasare* (p_1);

11. *Durata și greutate* drumului pe care eroul îl parcurge (d_1);

12. *Viteza de deplasare a eroului* (v_1).

[XII] *Întâlnirea eroului cu viitorul donator (sfătuitor)*¹⁴¹

13. Dialogul dintre donator (sfătuitor) și mama (sora, soția etc.) acestuia; simte, după miros, prezența unui străin în casă (s_1);

14. Dialogul dintre erou și donator (sfătuitor); donatorul vrea să afle *identitatea* eroului (i);

15. Intrarea în casa donatorului, deschiderea *ușii* cu ajutorul unei formule (u);

16. Comunicarea probelor la care eroul va fi supus pentru a obține ajutorul miraculos — *amenințarea* cu pierderea capului (x).

[XIII] *Reacția eroului la probele donatorului (sfătuitorului)*

17. Reușita eroului datorită animalelor (*chemate*, uneori, printr-o formulă), cărora, în drum spre donator, le-a cruțat viața (c_1). De foarte multe ori chiar dialogul dintre erou și donator (i) constituie proba pe care eroul o trece prin răspunsul dat: „Om bun”.³⁸

[XIV] *Primirea ajutorului miraculos (în urma trecerii probelor la care eroul a fost supus de către donator)*

18. Însușirea miraculoasă a calului de a *arunca foc* (flăcări, scînteii, fum) pe nări (a_2);

19. *Frumusețea* (strălucirea) neasemuită a calului (f_2);

20. Formulele magice care declanșează acțiunea *obiectelor* primite (o_1).

[XV] *Deplasarea eroului — după primirea ajutorului miraculos — la locul unde se află obiectul căutării lui (deplasare*

38 În basm există nu numai donatori de obiecte miraculoase, care îl ajută pe erou să îndeplinească porunca, ci și „donatori” de sfaturi, care sînt tot atît de folositoare eroului ca și obiectele miraculoase; basmul românesc ne oferă o gamă foarte variată de astfel de „donatori-sfătuitori”, care îi facilitează eroului îndeplinirea misiunii.

terestră sau aeriană)

21. Dialogul dintre cal și erou — *precizarea vitezei de deplasare* (p_2);

22. *Durata și greutatea drumului* (d_2);

23. *Viteza de deplasare* (v_2);

24. *Frumusețea (strălucirea) neasemuită a palatelor adversarului* (f_3);

25. *Frumusețea (strălucirea) neasemuită a prințesei răpite* (f_4).

[XVI] [XVIII] *Lupta — victoria*

26. Dialogul dintre adversar și soția acestuia (prințesa răpită); adversarul simte, după miros, prezența unui *străin* în palat (s_2);

27. Dialogul dintre erou și adversar — *alegerea formelor de luptă* (1);

28. *Durata luptei* (d_3);

29. *Chemarea animalelor recunoscătoare* (c_2);

30. *Declanșarea acțiunii obiectelor primite* (o_2).

[XIX] *Întoarcerea eroului (după îndeplinirea poruncii)*

31. *Durata și greutatea drumului* (d_4);

32. *Viteza de deplasare* (v_3).

[XXI] [XXII] *Urmărirea eroului — salvarea*

33. *Apariția urmăritorului — imensitatea gurii* (g_2);

34. *Însușirea miraculoasă a zmeului (a mamei zmeului, a sorei etc.) de a arunca foc pe gură* (a_3);

35. *Viteza de deplasare* (v_4);

36. Dialogul dintre calul urmăritorului și al eroului (y)³⁰;

37. *Chemarea animalelor recunoscătoare* (c_3);

38. *Declanșarea acțiunii obiectelor primite* (o_3).

[VIII-bis] *Apariția impostorului*

39. Dialogul dintre erou și ajutorul care îl *învie* — fratele de cruce, animalul recunoscător etc. (i). După acest episod se reiau, de regulă, funcțiile XI, XII, XIII, XIV, XV, cu aceleași posibilități de repetare a formulelor respective (8 — 25); apar deci încă 18 situații în care este posibilă folosirea (reluarea) formulelor.

[XXV] [XXVI] *Încercarea grea la care este supus eroul — ieșirea din impas*

³⁰ Acest dialog este mai puțin formalizat și nu a fost inclus în formulele analizate.

40. *Frumusețea* (strălucirea) palatului construit într-o noapte de erou pentru a-și dovedi identitatea (f_5).

Trebuie să mai adăugăm aici încă o formulă care marchează un element ce se referă, după Propp, la *situația inițială*; este vorba de:

41. *Creșterea miraculoasă* a viitorului erou (z).

III. Vom distribui elementele marcate de formule pe personaje; rezultă șase grupe de formule ⁴⁰:

Grupa formulelor eroului (viitorului erou)

1. Creșterea miraculoasă a viitorului erou (z);
2. Frumusețea (strălucirea) eroului (f_1);
3. Frumusețea (strălucirea) palatului construit de erou (f_5);
4. Dialogul dintre cal și erou (p_1, p_2);
5. Durata și greutatea drumului (d_1, d_2, d_4);
6. Viteza de deplasare (v_1, v_2, v_3);
7. Dialogul dintre erou și donator (i);
8. Deschiderea ușii casei donatorului (u);
9. Chemarea animalelor recunoscătoare (c_1, c_2, c_3);
10. Declanșarea acțiunii obiectelor primite (o_1, o_2, o_3);
11. Dialogul dintre erou și adversar (l);
12. Durata luptei (d_3);
13. Dialogul dintre erou și ajutorul care îl învie (i);
14. Locul unde se află obiectul căutărilor eroului (S^3).

Grupa formulelor adversarului

1. Locul unde adversarul a ascuns obiectul raptului (S^1);
2. Frumusețea (strălucirea) palatelor adversarului (f_3);
3. Imensitatea gurii adversarului (g_1, g_2);
4. Înșușirea miraculoasă de a arunca flăcări pe gură (a_1, a_2);
5. Dialogul dintre adversar și soția acestuia (prințesa răpită) (s_2);
6. Dialogul dintre adversar și erou (l);
7. Durata luptei (d_3);
8. Viteza de deplasare (v_4);

Grupa formulelor ajutorului eroului

1. Frumusețea (strălucirea) calului (f_2);

⁴⁰ Acțiunile celui de al șaptelea personaj al basmului fantastic (inpostorul) nu sînt marcate de formule; aceasta se explică, după părerea noastră, prin faptul că impostorul apare mai rar, și numai în anumite tipuri de basm.

2. Înșurirea miraculoasă a calului de a arunca flăcări pe nări (a_2);
3. Viteza cu care îl transportă pe erou (v_1, v_2, v_3);
4. Dialogul dintre cal și erou (p_1, p_2);
5. Dialogul dintre calul eroului și calul urmăritorului (y);
6. Dialogul dintre ajutor și eroul înviat (i).

Grupa formulelor personajului care comunică nenorocirea (trimitătorul)

1. Porunca însoțită de amenințarea cu moartea (m);
2. Reproșul adus fetei de împărat (r_1);
3. Reproșul adus feciorului de împărat (r_2).

Grupa formulelor donatorului (sfătătorului)

1. Dialogul dintre donator și mama (sora, soția etc.) acestuia (s_1);
2. Dialogul dintre donator și erou (i);
3. Comunicarea probei (x).

Grupa formulelor fetei de împărat.

1. Frumusețea (strălucirea) neasemuită a fetei de împărat (f_4);
2. Dialogul dintre fata de împărat și adversar (s_2).

IV. Pentru a vedea gradul de repetabilitate a unor formule și pentru a evidenția formula cu cea mai mare frecvență în basmul românesc, am întocmit o schemă unde este fixat locul posibil ocupat în desfășurarea acțiunii de elementele (situațiile) marcate de formule. S-a păstrat, bineînțeles, ordinea impusă de narațiune, formulele fiind grupate în jurul funcțiilor personajelor:

[Situția inițială = z] [VIII – VIII -a = $g_1 a_1 S^1 S^2$] [IX = $m r_1 r_2$] [XI = $f_1 S^3 p_1 d_1 v_1$] [XII = $s_1 i u x$] [XIII = c_1] [XIV = $a_2 f_2 o_1$] [XV = $p_2 d_2 v_2 f_3 f_4$] [XVI – XVIII = $s_2 d_3 c_2 o_2$] [XIX = $d_4 v_3$] [XXI – XXII = $g_2 a_3 v_4 y c_3 o_3$] [VIII-bis = i] [în continuare pot să apară funcțiile XI-bis, XII-bis, XIII-bis, XIV-bis, XV-bis, cu aceleași posibilități de reluare a formulelor respective] [XXV- f_5]

V. Concluziile ce rezultă în urma efectuării celor trei operații (raportarea formulelor mediane interne la funcțiile personajelor, repartizarea lor pe personaje și întocmirea schemei situațiilor posibile de folosire a formulelor):

1. *Funcțiile* cele mai importante sînt marcate de formule. Această concluzie poate fi argumentată cu încă un fapt deosebit de interesant, după părerea noastră: oricine cunoaște *formulele mediane (interne)* pe care noi le-am analizat poate să alcătuiască un subiect de basm (schematic, desigur) numai din formulele respective (folosind, bineînțeles, anumite cuvinte de legătură); dacă mai adaugă și formulele *mediane externe* sau pe cele *inițiale și finale*, atunci basmul este „complet“.

2. Am identificat în basmul românesc 19 formule mediane interne care pot fi folosite în 41 de cazuri (dacă luăm în considerație și funcțiile *bis* — și trebuie să le luăm — atunci: $41 + 18 = 59$ de cazuri). Diferența mare între numărul de formule și numărul cazurilor în care ele pot să apară se datorează faptului că o formulă marchează mai multe elemente: *durata drumului, durata luptei* (d_1, d_2), *frumusețea eroului, calului, palatului etc.* (f_1, f_2, f_3 etc.), sau marchează unul și același element în situații diferite: *viteza de deplasare de acasă la donator și de la donator la palatul adversarului, viteza la întoarcerea acasă etc.* (v_1, v_2, v_3 etc.).

3. Personajul cu cea mai bogată grupă de formule este eroul (14 elemente marcate de formule); îi urmează *adversarul* (8), *ajutorul* (6), *donatorul* (3), *trimițătorul* (3), *fata de împărat* (2). Așadar, numărul formulelor din grupa unui personaj este în raport direct cu locul pe care personajul respectiv îl ocupă în desfășurarea acțiunii basmului.

VI. Împărțirea formulelor mediane în formule *externe* și formule *interne* are la bază raportul acestora cu acțiunea basmului propriu-zis. Prima grupă se referă exclusiv la relația povestitor-ascultător, stabilind prin funcțiile pe care le exercită (trezirea curiozității ascultătorilor, verificarea atenției etc.) o legătură directă între povestitor și auditoriu. Totodată, formulele mediane externe imprimă narațiunii o oarecare vioiciune, ferind-o de monotonie. A doua grupă (formule mediane *interne*) cuprinde formulele care se leagă direct de anumite elemente esențiale ale basmului, alcătuiind unități indisolubile.

În ceea ce privește expresivitatea, formulele mediane externe nu ocupă un loc deosebit, în schimb, unele din ele, constituind un indiciu al oralității, devin și un mijloc de verificare a gradului de autenticitate a unor basme culese în trecut după metode mai mult sau mai puțin științifice.

VII. Formulele mediane au frecvența cea mai mare în basmul fantastic. Formulele mediane externe presupun existența unei narațiuni întinse, bogate în episoade. Formulele de trecere, de pildă, sînt direct legate de existența unor episoade paralele, altfel ele nu ar avea nici un rost; formulele de solicitare sau de verificare a atenției nu apar decît în acele basme deosebit de lungi, unde posibilitatea apariției oboselii ascultătorilor justifică prezența lor (aceasta nu înseamnă că noi excludem posibilitatea ca, uneori, formulele respective să fie folosite și în mod mecanic).

Formulele mediane interne analizate, fiind legate de elemente ce aparțin în primul rînd basmului fantastic (apariția zmeului sau a balaurului, lupta dintre erou și zmeu, fuga calului, creșterea miraculoasă a copiilor etc.), este firesc ca ele să apară numai în basmul fantastic.

VIII. Formulele mediane — mai ales cele interne — nu pot fi folosite la întîmplare. Dacă formulele inițiale și finale treceau cu mai mare ușurință dintr-un basm în altul, fantastic sau nuvelistic (exceptînd elementul \bar{V}), formulele mediane au un loc stabil chiar în cadrul aceluiași tip de basm. Formula de trecere, de pildă, apare numai la schimbarea locului acțiunii, realizînd legătura dintre două episoade; formula internă va însoți numai personajul (obiectul) sau episodul pentru care a fost creată.

În legătură cu această afirmație este necesară o precizare. Fiecare formulă internă a apărut inițial pentru a defini un anumit personaj, o anumită acțiune, un anumit episod etc. Prin urmare, povestitorul, odată cu subiectul propriu-zis, va moșteni și formulele stereotipe care îmbracă anumite elemente ale basmului; și povestitorul va folosi aceste formule ori de cîte ori apar elementele respective. Însușirea unui basm nefiind însă mecanică, unii povestitori vor da o folosire mai largă anumitor formule, în sensul că, uneori, vor apela la ele și atunci cînd vor încerca să definească alte elemente. Aceasta însă presupune un proces mult mai complex; presupune existența unui povestitor foarte talentat, pentru că una este să „muți” o formulă inițială dintr-un basm nuvelistic într-un basm fantastic sau să adaugi la formulă încă un element \bar{V} , după modelul „formulei imposibilului”, și alta este să găsești în basm acel element pentru care nu ai

o expresie „de-a gata” și să-l caracterizezi cu ajutorul unei formule create inițial pentru alt element, sau cu ajutorul unei formule noi, create după modelul tradițional. Un exemplu în acest sens îl poate constitui, după părerea noastră, apariția formulei care definește frumusețea eroului (eroinei) raportînd-o la strălucirea soarelui. Credem că, inițial, formula respectivă a avut în vedere exclusiv strălucirea în razele soarelui a metalului prețios (castel de aur, pod de aur, măr de aur, straie de aur etc.), și mult mai târziu a definit metaforic frumusețea eroului sau a eroinii, iar prin extensiunea și frumusețea altor personaje de basm ($f_1 \dots 4$).

IX. Tonul de glumă, ironic, tonul de parodie, specific atît formulelor inițiale cît și celor finale (avem în vedere basmul fantastic), dispăre pe parcursul desfășurării acțiunii. Povestitorul parcă uită că și-a plasat basmul pe timpul cînd „puricii se încălțau în găoci de nucă și mergeau la rugă” sau „pe cînd șoarecii mîncău pisici”, parodiînd astfel întîmplările neverosimile care au loc în basm, și relatează povestea cu cel mai serios ton posibil. Tonul este firesc dacă avem în vedere că basmul este ficțiune, dar el exprimă într-o formă metaforică anumite idealuri de viață; în basm binele va învinge întotdeauna răul, cei mai slabi și neajutorați se vor dovedi, în cele din urmă, a fi cei mai buni și cei mai puternici; în basm, dreptatea este întotdeauna de partea celor oropsiți.

Numai în felul acesta se poate explica, după părerea noastră, absența din basmul propriu-zis a celorlalte elemente $\bar{V}(T^{\bar{V}}, S^{\bar{V}})$, în care gluma, ironia, parodia sînt evidente. Povestitorul va folosi în „interiorul” basmului numai acele elemente din formula inițială care în nici un caz nu pot fi interpretate ironic.*

* Principalele teze ale cercetării au constituit tema unor prelegeri în cadrul cursului special *Poetica folclorului rus*, ținut de P. G. Bogatyrev la Universitatea din Moscova (1965); ulterior, ele au fost incluse în teza noastră de doctorat (Moscova, 1967). Forma definitivă este concretizată în vol. N. Roșianu, *Stereotipia basmului*, Editura Univers, București, 1973. Aici reproducem, fragmentar, concluziile cercetării.

V. UNIVERSALITATEA FORMULELOR BASMULUI

În această ultimă parte expunem pe scurt concluziile generale care se desprind din cercetarea *pe plan comparativ* a structurii și funcțiilor formulelor tradiționale din basm.

E_1 (*existența eroilor*) constituie elementul cel mai frecvent în basmul universal; își datorează această frecvență faptului că are o existență independentă, putînd fi folosit indiferent de prezența sau absența celorlalte elemente.

E_2 (*existența faptului ce urmează a fi relatat*) atinge o frecvență deosebită în basmul românesc datorită complexității formulelor inițiale din basmele noastre; de asemenea, cunoaște o mare răspîndire în acele basme în care apare negația directă ($E\bar{V}$), deci în basmele popoarelor orientale.

T_1 (*plasarea în timp*) constituie o caracteristică a formulelor inițiale din basmele tuturor popoarelor romanice, alcătuiind împreună cu E_1 formula cea mai simplă și, totodată, cea mai răspîndită din basmul universal ($E_1 T_1$ sau $T_1 E_1$).

T_2 (*caracterul excepțional, unic al acțiunii*) nu este atestat în basmele popoarelor care au stat în centrul atenției noastre; se pare că acest element este specific numai formulei inițiale din basmele românești.

V (*caracterul veridic al acțiunii*) constituie un element tipic pentru formulele inițiale românești; prezența lui într-o formă aproape identică în unele basme aromâne, macedonene și bulgare nu exclude posibilitatea unor influențe reci-

proce, cu atît mai mult cu cît au existat condiții istorico-geografice care au putut facilita apariția fenomenului respectiv.

\bar{V} (*negarea metaforică a veridicității basmului*) atinge cea mai mare frecvență în formula inițială a basmului românesc; urmează, în ordinea frecvenței, basmele turcești, slovace, catalane etc. Desigur că nu este vorba de preluarea aceluiași element, ci de repetarea unui procedeu poetic („formula imposibilului”) care își găsește cele mai diferite concretizări. Prezența elementului \bar{V} și în alte genuri folclorice (proverbe, zicători, cîntece lirice, descîntece etc.) vorbește de locul deosebit pe care exprimarea metaforică îl ocupă în creația populară orală.

Elementul \bar{V} are în formula inițială din basmul universal următoarele concretizări:

1. $\bar{V} =$ „determinare” temporală ($T\bar{V}$);
2. $\bar{V} =$ „determinare” topografică ($S\bar{V}$);
3. $\bar{V} =$ negare directă ($E\bar{V}$);
4. $\bar{V} =$ îndoială ($\acute{E}\bar{V}$).

Elementul $E\bar{V}$ ($\acute{E}\bar{V}$) nu este atestat în basmele popoarelor romanice; lipsește, de asemenea, din basmele popoarelor slave, în schimb atinge o frecvență deosebită în basmul turc, persan, tătar, cazah, turcmen, uzbek etc. Prin urmare, elementul $E\bar{V}$ ($\acute{E}\bar{V}$) este tipic pentru basmul popoarelor orientale. Apariția lui în unele basme aromâne se datorează, după părerea noastră, influenței turcești, cu atît mai mult cu cît există și alte elemente din basmele aromâne luate direct din basmele turcești sau apărute după modelul acestora.

Cercetarea elementelor morfologice ale formulelor inițiale din basmul diferitelor popoare ne-a permis întocmirea unei scheme generale în care poate fi inclusă, de regulă, orice formulă inițială:

$$\begin{array}{ccc|c} E & T & S & V \\ \hline E (\acute{E}) & T & S & \bar{V} \end{array}$$

În ce privește formula finală, elementele identificate în basmele românești pot fi întîlnite și în basmele altor popoare.

P (*prezența povestitorului la nuntă*) constituie „argumentul” principal pe care majoritatea povestitorilor îl aduc în sprijinul sublinierii „veridicității” întâmplărilor din basm. L-am identificat în basmele slave (mai ales în basmele slavilor de răsărit), în basmele popoarelor romanice și, în general, în toate basmele pe care le-am avut la dispoziție, ceea ce demonstrează caracterul său universal. Prezența în formulă a elementului P atrage după sine, de regulă, și celelalte elemente (A, C, \bar{C} , D, B), prin urmare, în basmele popoarelor amintite vom întâlni și aceste elemente:

A ($A^{\bar{V}}$) = *acțiunile povestitorului la ospățul împărătesc (nuntă)*;

C ($C^{\bar{V}}$) = *primirea darurilor*;

\bar{C} ($\bar{C}^{\bar{V}}$) = *pierderea darurilor*;

D ($D^{\bar{V}}$) = *deplasarea povestitorului*;

B ($B^{\bar{V}}$) = *scopul deplasării (comunicarea basmului)*.

În majoritatea basmelor pe care le-am cercetat am evidențiat poziția dublă (*afirmativă și negativă*) a elementelor morfologice din formula finală (A — $A^{\bar{V}}$, C — $C^{\bar{V}}$, D — $D^{\bar{V}}$, B — $B^{\bar{V}}$); prin urmare, modelele identificate în basmul românesc sînt aplicabile și la basmele celorlalte popoare, distribuția acestor elemente (*afirmative și negative*) în raport cu limita verosimilului supunându-se aceluiași reguli ca și elementele formulei inițiale.

Pe baza tuturor formulelor finale cercetate am întocmit o schemă generală care demonstrează — ca și în cazul formulei inițiale — caracterul universal al structurii formulei finale:

P	A	C	\bar{C}	D	B	V
	A	C	\bar{C}	D	B	\bar{V}

Orice formulă finală în care elementul P este prezent, direct sau indirect (subînțeles), poate fi inclusă, în ultimă instanță, în această schemă, ea reflectînd anumite reguli, anumite legități ce decurg din însăși natura basmului (fantastic) ca rod al ficțiunii poetice.

Analizînd structura basmului, V.I. Propp identifică *elementele stabile (funcțiile personajelor)*, în nici un basm fantastic însă nu vom întâlni concretizate toate funcțiile

(31) descoperite de Propp; o astfel de performanță nu poate fi realizată decît la masa de scris, decî în dauna autenticității folclorice.

În privința schemelor întocmite, trebuie să spunem că o formulă inițială sau finală atît de complexă, în care să fie concretizate toate elementele în ambele poziții ($V - \bar{V}$) nu există în realitate. Pe noi ne interesează însă nu atît prezența sau absența din formulă a unuia sau altuia din elementele ei morfologice, cît, mai ales, forma pe care o îmbracă aceste elemente în basmele diferitelor popoare, ceea ce duce de iapt la evidențierea particularităților unor formule, în ultimă instanță, la sublinierea specificului național.

Elementele structurii formulelor tradiționale din basm fiind stabile și, de regulă, *universale*, *varietatea* și *originalitatea* formulelor sînt determinate de modul cum sînt concretizate și combinate aceste elemente în cadrul unor scheme general-valabile. Aici se evidențiază capacitatea fiecărui povestitor de a crea noi variante după un *model*, după un *tipar universal*, pe care i-l pune la dispoziție tradiția.

Luăm spre exemplificare elementul E, prezent în formula inițială din basmele tuturor popoarelor. În basmul românesc se afirmă: „A fost...”, totodată se subliniază caracterul excepțional, unic al întîmplărilor („ca niciodată”); în sfîrșit, se aduce un „argument” logic în sprijinul acestor afirmații („dacă n-ar fi, nu s-ar povesti”). Totul este negat apoi indirect, metaforic prin elementul $T^{\bar{V}}$ („cînd puricii se încălțau cu găoci de nucă și mergeau la sfînta rugă”, „cînd alergau șoarecii după pisici” etc.). În basmele altor popoare elementul E conține în el însuși negația (directă); „A fost ce n-a fost” (basmul aromân); „A fost, n-a fost” (basmul oriental).

Variantele celorlalte elemente morfologice sînt tot atît de elocvente. Elementul D, spre exemplu, este prezent în basmele multor popoare, formele în care el se concretizează însă sînt diferite. Din cele 23 variante ale elementului D, identificate în basmul românesc, de pildă, numai cîteva pot fi întîlnite și în basmele altor popoare ($D_5^{\bar{V}}$, $D_{21}^{\bar{V}}$, $D_{25}^{\bar{V}}$), celelalte aparținînd exclusiv repertoriului povestitorilor noștri.

Elementul C este la fel de frecvent în basmul universal, unde urmează aceeași linie ($C \rightarrow \bar{C}$, $C^{\bar{v}} \rightarrow \bar{C}^{\bar{v}}$), concretizările lui însă sînt extrem de variate. În primul rînd, diferă darurile primite, în al doilea rînd, diferă cauzele care duc la pierderea acestor daruri. Povestitorul român „primește” o plăcintă, pe drum însă întîlnește un om pofticios, căruia este nevoit să i-o arunce; povestitorul aromân primește flori, haine, vin, dar, sperîindu-se de orăcăitul broaștelor (credea că au năvălit turcii), aruncă totul și o ia la fugă; povestitorul turc primește o farfurie de pilaf cu șofran, povestitorul grec — Jani, povestitorul bulgar — miere, povestitorul turcmen — carne de tot felul. Toți însă rămîn în cele din urmă fără aceste daruri din cauza apariției cîinilor. În sfîrșit, povestitorul norvegian primește pîine într-o sticlă, bere într-o batistă, un costum de hirtie, o șapcă confecționată din unt și ghetete de sticlă; povestitorul spaniol primește niște papuci făcuți din untură, iar povestitorul italian — bomboane, cu care își hrănește cocoșul, singurul său „mijloc de transport”.

Exemplele se pot oricînd înmulți, întrucît demonstrația poate fi repetată cu oricare din elementele formulelor inițiale sau finale. Așadar, *elementele morfologice constituie factorul stabil al formulelor, în timp ce concretizările elementelor respective constituie factorul variabil.*

*

Un aspect important în basmele popoarelor romanice, slave, orientale etc. îl constituie prezența în formulele inițiale și finale a elementelor afirmative și negative, fapt care demonstrează, în mod neîndoielnic, existența — cel puțin inițial — a unei atitudini diferențiate față de natura faptelor cuprinse în diferitele tipuri de basm. Același lucru se poate spune și despre elementul $E^{\bar{v}}$ (*îndoială*) — atît de frecvent în formula inițială din basmele orientale — care reflectă, după părerea noastră, o etapă reală a drumului spre înțelegerea basmului ca ficțiune poetică.

În cercetarea formulelor inițiale și finale considerăm necesară identificarea poziției elementelor morfologice față de limita verosimilului, deci în raport cu caracterul lor (*afirmativ sau negativ*), întrucît, după părerea noastră, de

această poziție depinde într-o măsură considerabilă și expresivitatea formulei. *Cu cât combinarea elementelor afirmative și negative este mai variată, cu atât formula devine mai expresivă; structura constituie și un indiciu al gradului de expresivitate.*

*

În privința folosirii diferențiate a formulei afirmative și negative în diferitele tipuri de basme românești, trebuie să spunem că cercetarea basmelor altor popoare ne oferă, în general, același rezultat: basmele nuvelistice, spre exemplu, nu cunosc, de regulă, formula negativă, ea fiind o caracteristică a basmului fantastic, în schimb formula afirmativă este universală, ea putând trece dintr-un basm în altul fără nici o restricție.

Aici considerăm necesară o precizare. Desigur că la unii povestitori, după cum am arătat deja, poate să existe, chiar și în zilele noastre, o concordanță între folosirea unei formule (afirmative sau negative) și atitudinea lor față de gradul de verosimilitate al întâmplărilor relatate, dar aici mai intervine un factor. Este vorba de varietatea de stiiuri a diferitelor tipuri de basm (basm *fantastic*, basm *nuvelistic*, basm *cu animale* etc.). O formulă complexă (iar elementul \bar{V} intră, de obicei, numai în componența formulelor complexe) sau un „prolog” într-un basm nuvelistic sau într-un basm cu animale, de pildă, devine stridentă, iar povestitorul simte această neconcordanță și o evită.

*

Concluziile la care am ajuns în urma studierii formulelor mediane sînt valabile, în primul rînd, pentru basmul fantastic românesc, materialul comparativ folosit de noi însă ne-a dat posibilitatea să constatăm că ele pot fi extinse și asupra basmelor altor popoare.

Basmul slav, de pildă (în primul rînd basmul slav de răsărit), care ne-a oferit principalul material de comparație, prezintă, și în domeniul formulelor mediane, uimitoare asemănări cu basmul românesc. Din cele 19 formule mediane interne, identificate în basmele noastre, 17 sînt

prezente și aici. Nu este vorba, bineînțeles, de aceleași formule, ci de concretizări foarte apropiate ale aceluiași elemente. Iată care sînt cele 17 elemente comune:

1. z = creșterea miraculoasă a viitorului erou;
2. a = însușirea calului de a arunca foc pe gură;
3. S = Locul unde adversarul (zmeul) duce obiectul raptului (locul unde se află obiectul căutărilor eroului);
4. m = porunca țarului însoțită de amenințarea cu moartea;
5. r = reproșul adus fetei de împărat (soției) sau feciorului de împărat (bărbatului) care, vrînd să înlăture vraja, face jocul adversarului;
6. f = frumusețea eroului (fetei de împărat);
7. p = dialogul dintre cal și erou;
8. d = durăta și greutatea drumului parcurs de erou (durata luptei dintre erou și adversar);
9. v = viteza de deplasare a eroului;
10. s = dialogul dintre donator (sfătuitor) și mama (soția, sora etc.) acestuia (donatorul simte după miros prezența unui străin în casă);
11. i = dialogul dintre donator și erou;
12. u = deschiderea ușii casei donatorului;
13. x = comunicarea probelor la care va fi supus eroul de către donator;
14. c = chemarea animalelor recunoscătoare;
15. o = declanșarea acțiunii obiectelor primite de la donator (cu ajutorul unor formule magice);
16. l = dialogul dintre erou și adversar;
17. î = dialogul dintre eroul înviat și ajutorul salvator.

Raportarea acestor formule la *funcțiile* personajelor și distribuția lor pe personaje ne conduc la aceleași concluzii: formulele marchează funcțiile cele mai importante (așa se și explică faptul că aceleași elemente sînt marcate de formule în basmele unor popoare diferite); numărul formulelor afectate unui personaj este în raport direct cu locul pe care acesta îl ocupă în desfășurarea acțiunii; ca și în cazul basmului românesc, putem alcătui un subiect exclusiv din formule.

Prezența unor formule asemănătoare, uneori identice în basmele mai multor popoare, nu se datorează neapărat existenței unor influențe. La popoarele slave de răsărit un

rol deosebit în apariția formulelor identice l-au avut, desigur, anumiți factori care au favorizat exercitarea unor influențe reciproce (aceste popoare sînt vecine și — ceea ce are o importanță mai mare — vorbesc limbi înrudite foarte asemănătoare). Faptul însă că majoritatea formulelor sînt comune tuturor slavilor de răsărit ne face să credem că fenomenul se datorește nu numai influențelor reciproce — care au avut desigur loc, unele fiind de origine recentă, datorate și circulației colecțiilor de basme — cît, mai ales, existenței unei moșteniri folclorice comune pe care trebuie s-o raportăm la perioada premergătoare separării popoarelor respective. Nu ne referim la acele procedee stilistice care sînt universale datorită specificității comunicării orale dintre oameni, deci și narațiunii populare orale; avem în vedere, în primul rînd, formulele mediane interne. Aici se poate vorbi, înainte de toate, de *eroi comuni*, de *situații comune*, în ultimă instanță, de *motive comune*, și numai după aceea de *formule comune*, pentru că tocmai identitatea de motive a dus la apariția unor formule asemănătoare, uneori identice.

Se poate merge, desigur, mai departe, urmărindu-se stabilirea cauzei apariției acestor motive. Se cunosc, de pildă, încercările lui V. Stasov și apoi ale lui J. Polivka de a găsi explicația apariției diferitelor numere în basm; sînt, de asemenea, cunoscute incursiunile pe care V. I. Propp le face în trecutul îndepărtat pentru a descoperi rădăcinile istorice ale basmului fantastic etc.

Atît în basmul românesc cît și în basmul rus, ucrainean, bielorus etc. am identificat, de pildă, formula care marchează porunca împăratului (țarului). Povestitorii nu fac altceva decît să transpună în basm o realitate istorică: anume aceasta este relația *suveran — supus* într-o anumită epocă istorică, suveranul dispunînd de viața supușilor săi. Așadar, originea unor formule, atît de asemănătoare în basmele mai multor popoare, nu trebuie căutată neapărat *în exterior*, motivarea ei poate fi găsită dacă o raportăm la anumite realități.

Altfel se pune problema însă în cazul altor motive din basm. Motivul „calului de foc“, de pildă, a cărui apariție este marcată de o formulă, este atestat în folclorul multor popoare. Motivul fiind prezent însă și în mitologie, considerăm că tocmai vechimea lui l-a făcut așa de răspîndit

în creația populară; prin urmare, formula care fixează acest motiv — atît de asemănătoare în basmul și eposul eroic al unor popoare diferite — o datorăm circulației motivului respectiv din cele mai vechi timpuri.

Pornind de la rezultatele obținute în urma cercetării structurii formulelor inițiale și finale, precum și de la studierea elementelor marcate de formule mediane (interne), am alcătuit o schemă generală din care rezultă locul deosebit pe care îl au în basm formulele:

$$\frac{E \ T \ S}{E \ T \ S} \left| \frac{V}{\bar{V}} \right. + z \ a \ S \overset{\bullet}{m} \ r \ f \ p \ d \ v \ s \ i \ u \ x$$

$$c \ o \ l \ y \ i + \frac{P \ A \ C \ \bar{C} \ D \ B}{A \ C \ \bar{C} \ D \ E} \left| \frac{V}{\bar{V}} \right.$$

În această schemă pot fi incluse, de regulă, toate formulele unui basm fantastic.

Cercetarea basmelor din repertoriul povestitorilor contemporani ne-a dat posibilitatea să constatăm viabilitatea formulelor. Majoritatea formulelor tradiționale continuă să circule și astăzi. Totodată, prezența acestor formule în „basmelor contemporane” într-o formă identică sau foarte asemănătoare cu formulele din primele colecții de basme ne întărește convingerea că ele au constituit acel element care a fost afectat cel mai puțin în urma „stilizării” făcute de către unii culegători, formulele păstrîndu-și, în general, forma lor autentică. La aceasta a contribuit, desigur, și rima — destul de frecventă în formule — care a ușurat memorarea lor, imprimîndu-le totodată o mai mare stabilitate.

În legătură cu importanța rimei în conservarea orală a formulelor tradiționale trebuie să facem unele precizări. Pe parcursul lucrării noastre am subliniat adesea rolul rimei în memorarea și păstrarea unei formule; acest rol însă, în primul rînd, nu trebuie exagerat, și, în al doilea rînd, trebuie înțeles exact.

Rima oferă formulei o mai mare stabilitate în sensul că ea cu greu poate fi schimbată; așa se explică și faptul că formulele în versuri circulă, de regulă, într-o singură variantă. Prin urmare, cînd afirmăm că rima joacă un anumit rol

în menținerea unei formule, avem în vedere conservarea formei inițiale a formulei respective, nu viabilitatea ei. Dacă rima ar fi jucat un rol deosebit în păstrarea formulărilor, ar fi însemnat ca numărul formulărilor mediane în versuri care au „supraviețuit” să întrecă cu mult numărul celorlalte formule. Or, lucrurile nu stau deloc așa. Cercetarea repertoriului povestitorilor contemporani ne-a oferit posibilitatea să constatăm că formulele în proză dau dovadă de o mare viabilitate, în timp ce unele formule în versuri încep să-și piardă rima.

Viabilitatea unei formule nu depinde, așadar, de prezența sau absența rimei; rima, din acest punct de vedere, constituie un element secundar. Factorul cel mai important în menținerea unor formule îl constituie frecvența reluării lor de către povestitor, deci frecvența cu care povestitorul își comunică basmul său. Un basm se memorează mai bine, se șlefuește, repetându-l; o formulă în versuri memorată, dar nefolosită, va avea aceeași soartă ca oricare altă formulă în proză. Desigur, aici mai intervin o serie de factori de care trebuie să se țină seama: calitatea memoriei, talentul povestitorului, reînprospătarea unor basme prin intermediul cărții etc. Totodată credem că nu trebuie uitat gradul de expresivitate care s-ar putea să joace un anumit rol în „supraviețuirea” unor formule. Se știe, de pildă, că nu orice formulă în versuri este și expresivă, rima singură nu constituie neapărat și un indiciu al expresivității. Bineînțeles că acest considerent e valabil când este vorba de povestitori deosebit de talentați, care își pot da seama de valoarea cuvântului folosit, care sînt capabili să aleagă, să selecteze, uneori chiar să creeze formule noi pe baza modelelor tradiționale.

În ciuda viabilității unor formule tradiționale, se observă totuși un proces de sărăcire a lor. Acest proces însă se referă mai mult la aspectul cantitativ decît la cel calitativ, modificările, inovațiile neafectînd, de regulă, expresivitatea formulărilor.

Atît în basmul fantastic român cît și în basmele altor popoare se poate constata o diferență evidentă între tonul formulărilor tradiționale și tonul narațiunii propriu-zise. An

subliniat, cînd ne-am ocupat de acest aspect, tonul de glumă, ironic, tonul de parodie al formulelor inițiale și finale. Nu credem că exagerăm dacă vom afirma că basmul fantastic este încadrat între două glume.

Elementul neverosimil, caracteristic pentru „formulele imposibilului” (V), ne însoțește pe întreg parcursul desfășurării acțiunii basmului: eroul se îndreaptă spre locul „unde se bat munții în capete”, construiește într-o singură noapte un palat „cu totul și cu totul de aur”, se dă de trei ori peste cap și ia o altă înfățișare, moare și este înviat etc. Toate aceste acțiuni sînt neverosimile, prin urmare, privit din acest punct de vedere, basmul fantastic este o mare „formulă a imposibilului”. Dar elementul neverosimil, imposibil constituie un aspect, iar gluma, ironia, parodia, cu totul alt aspect.

În timpul narațiunii propriu-zise, povestitorul părăsește gluma, ironia, parodia, atît de caracteristice pentru formulele inițiale, și relatează faptele cu cel mai serios ton posibil. Iată de ce eroul în peregrinările sale întilnește zmei sau alte ființe supranaturale, dar nu „potîrnichi fripte zburînd pe deasupra cîmpiilor”; el ajunge pe „tărîmul celălalt”, în împărăția situată „peste de trei ori cîte nouă țări”, în „altă lume”, necunoscută pămîntenilor, dar niciodată nu va ajunge pe „tărîmul” unde „puricele se potcovește cu 99 de oca de fier la un singur picior”, unde „șoarecii mănîncă pisici”, „iepurii aleargă după cîini”, iar „porcii scriu versuri”.

Seriozitatea povestitorului se menține pînă la sfîrșitul basmului, cînd tonul de glumă specific formulei inițiale revine în formula finală. Este suficient, credem, să amintim caii cu care povestitorii „se întorc” de la ospățul împărătesc: povestitorul român se întoarce pe un cal „cu picioarele de ceară, cu coada de fuior, cu capul de curechi, cu ochii de neghină”, povestitorii ruși, ucraineni sau bieloruși călăresc pe cai de ceară, de smoală sau de gheață, cu șei și friuri confecționate din materiale comestibile. Nici un povestitor însă nu-și va permite să introducă un astfel de cal în interiorul basmului propriu-zis. Caii pe care călăresc eroii basmului „mănîncă jeratec”, „varsă foc pe nări”, „aleargă ca vîntul și ca gîndul”, zboară „pe deasupra norilor călători, pe deasupra codrului încremenit”, într-un cuvînt, sînt năz-

drăvani. Existența unor astfel de cai constituie un fapt neverosimil; același lucru însă îl putem spune și despre cai de gheață, de smoală, sau de ceară.

Prin urmare, nu este vorba de caracterul verosimil sau neverosimil al elementelor respective, ci de funcțiile diferite pe care aceste elemente le au în basmul popular. „Calul năzdrăvan — scrie G. Călinescu — este un protagonist adesea mai important decât zmeul. Fără cal, orice faptă eroică este imposibilă”¹⁷¹; așadar, voinicul din poveste devine erou tocmai datorită calului, care — între animalele ce intră pe scena povestirii — „este cel mai apropiat de om, de gândurile, de năzuințele lui. Cu totul altă funcție are calul din formula finală; povestitorul niciodată nu se va deplasa călare pe un cal năzdrăvan, ci pe un cal care să prezinte acele caracteristici care să-l poată face să dispară (soarele sau altă sursă de căldură topește caii de ceară, de smoală sau de gheață, iar porcii sau găinile fac să dispară accesoriile). Fenomenul invers cu atât mai mult nu este posibil: un erou de basm călare pe un cal de ceară, de gheață sau de smoală va deveni o figură comică, iar basmul se va transforma într-o parodie.

Imposibilul redat prin elementele negative ale formulei inițiale sau finale se transformă de cele mai multe ori în comic; *imposibilul* din basmul propriu-zis nu urmează însă această cale. Formulele inițiale negative, prin tonul lor de glumă, ironic, neagă veridicitatea întâmplărilor din basm, dar nu desființează basmul. Basmul fantastic este ficțiune, dar asta nu-l împiedică să exprime într-o formă metaforică anumite idealuri de viață, să creeze o lume ideală în care totul este posibil. Numai așa se poate explica, după părerea noastră, existența, chiar în zilele noastre, a unor povestitori (ascultători) care „cred în basme”. Și nu considerăm că nivelul scăzut de cultură al unora dintre ei ar constitui cauza principală a unei astfel de atitudini. Povestitorii de fapt nu cred atât în posibilitatea existenței reale a întâmplărilor fantastice care se petrec în basm, cât, mai ales, în adevărurile pe care ele îl exprimă. Tonul de glumă al formulelor inițiale și finale

¹⁷¹ G. Călinescu, op. cit., p. 105.

din basmul fantastic și tonul serios al narațiunii propriu-zise reflectă tocmai această atitudine.

În afară de aceasta, nu trebuie ignorat rolul formulelor în stabilirea relației *povestitor — ascultător*. Basmul este o *comunicare orală*, prin urmare, el presupune, în mod obligatoriu, existența unui auditoriu, iar povestitorului nu-i e indiferent cum este receptată comunicarea sa. Jocul afirmațiilor și negațiilor din formula inițială cu tonul lor de glumă, ușor ironic, urmărește tocmai crearea unei bune dispoziții, a unei atmosfere intime, propice pentru comunicarea și receptarea basmului. Același joc din formula finală destramă lumea miraculoasă a basmului fantastic, reducînd pe ascultător în lumea reală, iar contrastul dintre lumea ireală a basmului și lumea reală nu împiedică pe ascultători să simtă satisfacție pentru triumful binelui asupra răului.

V.I. Propp a demonstrat în chip magistral stereotipia *morfologiei* (compoziției) basmului fantastic. Dar stereotipia nu se manifestă numai în domeniul compoziției. După cum am încercat să arătăm, însăși „haina” care îmbracă scheletul basmului este alcătuită, într-o măsură apreciabilă, din „prefabricate”. Atunci cum se mai poate manifesta *originalitatea*?

Din punct de vedere morfologic — după Propp — basmul ca gen este o narațiune care cuprinde un *număr limitat de funcții* (31), *dispuse în serie*, într-o *ordine predictabilă*. Aceste funcții sînt grupate în jurul celor *șapte* personaje. Fiecare basm concretizează un *anumit* număr de funcții, grupate în jurul *anumitor* personaje. Așa apar *subiecte noi*, așa apar *variante noi*. Povestitorul poate, deci, să-și manifeste originalitatea în *alegera și combinarea* funcțiilor personajelor. În ceea ce privește concretizarea acestor funcții, povestitorul are o mult mai mare libertate; aici el poate să dea frîu liber imaginației, să-și demonstreze iscusința, talentul, într-un cuvînt, măiestria artistică. „Arta copiatului” poate să se manifeste, înainte de toate, după părerea noastră, în schemele compoziționale ale basmului; genul, în schimb, poate să se manifeste numai în concretizarea acestor scheme. Și Creangă este un exemplu elocvent în această privință.

Oricît de original ar fi un povestitor însă, el nu poate face abstracție de acele „locuri tipice”, devenite formule, uneori adevărate modele de expresivitate, care s-au transformat în „locuri comune”. Cele 19 formule mediane identificate în basmul fantastic, care se pot folosi în aproape 60 de situații, demonstrează cu prisosință rolul *tradiției* și în ceea ce privește *forma propriu-zisă* a unei opere folclorice în proză, element mai puțin stabil comparativ cu morfologia (compoziția) operei respective.*

* Reproducem capitolul final din vol. N. Roșianu, *Stereotipia basmului*, București, 1973, *Stabil și variabil în formulele tradiționale*, p. 197-210. Principalele teze ale acestui capitol au constituit obiectul comunicării noastre la *Congresul internațional al folcloriștilor* (1969).

POST-SCRIPTUM

TRADITIONAL FORMULAS IN THE FOLK-TALE

The work of the Romanian folklorist N. Roşianu — Assistant Professor at the University of Bucharest 'Traditional Formulas in the Folk-tale', starts with a comparative investigation of the structure and functions of *common places* (*loci communes*) showing a high level of formalization and stereotypization with a view to identifying the stable elements, as well as the other variables, pointing out the universal or particular character of the respective elements, establishing the relation between tradition and innovation, between stereotypes and originality, as well as the advancing of certain hypotheses concerning the genesis and evolution of the functions of certain types of formulas.

The work is based on a rich and varied material which covers the most varied folkloric areas. The main material on which the investigation is based is made up of oral Romanian folk prose, the comparison being followed on Slav folklore (particularly the Eastern Slav) as well as on other European peoples' folklore (especially in Romance languages). Special attention is also given to the Oriental folk-tale which shows some highly interesting features.

Establishing the structure of traditional formulas and identifying the functions of their morphological elements, the author was able to derive some patterns (as invariant) upon which the actual variants are developed. These patterns reveal ultimately certain laws which underlie the traditional formulas as such. Identifying the patterns and studying their actual variants, as poetic images, in the folklore of various peoples, makes possible not only the determination of the area of dissemination of certain types of formulas, but also the evidencing of the artistic devices that may vary from tale to tale, from narrator to narrator, from people to people, etc.; ultimately wherever possible, all these concur towards pointing out the national characteristic note.

Starting from the main categories of stereotypical formulas: 1) *beginning formulas*; 2) *median formu-*

las; 3) end formulas, the author has grouped the investigated material round the three types. At the same time he dedicated a special chapter to the traditional formulas met with in the contemporary narrators' repertoire. Thus the work has assumed the following structure:

In Chapter I an analysis is given to the morphology (structure) and functions of the beginning formulas ('temporal' and 'topographical'). At the same time it is here that a series of general questions regarding the phenomena under study are tackled, namely: the genesis and evolution of functions, the reasons for the differentiated use of formulas with various types of folk-tales, the narrator-audience relationship, etc.

In Chapter II are studied the morphology (structure) and functions of the end formulas.

Chapter III is devoted to the *median* formulas ('outer' and 'inner'), trying to determine their place in the artistic context of folk narrative.

In the three chapters, the traditional formulas are investigated starting from the material found, in the classic collections (the late 19th and early 20th centuries). In the last chapter (IV) contemporary folk-tales are considered (most of them recorded on tape), trying to distinguish among the main development tendencies in the field of oral folk prose (in point of their formulas), at present. Thus, Chapter IV is devoted to the fate of the traditional formulas.

In the final section the main results yielded by the investigation in the comparative sphere of the structure and functions of the traditional formulas in the folk-tales of various peoples, are presented. It is here that a stress is laid on the stable and on the variable elements, on the general and on the individual ones in the folk-tale everywhere.

* * *

The research in the comparative sphere of the structure of beginning and ending formulas has led to the discovery of some stable elements which, in spite of their extremely varied form of realization, have proved, on the whole, to be

universal. There have thus been identified two types of elements («affirmative» and «negative»), determined by the two intentions of the narrator: the affirmation (V) or the negation (\bar{V}) of the veracity of the narration.

The affirmative elements of the beginning formula: E — the existence of certain characters or facts to be narrated; T — the situation in time (verisimilar time); S — the situation in space (verisimilar space).

The negative elements of the beginning formula (usually, each affirmative element has its own pair, the negative element, expressed, most often, by the so called «formula of impossibility» which is based of the reversal of actual relationships, or on the putting side by side of incompatible phenomena which annihilate one another): $E^{\bar{v}}$ — outright negation; $T^{\bar{v}}$ — oblique, metaphorical negation (implausible, impossible time); $S^{\bar{v}}$ — oblique, metaphorical negation (implausible, impossible space).

The end formulas show a series of characteristics similar to, sometimes identical with the beginning formulas; first of all, here, too, one meets the two kinds of elements (affirmative and negative), discharging the same functions. The most frequent end formula, typical for many peoples' folk-tales, is about the narrator's participation in the king's daughter's wedding feast.

The affirmative elements of the end formula: P — the narrator's presence at the royal feast (the wedding); A — the narrator's activities (verisimilar actions); C — the receipt of gifts (verisimilar gifts); \bar{C} — the loss of the received gifts (various causes; dogs as chief dispossessing agents); D — the narrator's travelling (verisimilar means of transport); B — the aim of the narrator's travelling: the recounting of some happenings as if true.

The negative elements of the end formula (as well as in the case of beginning formulas, each affirmative element of the end formula) usually has its own pair, the negative elements, actualized under the form of «the formula of impossibility»: $A^{\bar{v}}$ — implausible, impossible actions; $C^{\bar{v}}$ — the receipt of implausible, impossible gifts; $D^{\bar{v}}$ — the narrator's travelling (by implausible, impossible means of transport); $B^{\bar{v}}$ — outright negation (the aim of the travel: the recounting of certain occurrences described as «lies»).

The morphological elements of the beginning and of the end formulas are stable, being the constitutive parts of the skeleton sustaining the formulas; at the same time, they

proved to be commonly shared by the folk-tales of the most diverse peoples. Starting from this finding, the author has evolved two general frames within which he has distributed the structural elements taking into account their relation to the verisimilitude threshold, that is, in relation to their character (affirmative or negative). In investigating the beginning and the end formulas, the identification of this relation is necessary, as it determines the degree of graphicalness, expressiveness, of a formula. The more varied the mixture of affirmative and negative elements, the more graphic, expressive the formula becomes. The structure turns thus to be also an index of the degree of graphicalness, expressiveness.

* * *

1. The possible locations of the morphological elements of the beginning formula:

$$\begin{array}{cccc|c} E & T & S & & V \\ \hline E & T & S & & \bar{V} \end{array}$$

2. The possible locations of the morphological elements of the end formula:

$$\begin{array}{cccccc|c} P & A & C & \bar{C} & D & B & V \\ \hline & A & C & \bar{C} & D & B & \bar{V} \end{array}$$

So complex formulas within which all elements in both situations (V and \bar{V}) are present, as a matter of fact do not actually exist (however some formulas in the Russian and Romanian folk-tales come close enough to this level of performance). The important thing, however, is not so much the presence or absence from the formula of this or that element above-mentioned, but, especially, the form under which they realize themselves. Because of the fact that the structural elements are stable, the variety and originality of the forms will be determined by the way in which the respective elements are realized. Thereby becomes clear the ability of each narrator to create new variants, starting from a pattern, from a universal design which he finds readymade within the tradition.

* * *

As far as the *median* formulas are concerned, the author's attention was no longer focused on the morphology of the respective formulas (a less significant element in the case of this type of formula), but on their functions, determined directly by the nature of the element (motifs) which they inform. Two types of median formulas, are identified: I. «Outer» *median* formulas; II. «Inner» *median* formulas (according to their degree of relatedness with the narration proper).

Among the «outer» *median* formulas the following groups are considered: 1) Formulas by means of which one is trying to arouse the listeners' curiosity, enlisting thus their full attention; 2) Formulas for testing the listeners' attention; 3) Transition formulas. These formulas, from the functional viewpoint, come quite close to the beginning or end formulas, referring to the teller-listener relation, having thus a relative independence from the action proper of the folk-tale.

Among the «inner» *median* formulas the following groups are considered: 1) Formulas by means of which certain features of the characters of the folk-tale or of certain objects belonging to them are defined; 2) Formulas which define certain actions of the characters; 3) Formulas pertaining to the dialogue (typical phrases used by the characters of the folk-tale); 4) «Magical» formulas by means of which the actions of the hero's helpers are triggered off; 5) Formulas containing elements characteristic for the beginning formulas. These formulas, as their very denomination shows, are organically connected to certain essential elements of the folk-tale.

* * *

The following elements informed by *median* (inner) formulas are identified: z — the miraculous growth of the future hero; g — the appearance of the adversary (the hugeness of his mouth) a — the adversary's ability (the horse's) to spit fire (sparks, smoke) through his mouth (his hostrils); S — the place where the object of the rape is carried (the place where

the desired object is to be found); m — the order accompanied by the menace of death; r — the hero's reproach uttered against the king's daughter (his bride) who, desiring to save him from the spell, co-operates with the adversary (the king's daughter's reproach uttered against the hero — her spouse); f — the beauty (brilliance) of the hero/ine, horse, castle, etc.; p — the dialogue between the horse and the hero (the specified speed of riding); d — the length and the difficulty of the road covered by the hero (the length and the difficulty of the fight with the adversary); v — the hero's (adversary's) travelling speed; s — the dialogue between the donor (the adversary) and his mother (sister, wife): the donor (the adversary) feels by odor the presence of a stranger in the house; i — the dialogue between the donor and the hero (the donor wishes to discover the identity of the hero); u — entering the donor's house (unlocking, the door by means of a formula); x — the informing of the hero about the tests he is expected to pass in order to be granted the miraculous helper (warning him that he might lose his head); c — asking for help (by means of a formula) the grateful beasts; o — the triggering (by means of a formula) of the action of the miraculous objects; l — the dialogue between the hero and his adversary (the choice of the weapons for fighting); y — the dialogue between the pursuer's horse and the hero's; i — the dialogue between the hero and the helper who resurrects him.

After an examination of all the inner *median* formulas, with their actualized variants in the folk-tales of various peoples, three operations are performed: the relating of the inner *median* formulas with the characters' actions, their distribution among characters and the drawing up of the diagram showing the possible uses of the formulas. The following conclusions are reached: 1) the most important actions are informed by formulas (one can make up a tale — in its bare outlines, of course — by exclusively resorting to formulas); 2) the nineteen inner *median* formulas identified in the Romanian fairy-tale — out of which some are met with other peoples' folk-tales — can be used in almost sixty situations (the author has drawn up a complex diagram which presents, in the order dictated by the narrative, the sixty possible situations of the occurrence of the *median* formulas); the great difference between the number of formulas and the number of cases in which they

can occur is due to the fact that a formula informs several elements (the duration of the journey or fighting; the hero's beauty or that of his horse and castle) or informs one and the same element in different situations (the travelling speed from home to the donor and from the latter to the adversary's palace, the travelling speed back home, etc.); 3) the number of formulas in a character's group is a function of the place held by the respective character in the development of the plot: the character with the largest group of formulas in the hero (14 elements informed by formulas); followed by his adversary (8), the helper (6), the donor (3), the sender (3), the king's daughter (2).

With the *median* formulas, as well, one can speak of the existence of a multitude of similitudes or even identities among the folk-tales of the most different peoples. For instance, out of the nineteen *median* formulas used by the Romanian narrator, seventeen are to be found in the Eastern Slav folk-tale as well. It goes without saying that one does meet the self-same formulas, but very similar realizations of the same elements; under the circumstances one can speak, before any thing, about common situations, about common motifs and only further on about common formulas, since it is the very identity of motifs that led to the emergence of similar and sometimes identical formulas.

* * *

The study of traditional formulas in the folk-tale has shown the outstanding role played by a knowledge of stereotypes for the setting off of the originality of a folkloric piece. Since one cannot speak of the originality of a folk-tale, without a knowledge of its stereotypes, one cannot critically determine the real value of a folk-tale, without previously identifying the stereotypical elements, which, in most cases, are traditional, and therefore, universal, and specific for the whole genre.

Even by investigating one side of the stereotypes of the folk-tale (its formulas) only, the author succeeded in throwing light on a series of essential relationships within the process of folkloric creation: the relation between general (universal) and particular (national) between tradition and innovation, the relation between the stable element and the variable one, etc.; all this boiling down, ultimately, to the fundamental relationship between stereotypes and originality, since it is common knowledge that, in folklore, stereotypes may be of a general (universal), traditional order, and, in most cases, of an invariable one, while the original element may be of an individual, regional, even national, and, in any case, of a variable order.*

* Publicat ca *rezumat* la vol. N. Roşianu, *Tradicionnye formuly skazki*, Editura Nauka, Moscova, 1974, p. 209-215.

LES FORMULES TRADITIONNELLES DANS LE CONTE

Le fait que la *stéréotypie* représente l'un des traits essentiels du folklore n'est plus une chose nouvelle pour personne. Ce phénomène a été observé depuis longtemps, la stéréotypie étant présente dans tous les genres folkloriques. Quant au conte merveilleux, il ne constitue pas une exception*.

Un problème se pose cependant: celui de l'*originalité*. La stéréotypie — dans le conte merveilleux — va-t-elle à l'encontre de l'originalité? Non, bien sûr, malgré la place considérable que les éléments stéréotypés occupent dans ce genre folklorique. Certes, la stéréotypie restreint la liberté de la narration orale, mais dans quelle mesure? C'est justement une réponse à cette question que cherchent ceux qui se consacrent à l'étude du conte merveilleux, lorsqu'ils examinent les implications les plus diverses de ce phénomène. En effet, on ne saurait parler de l'originalité d'un conte merveilleux sans en connaître la stéréotypie; on ne saurait déterminer d'une manière critique la vraie valeur d'un conte merveilleux sans identifier au préalable les éléments stéréotypés qui sont traditionnels, dans la plupart des cas universels, et constituent donc l'une des caractéristiques du genre tout entier.

Le « plagiat », dans le processus de la création orale, est une réalité incontestable; mais ce qui nous intéresse c'est *ce que plagie le narrateur, comment et combien il plagie et surtout ce qu'il ne plagie pas*. Il existe, en effet, dans le conte merveilleux — et non seulement dans le conte merveilleux — un véritable « art du démarquage » dont il faut découvrir le *mécanisme*.

La réponse, on peut la trouver en étudiant la *stéréotypie*, qui nous donne la possibilité de définir une série de relations essentielles, identifiables dans le processus de la création folklorique: *général* (universel) — *particulier* (national), *tradition* — *innovation*, *collectivité* — *individu*, *stable* — *variable*, etc.; elles se résument toutes, en dernière analyse, au rapport fondamental entre la stéréotypie et l'originalité, car dans le domaine du folklore la stéréotypie est d'ordre *général* (universel), *traditionnel* et, dans la plupart des cas, *invariable*, alors que l'originalité est d'ordre *individuel*, *régional* ou même *national* et, en tout cas, *variable*.

V. I. Propp a démontré d'une manière magistrale la stéréotypie de la *morphologie* (de la composition, de la structure) du conte mer-

veilleux. Mais la stéréotypie ne se manifeste pas seulement au niveau de la morphologie; le « vêtement » même qui recouvre le « squelette » du conte merveilleux est fait, dans une mesure considérable, d'« éléments préfabriqués ».

Du point de vue morphologique, le conte merveilleux est une narration qui comprend *un nombre limité d'actions* (Propp les nomme *fonctions*, nous les appellerons *actions*) *disposées en série, dans un ordre préétabli*; ces actions sont groupées autour des *sept personnages*. Chaque conte merveilleux concrétise un *certain* nombre d'actions, distribuées à *certains* personnages. C'est ainsi qu'apparaissent des *sujets nouveaux, des variantes nouvelles*. Le narrateur peut donc manifester son *originalité* dans le *choix* et la *combinaison* des actions des personnages. En ce qui concerne la *concrétisation* de ces actions, il dispose d'une liberté beaucoup plus grande: c'est ainsi qu'il peut donner libre cours à son imagination, montrer son ingéniosité, déployer son talent, en un mot — toute sa *maestria*. « L'art du démarquage » peut se manifester surtout dans les schémas compositionnels du conte merveilleux, alors que le *génie* ne se manifeste que dans la *concrétisation* de ces schémas.

Mais quel que soit le talent d'un narrateur, quelle que soit son originalité, il ne peut se passer des éléments d'expressivité, créés et perfectionnés par ses prédécesseurs. Aussi, même lorsqu'il s'agit d'un élément moins stable, comme par exemple *la langue du conte merveilleux*, la tradition intervient-elle d'une manière assez autoritaire dans le processus de création, offrant au narrateur un fonds principal de procédés poétiques; dans ce fonds traditionnel, les *lieux communs* (loci communes) jouent un rôle tout particulier; étant donné leur haut degré de formalisation, de « stéréotypisation », certains d'entre eux ont même été désignés dans le conte merveilleux — comme dans les autres genres folkloriques du reste — par le nom de *formules*. Notre étude est justement consacrée aux *formules traditionnelles* dans le conte merveilleux et se propose — en déterminant leur structure et leurs fonctions — de définir la place qu'occupe dans la prose populaire orale cette forme particulière de manifestation de la stéréotypie folklorique.

*

Nous nous sommes proposé — en étudiant la structure et les fonctions des lieux communs sur un large plan comparé (le conte merveilleux chez les peuples romans, slaves, orientaux, etc.) — d'identifier les éléments *stables* et les éléments *variables*, de faire ressortir le caractère *général* (universel) ou *particulier* (national) des éléments respectifs, d'établir le rapport entre la *tradition* et l'*innovation*, entre la *stéréotypie* et l'*originalité*, et de présenter des hypothèses sur la *genèse* et l'*évolution* des fonctions de certains types de formules.

La détermination de la *structure* des formules traditionnelles et l'identification des *fonctions* de leurs éléments morphologiques nous ont permis d'établir des *modèles* (considérés comme des *invariants*) qui servent à réaliser les *variantes* concrètes. L'identification des *modèles* et de leurs *variantes* concrètes, en tant qu'images poétiques, dans le folklore de différents peuples, nous permet non seulement de déterminer la *zone de diffusion* de certains types de formules, mais aussi de mettre en valeur les moyens artistiques qui peuvent varier d'un conte merveilleux à un autre, d'un narrateur à un autre, d'un peuple à un autre; en dernière analyse, tout cela concourt à définir le rôle de la *tradition* et de l'*innovation* dans la circulation des formules du conte merveilleux, ainsi qu'à en faire ressortir la *spécificité nationale*.

*

L'approche comparée des *formules initiales* nous a conduit à la découverte d'éléments *stables* qui, malgré leur forme de concrétisation *extrêmement variée*, se sont révélés être, en règle générale, des éléments *universaux*. C'est ainsi qu'on a pu identifier deux types d'éléments (*affirmatifs* et *négatifs*), déterminés par les deux *intentions* du narrateur: *l'affirmation* (V) ou *la négation* (\bar{V}) de la «vérité» de la narration.

Les éléments affirmatifs de la formule initiale (V):

E = l'existence de certains personnages ou d'événements qui doivent être relatés;

T = localisation dans le temps (temps vraisemblable);

S = localisation dans l'espace (espace vraisemblable).

Les éléments négatifs de la formule initiale (\bar{V}):

$E\bar{v}$ = négation directe;

$T\bar{v}$ = localisation dans le temps (temps invraisemblable, impossible);

$S\bar{v}$ = localisation dans l'espace (espace invraisemblable, impossible).

En général, chaque élément affirmatif a son pendant, sa contrepartie — l'élément négatif qui s'exprime le plus souvent par la *formule de l'impossible*, laquelle repose sur l'inversion de certains rapports réels ou sur le rapprochement de phénomènes incompatibles qui s'excluent l'un l'autre.

*

Les *formules finales* présentent des caractéristiques semblables et parfois même identiques aux formules initiales; mentionnons tout d'abord qu'on y rencontre aussi les deux types d'éléments (*affirmatifs* et *négatifs*) qui remplissent les mêmes fonctions. La formule

finale la plus répandue, typique du conte merveilleux, concerne la *participation* du conteur au festin royal (aux noces).

Les éléments affirmatifs de la formule finale (V):

P = la présence du conteur au festin royal (aux noces);

A = les actions du conteur (actions vraisemblables);

C = il reçoit des dons (dons vraisemblables);

\bar{C} = la perte des dons reçus;

D = le déplacement du conteur (moyen de transport vraisemblable);

B = le but du déplacement du conteur: le récit d'événements qualifiés d'*histoires*.

*

Comme dans le cas des formules initiales, chaque élément affirmatif de la formule finale a, en général, sa contrepartie, l'élément négatif, concrétisé également dans la *formule de l'impossible*.

Les éléments négatifs de la formule finale (\bar{V}):

$A^{\bar{v}}$ = les actions du conteur (actions invraisemblables, impossibles);

$C^{\bar{v}}$ = il reçoit des dons (dons invraisemblables, impossibles);

$D^{\bar{v}}$ = le déplacement du conteur (moyen de transport invraisemblable, impossible);

$B^{\bar{v}}$ = le but du déplacement du conteur: le récit d'événements qualifiés de *mensonges*.

*

Les éléments morphologiques des formules initiales et finales sont *stables*, ils forment les parties constitutives du squelette qui est à la base des formules; ils sont en même temps communs aux contes merveilleux des peuples les plus différents. Nous sommes parti de cette constatation et nous avons construit deux schémas généraux où nous avons placé les éléments morphologiques en tenant compte de leur position par rapport à la limite de la *vraisemblance*; en d'autres termes, par rapport à leur caractère *affirmatif* ou *négatif*. L'identification de cette position est significative, dans la recherche des formules initiales et finales, car elle détermine également le *degré d'expressivité* d'une formule: plus la combinaison des éléments affirmatifs et négatifs est *variée*, plus la formule est expressive, la structure constituant aussi un indice du *degré d'expressivité*.

1. Les positions possibles des éléments morphologiques de la formule initiale:

E	T	S		V
E	T	S		\bar{V}

2. Les positions possibles des éléments morphologiques de la formule finale:

P	A	C	\bar{C}	D	B	V
	A	C	\bar{C}	D	B	\bar{V}

En fait, il n'existe pas de formules, si complexes soient-elles, qui contiennent tous les éléments, dans les deux positions — V et \bar{V} , (certaines formules du conte merveilleux roumain approchent cependant de cette performance). Mais ce qui importe, ce n'est pas tant la présence ou l'absence — dans ces formules — de tel ou tel élément mentionné, que la forme sous laquelle ces éléments se réalisent; en effet, les éléments morphologiques étant stables, la variété (l'originalité) des formules sera déterminée par la manière dont les éléments respectifs sont concrétisés. C'est ici que l'on peut voir la capacité de chaque conteur de créer des *variantes nouvelles*, selon un modèle, un moule universel que lui offre la tradition.

Prenons comme exemple, pour illustrer notre propos, l'élément E, présent dans la formule initiale des contes merveilleux de tous les peuples. Le conte merveilleux roumain commence par: « Il était une fois... », en soulignant en même temps le caractère exceptionnel, unique des événements (« comme cela n'a jamais été »); il apporte aussi un « argument logique à l'appui de ces affirmations (« si cela n'avait été, on ne l'aurait pas conté »). Tout est ensuite nié indirectement, métaphoriquement, par l'élément $T\bar{V}$ (« quand l'on ferrait les puces », « quand l'on cuisait les œufs dans de la glace », « quand les souris mangeaient des chats », etc.). Dans les contes merveilleux appartenant à d'autres peuples, l'élément E contient en lui-même sa propre négation (directe): « Il était une fois ce qui n'a pas été », « Il était une fois, il n'était pas » (le conte orient.).

Les variantes des autres éléments morphologiques sont tout aussi révélateurs. L'élément D, par exemple, est présent dans la formule finale des contes merveilleux de nombreux peuples mais les formes sous lesquelles il se concrétise sont différentes. Sur les 23 variantes de l'élément D, identifiées dans le conte merveilleux roumain, on n'en rencontre que cinq dans les contes merveilleux appartenant à d'autres peuples. L'élément C suit la même ligne ($C \rightarrow \bar{C}$, $C\bar{V} \rightarrow \bar{C}\bar{V}$), mais ses

concrétisations sont extrêmement variées. Ce sont tout d'abord les présents reçus qui diffèrent; en second lieu, les causes qui déterminent la perte de ces présents sont elles aussi différentes: le conteur roumain « reçoit » une galette, mais il rencontre sur son chemin un homme gourmand et il la lui jette; le conteur turc reçoit une assiette de pilaf; le conteur grec — de l'argent; le conteur bulgare — du miel, le conteur turkmène — toutes sortes de viandes. Mais tous se retrouvent finalement sans ces présents et ce sont les chiens, dans la plupart des cas, qui les dépossèdent. Mentionnons enfin que le conteur norvégien « reçoit » du pain dans une bouteille, de la bière dans un mouchoir, un costume de papier, une casquette en beurre et des bottines de verre; le conteur espagnol reçoit des pantoufles de graisse et le conteur italien des bonbons avec lesquels il nourrit son coq, qui est son seul « moyen de transport ».

On pourrait multiplier les exemples, car la démonstration peut être répétée avec n'importe lequel des éléments morphologiques d'une formule initiale ou finale.

*

Les formules médianes constituent deux groupes distincts (selon le degré de liaison avec la narration proprement dite): I. Formules médianes « externes »; II. Formules médianes « internes ».

I. Formules médianes externes:

1. Formules destinées à éveiller l'attention et la curiosité des auditeurs;
2. Formules visant à vérifier leur attention;
3. Formules de transition.

Du point de vue fonctionnel, ces formules médianes se rapprochent des formules initiales et finales, car elles concernent la relation *conteur-auditoire* (et ont donc une certaine indépendance à l'égard de la narration proprement dite).

II. Formules médianes internes:

1. Formules par lesquelles on définit certains traits des personnages ou les caractéristiques de certains objets appartenant à ces personnages;
2. Formules qui définissent certaines actions des personnages;
3. Formules appartenant au dialogue (expressions typiques employées par les personnages);
4. Formules « magiques » qui déclenchent les actions des auxiliaires du héros;
5. Formules contenant les éléments caractéristiques pour les formules initiales.

Les formules médianes *internes* sont organiquement liées, comme leur nom l'indique, aux éléments (aux situations, aux motifs) essen-

tiels du conte.

Voici les éléments (les situations, les motifs, etc.) contenus par les formules (nous les mentionnons dans l'ordre imposé par la narration, en indiquant également, entre crochets, le numéro que portent les actions des personnages dans le schéma de Propp):

[VIII] [VIII-a] Le préjudice causé (situation de manque, de désir)

1. L'apparition de l'adversaire: l'immensité de sa bouche (de sa gueule) (g_1);
2. Son don miraculeux de *cracher du feu* (a_1);
3. *Le lieu* où l'adversaire emmène l'objet du rapt (s_1);
4. *Le lieu* où se trouve l'objet qui manque (qui est désiré) (s_2).

[IX] La communication du malheur (du manque, du désir)

5. L'ordre accompagné d'une menace de *mort* (m);
6. *Le reproche* adressé par le héros à la princesse (à son épouse) qui, voulant le délivrer d'un sortilège, fait le jeu de l'adversaire (r_1);
7. *Le reproche* adressé par la princesse (l'épouse) au héros (à son mari) qui, voulant la délivrer d'un sortilège, fait le jeu de l'adversaire (r_2).

[XI] Le héros quitte sa maison pour exécuter l'ordre du roi (déplacement sur terre ou dans les airs)

8. *La beauté* (l'éclat) du héros (f_1);
9. *Le lieu* où se trouve l'objet de la quête du héros (s_3);
10. Le dialogue entre le cheval et le héros: *on indique la vitesse de déplacement* (p_1);
11. *La durée* et la difficulté du chemin que le héros parcourt (d_1);
12. *La vitesse* de déplacement du héros (v_1);

[XII] Le héros rencontre le futur donateur (conseiller)

13. Le dialogue entre le donateur (le conseiller) et sa mère (sa sœur, sa femme, etc.); il sent (par l'odorat) la présence d'un *étranger* dans la maison (q_1).
14. Le dialogue entre le héros et le donateur (le conseiller); le donateur (le conseiller) veut connaître *l'identité* du héros (i);
15. L'entrée dans la maison du donateur (du conseiller) — *ouverture de la porte* grâce à une formule (u);
16. La communication des épreuves auxquelles le héros sera soumis pour pouvoir obtenir l'aide miraculeuse — la *menace* de lui couper la tête (x).

[XIII] Le héros réagit aux épreuves du donateur (du conseiller)

17. La réussite du héros grâce aux animaux reconnaissants

(*appelés*, dans certains cas, par une formule) qu'il a aidés d'une certaine manière ou auxquels il a épargné la vie alors qu'il faisait route vers le donateur (c_1). Très souvent, le dialogue entre le héros et le donateur (i) constitue justement l'épreuve que passe le héros par la réponse qu'il donne. C'est donc « un brave homme ».

[XIV] Le héros reçoit l'aide miraculeuse (après avoir passé les épreuves que le donateur lui a fait subir)

18. Le don miraculeux que possède le cheval de cracher du *feu* (des flammes, des étincelles, de la fumée) par les naseaux (a_2);
19. La *beauté* (l'éclat) du cheval (f_2);
20. Formules magiques qui déclenchent *l'action des objets* reçus (o_1).

[XV] Le héros se déplace — après avoir reçu l'aide miraculeuse — près du lieu où se trouve l'objet de sa quête (déplacement sur terre ou dans les airs).

21. Le dialogue entre le cheval et le héros — on indique la *vitesse de déplacement* (p_1);
22. La *durée* et la *difficulté* du chemin (d_2);
23. La *vitesse* de déplacement (v_2);
24. La *beauté* (l'éclat) des palais de l'adversaire (f_3);
25. La *beauté* (l'éclat) de la princesse enlevée (f_4).

[XVI] [XVIII] Le combat — la victoire

26. Le dialogue entre l'adversaire et sa femme (la princesse enlevée); l'adversaire sent (par l'odorat) la présence d'un *étranger* dans le palais (q_2);
27. Le dialogue entre le héros et l'adversaire — *le choix des formes de combat* (1);
28. La *durée du combat* (d_3);
29. Le héros fait *appel* aux animaux reconnaissants (c_2);
30. Le déclenchement de l'action des *objets* reçus (o_2).

[XX] Le retour du héros (après avoir accompli sa tâche)

31. La *durée* et la *difficulté* du chemin (d_4);
32. La *vitesse* de déplacement (v_3).

[XXI] [XXII] La poursuite du héros — le héros est secouru

33. Apparition du poursuivant — *l'immensité* de sa bouche (de sa gueule) (g_2);
34. Le don miraculeux que possède l'adversaire (sa mère, sa sœur, etc.) de *cracher du feu* (a_3);

35. La *vitesse* de déplacement du poursuivant (v_4);
36. Le dialogue entre le cheval du poursuivant et le cheval du héros (y);
37. Le héros *fait appel* aux animaux reconnaissants (c_3);
38. Le déclenchement de l'action des *objets reçus* (o_3).

[VII bis] L'apparition de l'impoteur

39. Le dialogue entre le héros et l'auxiliaire (frère de croix, animal reconnaissant, etc.) qui le *ressuscite* — (k). En règle générale, après cet épisode on reprend les actions XI, XII, XIII, XIV, XV, avec la possibilité de répéter les formules respectives (8—25); nous aurons donc 18 autres situations où il est possible d'employer (de reprendre) les formules mentionnées.

[XXV] [XXVI] La difficile épreuve à laquelle est soumis le héros
Il réussit à sortir de cette situation difficile

40. La *beauté* (l'éclat) du palais construit par le héros pour prouver son identité (f_5).

Il nous faut enfin ajouter une formule qui reflète un élément lié, selon Propp, à la *situation initiale*; il s'agit de:

41. La *croissance miraculeuse* du futur héros (z).

Distribution, par personnages, des éléments présents
dans des formules

Le groupe des formules du héros (du futur héros)

1. La croissance miraculeuse du futur héros (z);
2. La beauté (l'éclat) du héros (i_1);
3. La beauté (l'éclat) du palais construit par le héros (f_5);
4. Le dialogue entre le cheval et le héros (p_1, p_2);
5. La durée et la difficulté du chemin (d_1, d_2, d_3);
6. La vitesse de déplacement (v_1, v_2, v_3);
7. Le dialogue entre le héros et le donateur (i);
8. L'ouverture de la porte de la maison du donateur (u);
9. Le héros fait appel aux animaux reconnaissants (c_1, c_2, c_3);
10. Le déclenchement de l'action des objets reçus (o_1, o_2, o_3);
11. Le dialogue entre le héros et l'adversaire (l);
12. La durée du combat (d_3);
13. Le dialogue entre le héros et l'auxiliaire qui le resuscite (k);
14. Le lieu où se trouve l'objet de la quête du héros (s_3);
15. Le reproche adressé à la princesse (r_1).

Le groupe des formules de l'adversaire

1. Le lieu où l'adversaire cache l'objet du rapt (s_1);
2. La beauté (l'éclat) des palais de l'adversaire (f_3);
3. L'immensité de la bouche (de la gueule) de l'adversaire (g_1, g_2);
4. Le don miraculeux de cracher du feu (a_1, a_3);
5. Le dialogue entre l'adversaire et sa femme (la princesse enlevée) (q_2);
6. Le dialogue entre l'adversaire et le héros (l);
7. La durée du combat (d_3);
8. La vitesse de déplacement (v_4).

Le groupe des formules de l'auxiliaire du héros

1. La beauté (l'éclat) du cheval (f_2);
2. Le don qu'il possède de cracher des flammes par les naseaux (a_2);
3. La vitesse avec laquelle il transporte le héros (v_1, v_2, v_3);
4. Le dialogue entre le cheval et le héros (p_1, p_2);
5. Le dialogue entre le cheval du héros et le cheval du poursuivant (y);
6. Le dialogue entre l'auxiliaire et le héros ressuscité (k).

Le groupe des formules du donateur (du conseiller)

1. Le dialogue entre le donateur et sa mère (sa sœur, sa femme, etc.) (s_1);
2. Le dialogue entre le donateur et le héros (i);
3. La communication de l'épreuve que le héros devra subir (x).

Le groupe des formules de la princesse

1. La beauté (l'éclat) de la princesse (f_4);
2. Le dialogue entre la princesse et l'adversaire (s_2);
3. Le reproche adressé au héros (au mari) (r_2).

Le groupe des formules du personnage qui communique le malheur (le manque, le désir) — le mandateur

1. L'ordre accompagné d'une menace de mort (m).

Les actions du septième personnage (*l'imposteur*) ne sont pas, en général, exprimées par des formules (peut-être parce que ce personnage apparaît plus rarement et seulement dans certains types de contes merveilleux).

Pour que l'on puisse voir dans quelle mesure les formes médianes se répètent et pour mettre en évidence la formule la plus répandue dans le conte merveilleux roumain, nous avons construit un

schéma où est indiquée la place que les éléments (les situations) concrétisés dans des formules peuvent occuper dans le déroulement de l'action. Nous avons gardé, bien entendu, l'ordre imposé par la narration, les formules étant groupées autour des actions des personnages :

[*La situation initiale* = z] [VIII - VIII-a = $g_1 a_4 s_1 s_2$] [IX = $m r_1 r_2$]
 [XI = $f_1 s_2 p_1 d_1 v_1$] [XII = $s_1 i u x$] [XIII = c_1] [XIV = $a_2 f_2 o_1$]
 [XV = $p_2 d_2 v_2 f_3 f_4$] [XVI - XVIII = $s_2 l d_3 c_2 o_2$] [XX = $d_4 v_3$]
 [XXI - XXII = $g_2 a_3 v_4 y c_3 o_3$] [VIII bis = k] [*on peut avoir ensuite les actions XI bis, XII bis, XIII bis, XIV bis, XV bis, avec les mêmes possibilités de reprise des formules respectives*]
 [XXV = f_5].

Voici maintenant quelles sont les conclusions que l'on peut tirer des trois opérations que nous avons effectuées (les formules médianes internes rapportées aux actions des personnages, la répartition de ces formules selon les personnages et la construction d'un schéma des situations possibles) :

1. Les actions les plus importantes sont exprimées par des formules; on peut apporter à l'appui de cette affirmation un fait particulièrement éloquent: quiconque connaît les formules médianes (internes) peut construire un sujet de conte merveilleux (d'une manière schématique, bien sûr) formé uniquement de formules; s'il y ajoute les formules médianes externes et les formules initiales et finales, le conte merveilleux est « complet ».

2. Nous avons identifié dans le conte merveilleux roumain 19 formules qui peuvent être employées dans 41 cas (si l'on tient compte également des actions bis — et il faut en tenir compte — nous aurons alors: $41 + 18 = 59$ cas). La grande différence entre le nombre des formules et celui des situations est dû au fait qu'une formule reflète plusieurs situations: *la durée du chemin, la durée du combat* (d_1, d_2) *la beauté du héros, du cheval, du palais, etc.* ($f_1, f_2, f_3, \text{etc.}$) ou reflète un seul et même élément à des moments différents: *la vitesse de déplacement du héros de chez lui chez le donateur, de chez le donateur au palais de l'adversaire, la vitesse avec laquelle il retourne à la maison, etc.* ($v_1, v_2, v_3, \text{etc.}$).

3. Le personnage auquel est consacré le groupe de formules le plus nombreux est le héros (15 éléments concrétisés en formules); viennent ensuite: *l'adversaire* (8), *l'auxiliaire* (6), *le donateur* (3), *la princesse* (3), *le mandateur* (1). Le nombre de formules contenues dans le groupe d'un personnage est donc en rapport direct avec la place que ce personnage occupe dans le déroulement de la narration.

Nos conclusions sont valables surtout pour le conte merveilleux roumain, mais le matériel que nous avons utilisé dans cette étude — et qui embrasse les zones folkloriques les plus diverses — nous a permis de constater qu'elles sont également valables pour les contes merveilleux appartenant à d'autres peuples.

*

En ce qui concerne la présence des formules « affirmatives » et « négatives » dans le conte merveilleux, on peut émettre une série d'hypothèses sur leur « fonctionnement ». Nous nous occuperons seulement de la formule de l'impossible.

La transformation du sacré en profane a de multiples implications. Les tabous commencent à disparaître, le porteur de folklore se sent plus libre, la fiction, résultat de l'ignorance, se transforme peu à peu en fiction poétique; le mythe « devient » conte merveilleux, le rituel ouvre ses portes et donne toute liberté à nombre de productions folkloriques (contes, chansons, etc.) qui l'accompagnaient, l'incantation perd sa fonction magique. Et ainsi de suite. Evidemment, ce processus est de beaucoup plus compliqué, mais telle est la direction que la disparition du sacré a imprimée à l'évolution du folklore jusqu'à ce que celui-ci prenne la forme « classique » qu'il revêt aujourd'hui.

Mais quel lien existe-t-il entre la formule de l'impossible et le processus de désacralisation, de démythification du folklore? Qu'est-ce que la formule de l'impossible et quelles sont ses fonctions? Ce phénomène doit être abordé tout d'abord sur un plan synchronique (pour voir en quoi il réside, quelles sont ses caractéristiques) et après seulement sur un plan diachronique (afin d'identifier son origine et ensuite son évolution, ses transformations fonctionnelles ultérieures).

Mais commençons par des exemples.

L'action du conte merveilleux se déroule en un temps invraisemblable (impossible): « quand dès le matin il commençait à faire nuit »; ou dans un espace invraisemblable (impossible): « dans une forêt sans arbres », « dans un village sans maisons » où « coule » une « rivière sans eau ».

Par sa formule « magique », l'incantation « annihile » le mal (la maladie); elle « restreint » ses possibilités d'action (dans le temps et dans l'espace); le temps est invraisemblable (impossible): « jusqu'au jour où le muet parlera, le sourd entendra, l'aveugle verra »; l'espace est lui aussi invraisemblable (impossible): « là où l'on garde l'eau dans un tamis et le millet dans un magasin en treillis ».

Le proverbe se réfère à un temps invraisemblable (impossible): « quand le timon poussera des bourgeons », « quand les buffles

voleront »; ou dans un *espace* invraisemblable (*impossible*): « là où l'oie ne cacarde pas », « là où la rivière coule vers le sommet de la colline », etc.

La *chanson lyrique* « précise » le moment du « retour » du héros: « quand le Danube tarira »; « quand le grain de sable planté dans le jardin germera », etc.

Toutes ces formules (quel que soit le genre folklorique auquel elles appartiennent) expriment, malgré la variété des éléments lexicaux constitutifs, une seule et même *idée*: quelque chose qui ne se produira *jamais* (*en aucun temps*), *nulle part* (*en aucun lieu*); l'idée est exprimée d'une manière indirecte, métaphorique. La négation s'effectue par une affirmation qui inverse une relation logique, réelle: les lois de la gravitation sont annulées et *les rivières coulent vers le sommet de la colline*, la terre s'arrête de tourner, puis commence un mouvement de rotation en sens inverse (*la nuit commence dès le matin*), etc. C'est ainsi qu'apparaît un *modèle* (un schéma) qui se trouve à la base d'affirmations *absurdes*.

La propagation de ce procédé (*la formule de l'impossible*), son universalité (on le rencontre dans le folklore de tous les peuples) sont dues au modèle que nous offre la tradition. Une fois assimilé, le modèle traditionnel donne au créateur populaire des possibilités illimitées pour de nouvelles concrétisations, ce qui a pour résultat une profusion de formules.

Dans le domaine du folklore, la formule — y compris la formule de l'impossible, par conséquent — est un « lieu commun » extrêmement stéréotypé, formalisé; elle est employée dans des situations semblables ou identiques pour exprimer une « idée essentielle ». Ainsi la ressemblance entre plusieurs situations ou l'identité de ces situations détermine l'emploi de formules semblables ou identiques; en second lieu, les situations qui se répètent ne sont pas toutes concrétisées dans des formules — seules le sont les situations les plus importantes parce qu'elles expriment des « idées essentielles ». Or, la formule de l'impossible exprime justement une telle idée: « être » ou « ne pas être » dans l'espace et dans le temps. Nous disons *être* ou *ne pas être*, bien que la formule de l'impossible se réfère, *selon nous*, uniquement à *ne pas être*, car le sens *réel* d'une idée *ne doit pas toujours* être identifié au sens que *nous lui attribuons aujourd'hui*, mais au sens qui découle de la mentalité d'une collectivité se trouvant à un certain niveau de développement. Mais illustrons notre propos par des exemples.

Le fantastique du « conte primitif » était un élément de croyance, il ne représentait pas *quelque chose d'invraisemblable (d'impossible)*; c'est pourquoi une formule de l'impossible, dans un tel « conte », ne peut être considérée comme exprimant la *négation* de la vérité

des faits décrits. Mais lorsque le conte merveilleux se détache du mythe (et le *sacré* se transforme en *profane*) — c'est-à-dire à un autre niveau, dans une autre phase de l'évolution de la société, quand nous avons déjà affaire à une autre mentalité — il est interprété d'une manière différente; c'est maintenant seulement que le fantastique commence à devenir invraisemblable (*impossible*). « Quand le ciel était près de la terre », « quand les animaux parlaient », « quand Dieu et saint Pierre se promenaient sur la terre », « quand les fées parcouraient le monde », etc. sont des formules qui exprimaient, au début tout au moins, une *croissance*. Il ne pouvait être question alors d'une négation de la véracité, donc d'une *formule de l'impossible*. On ne saurait en dire autant d'autres formules: « quand on cuisait les œufs dans de la glace », « quand on ferrait les puces », « quand les puces volaient dans le ciel serein et piquaient tous les saints », etc.; ici la *négation* de la véracité est évidente, l'*ironie* en est l'indice d'ailleurs. L'*ironie* apparaît donc dans la phase où le conte merveilleux se détache du mythe, du rituel, de la *croissance*; c'est maintenant seulement qu'on peut parler de la *formule de l'impossible*. Voilà pourquoi nous avons parlé au début du processus de démythification, de désacralisation.

On peut également suivre sur un plan synchronique le lien direct qui existe entre la *formule de l'impossible* et la position du créateur (de l'interprète) populaire à l'égard des faits folkloriques qu'il relate. Ainsi, dans la prose orale, la formule de l'impossible est utilisée *uniquement* dans le conte merveilleux, alors que le conte de mœurs se voit réserver d'autres formules où la véracité n'est pas niée. Il y a même plus: la *position (l'attitude) du créateur populaire* détermine le choix même des éléments constitutifs de la formule de l'impossible.

Le schéma de la formule de l'impossible est *identique* dans tous les genres, aussi le procédé est-il toujours le même; ce qui diffère ce sont les concrétisations du schéma général ainsi que les fonctions de la formule en relation directe avec la nature de la catégorie folklorique où celle-ci est employée. Mentionnons en premier lieu la *différence de ton (sérieux ou ironique, badin, parodique)*. Le ton dépend de l'attitude de l'interprète populaire, attitude qui détermine également la fonction de la formule de l'impossible.

Ainsi, dans le conte merveilleux, la fonction de la formule de l'impossible réside dans la négation de la véracité de la narration; le conte merveilleux « classique » est très différent du mythe; il a même perdu la fonction magique qu'il avait jusqu'à ces derniers temps (on chassait « les esprits malfaisants » de la maison en racontant des contes merveilleux); la plaisanterie, l'ironie, la parodie viennent remplacer le ton sérieux. Aujourd'hui, la formule de l'impos-

sible se borne à parodier les « miracles » auxquels on assiste dans le conte merveilleux, ceux-ci étant acceptés comme de simples fictions.

L'incantation a suivi une toute autre voie, elle a gardé assez longtemps, dans certains milieux, sa fonction magique. Ce phénomène est d'ailleurs explicable. Si certains « esprits » disparaissent de la mentalité des hommes, les maladies (considérées comme le résultat de l'action des « esprits » malfaisants) restent un adversaire redoutable. Ce n'est pas un effet du hasard si les incantations pour conjurer la maladie ont fait preuve d'une vitalité toute particulière et constituaient une composante importante de la médecine populaire. Quelque paradoxal que cela puisse paraître, les incantations pour conjurer la maladie produisaient dans de nombreux cas des effets salutaires et immédiats, car la formule magique était accompagnée d'un traitement empirique qui aboutissait assez souvent à la guérison du malade; on avait ainsi l'impression que c'était la formule qui avait opéré le miracle (en chassant « le démon de la maladie »). C'est là encore une raison — et non la moins importante — de la viabilité de l'incantation: c'est parce qu'elle est une composante de la médecine populaire que les hommes ont continué à croire en son pouvoir magique. Aussi le ton reste-t-il sérieux, et cela est dû justement à cette croyance.

C'est ainsi seulement que l'on peut expliquer, selon nous, la nature des éléments constitutifs de la formule de l'impossible: dans le conte merveilleux, l'élément invraisemblable (*impossible*) n'est pas seulement *absurde*, il est aussi *comique*, alors que dans l'incantation l'impossible ne se transforme pas en comique, la situation impossible décrite dans ce cas (le temps, l'espace où les maladies peuvent agir en toute liberté c'est-à-dire *jamais, nulle part*) étant justement l'état *souhaité, idéal* (l'acte magique a pour but la *guérison*) qui ne saurait être l'objet de plaisanteries ou l'occasion d'amusements.

Voilà donc encore un exemple de modèle *conscient* où divers *procédés* sont employés dans la création populaire: rien n'est laissé au hasard; il n'est pas jusqu'aux composantes d'une formule (éléments qui semblent sans importance) qui ne soient choisies en vertu de la fonction qu'elles doivent remplir dans un certain contexte.

Poursuivons. Nous avons cité plus haut deux exemples de formules de l'impossible dans la chanson lyrique. Il n'est pas nécessaire de tenir compte, dans ce genre folklorique (tout au moins en ce qui concerne l'élément qui nous intéresse), de l'évolution de la fonction; la formule exprime ici la douleur du héros (qui a le pressentiment qu'il ne reviendra plus jamais: « ... Et quand ce grain de sable germera / Alors je m'en retournerai! » Remplaçons la formule de

l'impossible, employée dans cette chanson populaire russe, par une formule du même genre caractéristique du conte merveilleux (appartenant également au folklore russe: « quand au-dessus de la campagne voleront des perdrix rôties »). Il en résultera que la chanson lyrique cessera d'exister. Bien entendu, l'interprète (le créateur) populaire ne fera jamais un tel remplacement.

Ou retrouve la plaisanterie (l'ironie, la parodie), propre au conte merveilleux, dans certains proverbes: « quand le matou attrapera des poissons et la queue de l'ours croîtra en tire-bouchon »; « quand de l'herbe poussera dans ma barbe »; « quand j'aurai du poil aux talons », etc.; on la retrouve également dans les chansons et les bouts-rimés satiriques qui animent les fêtes organisées à l'occasion d'un mariage: on promet à la jeune mariée qu'elle reviendra chez sa mère « quand le tremble aura des poires et le timon des bleuets », « quand le ruisseau coulera en haut », « quand le brochet chantera », etc. Mentionnons enfin que le même ton ironique caractérise la *promesse du jeune célibataire*: il épousera sa bien-aimée « quand la menthe poussera dans l'entrée et le basilic jusqu'au plafond », « quand le peuplier fera des noisettes et le saule des violettes », etc.

Les exemples que nous offre la création orale chez d'autres peuples viennent confirmer l'universalité du modèle mais aussi les *particularités des concrétisations* qui présentent même des nuances relevant de la *spécificité des catégories folkloriques*.

La formule de l'impossible dans le conte merveilleux: « quand les souris mangeaient des chats »; « quand le coq se mettait à couver »; « quand les mouches étaient grosses comme des godiveaux, si grosses que les chasseurs leur tiraient dessus avec des flignots (conte roumain) »; « quand les souris étaient artistes capillaires » (conte turc); « quand le blé poussait sur de la glace » (conte tatar); « quand les lièvres couraient après les chiens » (conte slovaque); « quand les cochons parlaient en vers » (conte anglais).

La formule de l'impossible dans l'incantation: « là où le coq ne chante pas »; « là où les poissons vivent sans eau »; « là où l'on garde l'eau dans un tamis » (incantation roumaine); « quand se réuniront la lune qui se trouve au ciel, le mort dans le tombeau et la pierre du fond de la mer » (incantation ukrainienne); « quand se rencontreront la lune qui se trouve au ciel, le loup dans la forêt et la pierre dans l'étang » (incantation allemande).

La formule de l'impossible dans les proverbes (les adages): « quand le saule aura des noix et l'osier des petits pois »; « quand maman redeviendra pucelle »; « quand les chevaux auront des cornes »; « quand le brochet chantera dans l'étang et l'écrevisse là-haut dans le poulailler »; « quand je pourrai voir ma nuque »; « à la Pâque des chevaux »; « à la saint-attends » (adages roumains); « à la Saint-

Michel en mai » (*adage polonais*) ; « quand le chat pondra » (*adage tchèque*) ; « quand la vache mettra bas un poulain » ; « quand le loup épousera la brebis » ; « quand l'eau et le feu vivront en bonne intelligence » (*adages serbes*) ; « quand la Volga coulera en haut » ; « quand l'écrevisse sifflera au sommet de la montagne » ; « quand le loup deviendra brebis, l'ours — vacher et le cochon — jardinier » ; « quand le poisson chantera » ; « quand tu pourras voir tes oreilles » ; « quand notre génisse attrapera un loup » ; « quand des fleurs pousseront sur la pierre. » (*adages russes*).

Mais arrêtons-nous là. Il est évident, selon nous, que nous avons affaire à un modèle universel, mais les concrétisations du modèle s'effectuent en fonction du rôle que remplit chaque formule dans un contexte (un genre folklorique) concret. Certes, l'interférence des genres — y compris des formules — n'en est pas exclue ; c'est, au contraire, un phénomène très fréquent, mais la « circulation » d'une formule d'une pièce folklorique à l'autre, d'un genre à l'autre, ne s'effectue pas automatiquement, elle est dirigée selon des règles assez rigoureuses et leur transgression peut entraîner des modifications fondamentales comme, par exemple, le changement de « statut » d'une pièce folklorique (cf. le remplacement de la formule de l'impossible dans la chanson lyrique par une formule du même genre, mais appartenant au conte merveilleux).

Nous avons démontré la « spécialisation » de la *formule de l'impossible* en analysant la structure et les fonctions de ce genre de stéréotypie dans le conte merveilleux universel. Il en résulte que dans le conte merveilleux roumain aussi bien que dans les contes appartenant à d'autres peuples on peut constater une différence évidente entre le ton des formules traditionnelles et le ton de la narration proprement dite. Nous avons déjà parlé du ton badin, ironique ou parodique des formules initiales et finales. Il n'est pas exagéré de dire que le conte merveilleux est encadré de deux plaisanteries.

L'élément invraisemblable, caractéristique de la *formule de l'impossible*, nous accompagne tout le long de l'action du conte : le héros se dirige vers le lieu où « les monts se battent à coups de fronts », il construit en une seule nuit un palais « complètement en or », il fait trois fois la culbute et prend une autre forme, il meurt et est ressuscité, etc. Toutes ces actions sont invraisemblables ; aussi, considéré sous cet angle, le conte merveilleux est-il une grande *formule de l'impossible*. Mais l'élément invraisemblable, impossible est un aspect et la plaisanterie (l'ironie, la parodie) en est un autre, tout à fait différent.

Au cours de la narration proprement dite, le conteur renonce à la plaisanterie, à l'ironie, à la parodie qui caractérisent les formules initiales et relate les événements en adoptant le ton le plus sérieux du monde. Voilà pourquoi le héros rencontre, dans ses pérégrina-

tions, des dragons et d'autres êtres surnaturels et non « des perdrix rôties volant au-dessus de la campagne »; il arrive dans « l'autre contrée », dans le royaume situé « par-delà trois fois neuf frontières », dans « un autre monde », inconnu aux mortels, mais jamais il n'atteindra le pays où « l'on ferre les puces de 99 livres de fer à chaque patte », où « les souris mangent des chats », où « les lièvres courent après les chiens » et « les cochons font des vers ».

Le conteur garde son *sérieux* jusque vers la fin du conte merveilleux, quand on retrouve, dans la formule finale, le ton badin qui caractérise la formule initiale. Il suffit, croyons-nous, de mentionner les chevaux qu'enfourchent les conteurs lorsqu'ils « reviennent » du

festin royal: le conteur roumain s'en retourne chez lui sur un cheval « aux pattes de cire, à la queue de chanvre, à la tête de chou, aux yeux de nielle »; les conteurs russes, ukrainiens ou biélorusses enfourchent des chevaux de cire, de goudron ou de glace dont les selles et les brides sont faites de substances comestibles. Aucun conteur ne s'aviserait cependant d'introduire un tel cheval à l'intérieur du conte merveilleux proprement dit. Les coursiers que chevauchent les héros du conte merveilleux « mangent de la braise », « crachent du feu par les naseaux », « s'élancent rapides comme le vent et la pensée », volent « sous les nuages vagabonds, au-dessus de la forêt figée », ce sont, en un mot, des chevaux doués d'une force magique. L'existence de tels chevaux est quelque chose d'in vraisemblable, mais on pourrait en dire autant des chevaux de glace, de goudron ou de cire.

Il ne s'agit donc pas du caractère vraisemblable ou invraisemblable de ces éléments, mais des fonctions différentes qu'ils remplissent dans le conte populaire. Le cheval enchanté transforme le fils cadet en héros. Mais il y a plus: aucun exploit héroïque n'est possible dans le conte merveilleux sans la contribution du cheval. Celui-ci remplit une tout autre fonction dans la formule finale; le conteur ne se « déplacera » jamais sur un cheval doué d'une force magique, il enfourchera un cheval ayant des « qualités » qui lui permettent de disparaître (le soleil ou une autre source de chaleur fondront les chevaux de cire, de goudron ou de glace et les cochons ou les poules « consomment » les pièces du harnais). Le phénomène inverse est encore moins concevable: un héros de conte merveilleux enfourchant un cheval de cire deviendrait une figure comique et le conte se transformerait en parodie.

L'impossible exprimé par les éléments négatifs de la formule initiale ou finale se transforme, dans la plupart des cas, en *comique*; dans le conte merveilleux proprement dit, *l'impossible* ne suit pas cependant cette voie. Par leur ton badin ou ironique, les formules initiales négatives nient la véracité des événements du conte mer-

veilleux sans pour autant le supprimer. Le conte merveilleux est une fiction, mais cela ne l'empêche pas d'exprimer sous une forme métaphorique certains idéaux, de créer un monde idéal où tout est possible.

Il convient aussi de ne pas méconnaître le rôle des formules dans la relation *conteur-auditeur*. Le conte merveilleux est une *communication orale*, c'est pourquoi il implique obligatoirement l'existence d'un auditoire et le conteur ne peut rester indifférent à la façon dont sa communication est accueillie. Le jeu des affirmations et des négations de la formule initiale, avec leur ton badin, légèrement ironique, a justement pour but de créer une bonne disposition, une atmosphère intime propice à la communication et à la réception du conte. Ce même jeu, dans la formule finale, dissipe le monde merveilleux du conte et ramène l'auditeur dans le monde réel. Le contraste entre le monde irréel du conte merveilleux et le monde réel n'empêche pas cependant les auditeurs d'éprouver un sentiment de satisfaction devant le triomphe du Bien — même si ce triomphe n'a été obtenu *que* dans leur imagination.*

* Publicat în rev. "Cahiers roumains d'études littéraires", *Littérature populaire – stéréotypie et originalité*, nr. 1, Editura Univers, București, 1984, p. 16-31.

LE FORMULE INIZIALI NELLA FIABA ROMENA

Ci siamo proposti con questo contributo di presentare al pubblico italiano alcuni risultati di un nostro lavoro dedicato, in un'angolazione comparativa (il folklore dei popoli romanzi, slavi, orientali ecc.), alle invarianti nella narrativa orale: si veda Nicolae Koşianu, *Stereotipia basmului (La stereotipia della fiaba)*, Editura Univers, Bucureşti 1973, ma anche la versione russa: *Traditionnye formuly skazki (Le formule tradizionali della fiaba)*, Izdatel'stvo Nauka, Moskva 1974. A questi volumi si ricorra per i riferimenti bibliografici alle raccolte e agli studi folklorici relativi alle varie aree culturali.

1. *Stereotipia e luoghi comuni*

Nessuno prende più come una novità il fatto che la stereotipia costituisca uno dei tratti caratteristici del folklore. Il fenomeno è da parecchio tempo noto, la stereotipia essendo manifesta più o meno in tutti i generi folklorici, in tutti gli aspetti della creazione popolare.

La fiaba, da questo canto, è stata molto generosa e ha offerto agli studiosi un materiale insieme vario e ricco che prova straordinarie rassomiglianze e talvolta identità presso vari popoli.

Rimane aperto un unico problema, quello dell'originalità. La stereotipia annulla forse l'originalità della fiaba? Certamente no, malgrado il posto considerevole occupato da tali elementi stereotipi in questo genere folkloristico. La stereotipia limita senz'altro la libertà della narrazione orale, ma in che misura? La risposta viene cercata da tutti gli studiosi che seguono le implicazioni del fenomeno. Non si può parlare dell'originalità della fiaba senza aver individuato prima gli elementi stereotipi, che sono tradizionali, nella

maggior parte dei casi universali, peculiari per tutto il genere.

Il "plagio" nel processo della creazione folklorica è un fatto incontestabile; a noi interessa piuttosto — ed è più importante — *che cosa* sta plagiando, *come* e *quanto* sta plagiando e soprattutto *che cosa non* plagia il narratore, poiché nella fiaba — e non solo nella fiaba — c'è veramente una tecnica del copiare in cui si manifesta l'arte del creatore popolare di genio.

La risposta la conosceremo indagando sulla stereotipia, che ci offre la possibilità di individuare una serie di rapporti essenziali nel processo della creazione folklorica; i rapporti tra *generale* (universale) e *particolare* (nazionale), fra *tradizione* ed *invenzione*, tra gli elementi *stabili* e quelli *variabili* ecc.; tutti quanti si riducono in ultima analisi al rapporto basilare che intercorre tra la *stereotipia* e l'*originalità*, essendo noto che nel folklore la stereotipia appartiene alla categoria del *generale* (universale), del *tradizionale* e, nella maggior parte dei casi, alla categoria dell'*invariabile*, mentre l'elemento originale può appartenere alla categoria dell'*individuale*, del *regionale* ed anche del *nazionale*, comunque a quella del *variabile*.

V. Ja. Propp, studiando la stereotipia della fiaba dal punto di vista "morfologico", ha dimostrato il carattere profondamente formalizzato della composizione. Ma la composizione è solamente uno degli aspetti della stereotipia nella fiaba. L'impresa di Propp, che lo ha indotto a stabilire un nuovo rapporto (il rapporto *composizione* (morfologia)-*intreccio*, che risponde al rapporto *invariante-variante*), può essere estesa anche allo studio degli altri elementi di stereotipia e per primo all'indagine del materiale che concretizza le "funzioni" scoperte dal medesimo; si tratta dunque di "vesti" che ricoprono le strutture composizionali, formando la storia. Anche in questa sede rintracciamo elementi più o meno formalizzati che formano i cosiddetti *loci communes*.

I *luoghi comuni* costituiscono nel folklore uno degli ele-

menti specifici che vengono a rafforzare il ruolo peculiare che spetta alla tradizione nel processo della creazione popolare orale. Essi sono apparsi e si sono plasmati per il tramite di una lunga pratica, quale risultato di una ricca e varia esperienza artistica, essendo frutto di un complesso processo di creazione al quale hanno preso parte parecchie generazioni: *i luoghi comuni* costituiscono, dunque, un elemento caratteristico della tradizione, formando, insieme ad altri elementi tradizionali, il "bene comune" dei narratori folklorici.

Nella fiaba sono ricorrenti gli elementi tradizionali: basterebbe soffermarsi sui *motivi*, sulle *storie* oppure sugli *eroi*. L'attuazione di questi elementi esige grande bravura e ingegno, poiché vi si rispecchia la vera personalità del narratore. Di conseguenza, se possiamo parlare di motivi o di storie tradizionali allorquando ci riferiamo alla forma propriamente detta della fiaba, non dobbiamo trascurare il fatto che la *lingua* è innanzitutto la portatrice dello stile di ogni singolo creatore.

Si potrebbe dunque affermare che gli elementi tradizionali della fiaba (motivi, specie di storie, specie di eroi, ecc.) formano in generale gli elementi della specificità (lo stile) della fiaba, come fenomeno (genere) folkloristico, mentre la *lingua* costituisce uno degli elementi principali per il cui tramite si manifesta lo stile individuale. Tuttavia, malgrado questa manifesta individualità, quantunque bravo e originale sia il narratore, egli non può rinunciare agli elementi di espressività creati e perfezionati dai predecessori. Quindi, anche quando si tratta di un elemento meno stabile, com'è la lingua, la tradizione si intromette assai autorevolmente nel processo di creazione, offrendo al narratore un fondo principale di procedimenti poetici: in questo fondo tradizionale un posto distinto spetta ai *luoghi comuni*, alcuni dei quali, visto l'alto grado di stereotipizzazione e formalizzazione, hanno acquistato nella fiaba — come d'altronde negli altri generi folklorici — la denominazione di *formule*.

Il nostro lavoro è dedicato alle formule tradizionali nella

fiaba, cercando – per il tramite dell'individuazione della struttura e delle loro funzioni – di definire il ruolo che, nella narrativa popolare orale, spetta a questa forma distinta di manifestazione della stereotipia.

2. *Struttura delle formule tradizionali*

L'individuazione della struttura delle formule e l'identificazione delle funzioni dei suoi elementi morfologici hanno permesso di fissare alcuni *modelli (invarianti)* secondo i quali si attuano le varianti concrete. Questi modelli rispecchiano, infatti, alcune regolarità che si trovano al fondamento delle formule tradizionali.

L'identificazione, nel folklore di vari popoli, dei modelli e lo studio delle loro concrete varianti, quali immagini poetiche, danno la possibilità non solo di precisare l'area di diffusione di certi tipi di formule, ma anche di mettere in risalto i mezzi artistici che possono variare da una fiaba all'altra, da un narratore all'altro, da un popolo all'altro, ecc.; in ultima analisi tutto ciò concorre da un lato alla fissazione del ruolo della tradizione e dell'innovazione nell'uso delle formule di fiaba, dall'altro alla manifestazione dello specifico nazionale.

Le formule tradizionali, secondo il posto che spetta ad esse nell'economia della fiaba, vengono suddivise dai folkloristi in tre gruppi distinti: *formule iniziali*, *formule mediane* e *formule finali*. In questa sede ci soffermeremo sulle *formule iniziali* nella fiaba romena.

Di solito, qualsiasi narratore comincerà la sua fiaba con la "datazione" dell'azione, dunque collocandola nel *tempo* (T) oppure con la "circoscrizione" di quest'azione, collocandola nello *spazio* (S). Ne risultano, contemporaneamente, due tipi di formule iniziali: formule temporali e formule spaziali (topografiche).

Di conseguenza, il narratore collocherà la sua narrazione nel tempo (T), oppure nello spazio (S), oppure insieme nel

tempo e nello spazio (T S), attuando in tal modo le prime funzioni delle formule iniziali.

2.1. *Formule temporali*

La più semplice formula iniziale della fiaba romena è "C'era una volta...".

Tale formula mette in evidenza l'*esistenza* di alcuni personaggi (E_1) e li colloca contemporaneamente nel tempo (T_1): essa contiene una affermazione: "c'era una volta un re e una regina, un vecchio e una vecchia, c'erano due fratelli ecc. ...". Il tempo non viene precisato, ma non c'è nessun dubbio nei riguardi della "veridicità" dell'elemento E_1 . Questa formula affermativa semplice ($E_1 T_1$) sarà la più frequente nelle fiabe di tutti i popoli.

Un'altra formula iniziale si può realizzare aggiungendo un nuovo elemento, "come mai", che viene a rinforzare il carattere *eccezionale, unico* (T_2) delle vicende narrate. L'inserimento del nuovo elemento (T_2) muterà la struttura della formula: cambiando contemporaneamente anche il senso del suo primo componente (E_1). Di modo che il verbo *essere* preso col significato di 'vivere, stare al mondo', assume una forma impersonale il cui significato è: 'avvenire, succedere, aver luogo' (E_2). Ne risulta una formula a sé stante che non riguarda i protagonisti della fiaba, ma tende, in generale, a collocare l'azione nel tempo ($E_2 T_1 T_2$). Questa formula richiede assolutamente l'uso dell'elemento E_1 , al quale, di solito, si riallaccia T_2 , generando una formula iniziale complessa, caratteristica della fiaba romena.

"C'era una volta come mai (c'era stato). C'era (una volta) un..."
 $(E_2 T_1 T_2 + E_1 T_2)$.

Talvolta i narratori sostituiscono il verbo *essere* col verbo *vivere*: "... viveva un uomo", "... viveva una povera vedova...". La sostituzione però avviene solo quando si tratta dell'elemento E_1 .

L'intromissione della determinazione circostanziale "come mai" (T_2) non "riduce all'assurdo" la prima parte della formula ($E_2 T_1$) come sogliono ritenere alcuni folkloristi.

L'espressione "come mai", sia che si tratti di fiaba, sia che venga riferita ad altra materia, non può essere presa per una negazione temporale assoluta. Quando, per es., apprezzando un cantante lirico, diciamo: "Ha cantato come mai, superando se stesso", per il tramite della suddetta asserzione non facciamo altro che rafforzare il carattere straordinario dell'interpretazione: "Come non è mai avvenuto prima".

Abbiamo insistito su questo aspetto poiché la negazione diretta, l'annullamento del primo elemento tramite il secondo oppure l'espressione di un *dubbio* riguardante la "veridicità" dell'elemento affermativo della formula iniziale (E_1 oppure E_2), dubbio che si estende anche sul contenuto complessivo della fiaba, costituisce un tratto specifico delle fiabe orientali, le cui formule si riducono, in ultima analisi, a un gioco delle affermazioni e delle negazioni (dirette), esprimendo un analogo atteggiamento del narratore nei confronti della fiaba comunicata ("C'era ciò che non c'era. C'era un..."; "C'era o non c'era. C'era un...").

Nella fiaba romena, dunque, l'elemento T_2 non è il portatore della negazione, tanto meno della sfumatura scherzosa specifica dell'ironia, che è invece esercitata da un altro elemento: la fiaba romena non conosce la negazione diretta (*c'era ciò che non c'era*), conosce invece la negazione indiretta, metaforica, il cui uso, come si vedrà in seguito, dimostra quanto pregevole sia la bravura del narratore romeno.

Un'altra formula appare come il frutto dell'inserimento di un nuovo elemento: stavolta essa contiene una deduzione logica: "se non ci fosse (stato), non si racconterebbe (non si sarebbe raccontato)", fornendo un argomento a sostegno delle "veridicità" di ciò che vi sarà ulteriormente da raccontare (V):

"C'era stato una volta come mai c'era stato, se non ci fosse (stato).

non si racconterebbe (non si sarebbe raccontato). C'era stato (una volta) un..."

Ne risulta una nuova complessa formula iniziale affermativa:

$$[E_2 T_1 T_2 V + E_1 <T_1>]$$

Le formule iniziali fin qui analizzate contengono cinque elementi, ognuno dei quali viene a introdurre un senso nuovo:

1. L'esistenza dell'eroe (degli eroi) $[E_1]$;
2. L'esistenza della vicenda che verrà raccontata $[E_2]$;
3. Il collocamento nel tempo dell'azione (degli eroi) $[T_1]$;
4. Il carattere eccezionale, unico dell'azione $[T_2]$;
5. Il carattere "veridico" dell'azione $[V]$.

Tutti i cinque elementi compositivi conservano il carattere affermativo della formula: il dubbio non è presente e così pure la negazione. Non si fa ancora sentire l'intento del narratore di qualificare, fin dall'inizio, la sua fiaba quale finzione; al contrario, il senso della formula consiste nel rafforzare il carattere eccezionale del racconto. Benché il tempo risulti indefinito – ciò potrebbe destare il dubbio dell'uditorio –, il narratore "promette" la relazione di varie vicende "vere", eccezionali ma veridiche.

Contrassegnando con V la veridicità della narrazione (si annuncia la relazione di alcune vicende vere), e con la \bar{V} la negazione della veridicità della narrazione (fiaba = finzione, menzogna), il senso degli elementi della formula iniziale temporale affermativa si può esprimere schematicamente come segue:

$$\frac{E_2 T_1 T_2 V + E_1 <T_1>}{\bar{V}}$$

Vi è ragione di credere che proprio il carattere affermativo di queste formule renda possibile il loro uso anche nelle fiabe novellistiche (o favole). Di solito, nella fiaba novellistica, la più frequente formula iniziale è $E_1 T_1$, cioè una formula affermativa semplice, la sola formula semplice nella fiaba romena, in cui non viene mantenuto il carattere eccezionale (T_2) della vicenda.

Un altro tipo di formula viene realizzato per la comparsa di un sesto elemento, che è il portatore della *negazione* (\bar{V}).

Si possono elencare parecchie varianti del nuovo elemento:

1. "Quando la pulce veniva ferrata con 99 libbre di ferro"; [\bar{V}_1];
2. "Quando la pulce saltava (saliva) in alto nel cielo"; [\bar{V}_2];
3. "Quando le pulci erano calzate con gusci di noce"; [\bar{V}_3];
4. "Quando le pulci andavano a pregare" [\bar{V}_4];
5. "Quando i topi mangiavano i gatti" [\bar{V}_5];
6. "Quando i più forti erano i più deboli" [\bar{V}_6];
7. "Quando si cuocevano le uova nel ghiaccio" [\bar{V}_7];
8. "Quando la notte si faceva di mattino" [\bar{V}_8];
9. "Quando i pesci vivevano all'asciutto" [\bar{V}_9];
10. "Quando il lupo viveva in paese" [\bar{V}_{10}];
11. "Quando il pioppo faceva mele e il salice violette" [\bar{V}_{11}];
12. "Quando il salice faceva frutti" [\bar{V}_{12}];
13. "Quando la mosca scriveva sulla parete" [\bar{V}_{13}];
14. "Quando gli orsi avevano una gran coda" [\bar{V}_{14}];
15. "Quando gli orsi lottavano con la coda" [\bar{V}_{15}];
16. "Quando i lupi abbracciavano gli agnelli" [\bar{V}_{16}];
17. "Quando il lupo era un cagnolino e gli correvano dietro le pecore (e i bambini giocavano con lui)" [\bar{V}_{17}];
18. "Quando i lupi dormivano con le pecore nella stalla" [\bar{V}_{18}];
19. "Quando i pesci piccoli mangiavano i grandi e la gente li chiamava furfanti" [\bar{V}_{19}];
20. "Quando le cime delle montagne cozzavano tra di loro" [\bar{V}_{20}];
21. "Quando i più alti erano i nani" [\bar{V}_{21}];
22. "Quando il cielo era vicino alla terra" [\bar{V}_{22}];
23. "Quando i pastori, gli imperatori e i principi banchettavano allo stesso tavolo" [\bar{V}_{23}];

24. "Quando il gallo covava le uova" [\tilde{V}_{24}];
25. "Quando le fate vagabondavano per il mondo" [\tilde{V}_{25}];
26. "Quando Dio e san Pietro camminavano per il mondo" [\tilde{V}_{26}];
27. "Quando le pulci saltavano in cielo e ai santi davano dei pizzicotti" [\tilde{V}_{27}];
28. "Quando le mosche erano grandi come involtini e i cacciatori le prendevano sparando col fucile" [\tilde{V}_{28}];
29. "Quando il topo andava dalla gatta e la solleticava nelle mammelle" [\tilde{V}_{29}];
30. "Quando il gatto signorino baciava il topolino" [\tilde{V}_{30}];
31. "Quando tutti gli animali vivevano insieme e parlavano" [\tilde{V}_{31}];
32. "Quando i fiumi erano di latte e le rive di polenta" [\tilde{V}_{32}];
33. "Quando maturavano le mele su tutti i recinti" [\tilde{V}_{33}];
34. "Quando il leone si fece agnello e i bambini giocavano con lui" [\tilde{V}_{34}];
35. "Quando il lupo era pastore e l'orso zampognaro" [\tilde{V}_{35}];

Le varianti del nuovo elemento negano la veridicità di ciò che verrà narrato. Così, prima di iniziare la fiaba propriamente detta, il narratore qualifica la narrazione come finzione; le 35 "determinazioni temporali" hanno tutte lo stesso senso: *mai*.

In alcuni casi questo senso può essere contestato, poiché il tono scherzoso, ironico è meno palese o meno categorico e il tono parodico manca del tutto o viene attenuato. Per esempio, nel caso degli elementi \tilde{V}_{25} e \tilde{V}_{26} possiamo accettare il senso di "tanto tempo fa". Da un canto si tratta di una credenza, perciò la presenza dell'ironia viene esclusa, dall'altro la formula che contiene gli elementi \tilde{V}_{25} e \tilde{V}_{26} dà inizio a una fiaba in cui gli eroi incontreranno proprio quei personaggi.

Le formule risultanti in seguito all'introduzione dell'elemento negativo (\tilde{V}) potranno essere espresse con lo schema seguente:

$$\frac{E_1 T_1 T_2 V + E_1 <T_1>}{\tilde{V}_1 \dots 35} \quad \left| \quad \begin{array}{c} V \\ \tilde{V} \end{array} \right.$$

Dunque, come mette in evidenza lo schema, il nuovo elemento (\bar{V}) supera il limite del verosimile, annullando tutti gli altri elementi affermativi. Da qui risulta una formula negativa complessa, con un'area di diffusione limitata alla fiaba fantastica.

L'uso differenziato delle formule dà la possibilità di ritenere infondata l'affermazione secondo cui le formule che passano "di bocca in bocca", da un narratore all'altro, da una fiaba all'altra, non hanno alcun legame con la fiaba raccontata. Non tutte le formule iniziali sono diventate *neutre*; la presenza di una o dell'altra formula dipende sia dal tipo di fiaba, sia dall'atteggiamento del narratore assunto verso la storia narrata, atteggiamento che sarà determinato pure dall'uditorio.

Nella fiaba romena la formula $E_1 T_1$ ha acquistato un carattere universale, ed è presente sia nella fiaba fantastica (o fiaba di magia), sia in quella novellistica; la formula negativa invece non darà mai l'avvio a una fiaba novellistica (l'elemento \bar{V} verrebbe in contraddizione con la nuova posizione del narratore nei riguardi della finzione poetica, intesa a un altro livello di conoscenza della vita).

Ci sono tre modalità di inserimento nella formula dell'elemento \bar{V} :

1. $E_2 T_1 \bar{V}_1 \dots_{35} + E_1 <T_1>$;
2. $E_2 T_1 T_2 \bar{V}_1 \dots_{35} + E_1 <T_1>$;
3. $E_2 T_1 T_2 V \bar{V}_1 \dots_{35} + E_1 <T_1>$;

Abbiamo così individuato nelle nostre raccolte di fiabe 35 varianti significative dell'elemento \bar{V} ($\bar{V}_1 \dots_{35}$). Le possibilità combinatorie sono certamente innumerevoli: di solito, una formula contiene, in media, due-tre formulazioni di detto elemento. Quando questa cifra viene superata, vuol dire che si tratta di una combinazione artificiale a cui il raccoglitore non è estraneo.

Da quanto abbiamo riferito si può facilmente ricavare la

grande stabilità degli elementi E_2 T_1 T_2 e V : per quanto riguarda l'elemento \bar{V} , esso varia, offrendoci 35 differenti "immagini" ($\bar{V}_1 \dots_{35}$).

I quattro elementi affermativi (E_2 T_1 T_2 V) collocano l'azione della fiaba nel tempo (E_2 T_1), sottolineando nel contempo il carattere eccezionale (T_2), ma verosimile (V) delle vicende.

Le funzioni di questi elementi: si attuano in una formula dalla struttura ritmica e perciò assai ricorrente e allo stesso tempo durevole, a ulteriore dimostrazione dell'importanza della versificazione nella diffusione delle creazioni folkloriche.

L'elemento \bar{V} viene a "descrivere", a "definire" il tempo in cui è collocata l'azione della fiaba. L'introduzione del nuovo elemento porta alla negazione delle affermazioni contenute nella prima parte della formula, per il tramite della "descrizione" di un tempo che risulta impossibile da un punto di vista logico. Il narratore di talento introdurrà questo nuovo aspetto indirettamente, metaforicamente attraverso un procedimento molto abile: userà la cosiddetta "formula dell'impossibile" che si fonda sull'inversione dei rapporti reali, naturali, della vita quotidiana: "quando le uova si cuocevano nel ghiaccio", "quando la notte si faceva mattino", "quando si ferrava la pulce" ecc.

Tali inversioni sono frequentissime, in quanto il procedimento offre di per sé possibilità illimitate di combinare nuove formule (si veda N. Roşianu, "Formula imposibilului", in *Eseuri despre folclor*, Editura Univers, Bucureşti 1981, pp. 138-47). Tale procedimento è diventato uno schema, una matrice: il narratore, insieme alla formula, ha infatti assunto anche la logica che presiede alla formazione della formula. La tradizione gli ha tramandato varie formule concrete, ma la tradizione non esclude l'innovazione. In questa sede possiamo dunque parlare di un'acquisizione *attiva* e di una *passiva*. Nel caso delle formule di acquisizione passiva tutto consiste nell'impararle e tramandarle di bocca in bocca senza modifi-

carle; l'acquisizione attiva, invece, presuppone l'intervento diretto del narratore, che è strettamente connesso alla sua bravura e al suo ingegno.

Nell'acquisizione attiva il ruolo principale spetta, a nostro parere, alla comprensione di ciò che è essenziale: l'elemento dell'inversione dei rapporti reali del mondo circostante, una volta acquisito, offre allora al narratore tante possibilità di scelta. Soltanto così si può spiegare la varietà dell'elemento \bar{V} nella fiaba romena. Nello stesso tempo, non va ignorata la grande frequenza nella lingua romena di espressioni fondate sul procedimento sopra ricordato; questa volta si tratta di *sintagmi metaforici* che servono a "definire" un momento futuro: "quando vedrai la tua nuca", "quando mi cresceranno capelli nel palmo della mano", "alla Pasqua del cavallo" ecc.

L'elemento \bar{V} , espresso sotto varie forme, si trova nelle fiabe di diversi popoli. Insieme ad altri elementi, esso viene a confermare l'universalità dello schema da noi presentato sulla base del materiale offerto dalla fiaba romena.

Le fiabe dei popoli orientali, per es., presentano in questo senso una svariata gamma di associazioni assurde che svolgono la stessa funzione osservata nella fiaba romena, offrendo all'elemento \bar{V} un alto grado di espressività: dobbiamo inoltre notare la frequenza dell'elemento \bar{V} anche in altri generi folklorici: proverbi, esorcismi, ecc.

Talvolta, nella fiaba, come in altri generi folklorici, le "innovazioni" trasgrediscono certi schemi tradizionali, certe regole. Nessuna fiaba fantastica romena ha una formula iniziale che includa tutte le 35 varianti dell'elemento \bar{V} . Come abbiamo precisato, una formula include, di solito, due-tre elementi. C'è però anche una formula che include sei \bar{V} :

"C'era (E_2) una volta (T_1) come mai c'era stato (T_2), ché se non ci fosse stato non si sarebbe raccontato (\bar{V}); quando il pioppo faceva pere e il salice le violette (\bar{V}_{11}); quando gli orsi lottavano con la coda (\bar{V}_{15}), quando i lupi fraternamente abbracciavano e baciavano

gli agnelli (\bar{V}_{16}), quando la pulce aveva un piede ferrato con 99 libbre di ferro (\bar{V}_1) e saltava in alto nel cielo per portarci le favole (\bar{V}_2). Quando la mosca metteva la firma sul muro (\bar{V}_{13}), bugiardo davvero chi non crede.

C'era (E_1) una volta (T_1) un..."

Questa formula, per la sua complessità morfologica ($E_2 T_1 T_2 V \bar{V}_{11} \bar{V}_{15} \bar{V}_{16} \bar{V}_1 \bar{V}_{13} + E_1 T_1$), costituisce un intreccio di vari elementi appartenenti a diverse formule iniziali, secondo un procedimento messo in luce dal raccoglitore (P. Ispirescu) anche nel caso di altri aspetti della fiaba.

2.2. *Formule spaziali*

Come risulta dalla nostra ricerca, nelle formule spaziali manca la "localizzazione dell'azione". Il fenomeno è quasi generale; nella fiaba romena la formula "topografica" costituisce una rarità. Abbiamo incontrato solo qualche formula iniziale in cui trova posto l'elemento S:

"C'era una volta nel grande deserto un eremita". ($E_1 T_1 S$)

"C'erano una volta, nel gran mondo, due fratelli" ($E_1 T_1 S$)

"C'era una volta, tempo fa, tempo fa, verso ponente un....."
($E_1 T_1 T_1 S$).

"Lontano, lontano, in un paese verso oriente c'era una donna...."
($SS E_1$).

"C'era una volta come mai c'era stato, in un ricco paese di..... Allora c'era un....." ($E_2 T_1 T_2 S + E_1$).

Gli esempi suddetti non costituiscono delle formule topografiche propriamente dette; l'elemento S si avvicina alla formula iniziale temporale, creando una formula "mista". Dalle formule succitate mancano gli elementi T_2 (il carattere eccezionale, unico dell'azione) e \bar{V} (la descrizione di un tempo ir-reale); con tutto ciò, dato il carattere estremamente incerto della localizzazione ("nel gran mondo", "verso ponente"), esse non vengono troppo usate nella fiaba novellistica; la loro presenza è limitata alla fiaba fantastica.

È molto difficile, quasi impossibile, spiegare quanto sia insignificante il posto che spetta nella fiaba romena alla formula topografica. Notiamo però che nella fiaba di un popolo ha preponderanza soltanto un tipo di formula (temporale o topografica). Nella fiaba romena la formula temporale presenta una grande varietà; e ciò diventa più palese quando prendiamo in esame anche le formule di altri popoli.

$E_1 T_1$ (verbo + complemento circostanziale di tempo) costituisce una formula iniziale temporale semplice con la maggior frequenza nelle fiabe di tutti i popoli romanzi.

Nella fiaba romena, $E_1 T_1$, combinati con altri elementi, danno origine ad altre formule complesse in cui sono presenti due, tre o più "determinanti temporali": verbo (E_2) + avverbio di tempo (T_1) + avverbio di tempo (T_2) + proposizione circostanziale di tempo (\bar{V}). I tre determinanti temporali ($T_1 T_2 \bar{V}$) possono essere accresciuti per merito dell'elemento \bar{V} , che in una formula ha almeno due caratterizzazioni ($\bar{V}_1 \dots_{35}$).

Ne consegue che nella fiaba romena la formula temporale (complessa) occupa il primo posto; l'elemento "topografico" è passato in second'ordine o è stato completamente escluso dalla formula: presso altri popoli la formula topografica è predominante; raramente però, ambedue i tipi di formula iniziale saranno attuati nella fiaba di uno stesso popolo.

Per quanto riguarda la "localizzazione" dell'azione riteniamo necessario sottolineare un fatto interessante. Spesso l'elemento S si trasforma in $S\bar{V}$. In questo, $S\bar{V}$ avrà la stessa funzione di $T\bar{V}$. Il narratore *turco*, per es., colloca l'azione della fiaba "in una caldaia" oppure "in un granaio", e il narratore *francese* "in un paese senza case", dove si arriva per una "foresta senza alberi" e si passa "un fiume senza acqua". In questo paese "senza case", il narratore "bu serà alle porte" e sarà accolto con allegria. Dobbiamo notare la doppia posizione (affermativa e negativa) dell'elemento S ($S-S\bar{V}$) come anche nel caso degli altri elementi della formula iniziale ($E-E\bar{V}$, $T-T\bar{V}$).

L'incursione nelle fiabe di altri popoli ha permesso di constatare come le formule iniziali presentino una ricca varietà. Nel contempo osserviamo, ad onta di tale varietà, la presenza di alcuni elementi strutturali comuni (E, T, S, \bar{V}). Ciò vuol dire che gli elementi principali della formula iniziale della fiaba romena s'incontrano anche nelle fiabe di altri popoli; le differenziazioni sono da ricercare nelle attuazioni di questi elementi e nei rapporti che si stabiliscono tra di loro nel quadro della formula.

3. *Breve incursione nella storia delle funzioni delle formule iniziali*

Abbiamo insistito finora sulle due funzioni della formula iniziale (collocamento dell'azione nel tempo e nello spazio); abbiamo individuato anche le funzioni degli elementi morfologici che introducono nella formula sensi e sfumature supplementari. Abbiamo sottolineato, allo stesso tempo, l'uso differenziato delle formule nella fiaba fantastica e in quella novellistica. Non dobbiamo trascurare il fatto che la formula iniziale è l'elemento introduttivo, "il prologo", di una creazione artistica; il che significa che non dev'essere ignorato l'aspetto che costituisce l'essenza del fenomeno studiato, vale a dire il senso della formula iniziale in un'opera in cui la *finzione* poetica riveste il ruolo principale.

Possono essere universali soltanto le formule affermative (ci riferiamo alle formule che contengono esclusivamente elementi affermativi: E_1 E_2 T_1 T_2 V). Per la fiaba fantastica sono caratteristiche le formule in cui tempo e luogo sono vagamente espressi e che presentano la descrizione di tempi inverosimili (\bar{V}). Le formule le cui strutture contengono l'elemento \bar{V} possono passare da una fiaba fantastica a un'altra indifferentemente dall'argomento trattato. Lo stesso si può dire delle formule universali (E_1 T_1); queste ultime, però, benché non presentino la descrizione di certi tempi che risultano im-

possibili da un punto di vista logico, vengono usate con molta libertà anche nella fiaba fantastica.

Si fa così palese una certa regola: le formule delle fiabe novellistiche (le *formule affermative*) possono costituire l'introduzione di una fiaba fantastica, le formule delle fiabe fantastiche (le *formule negative*) invece non danno mai l'avvio a una fiaba novellistica. Ne consegue che le formule esprimono un atteggiamento, un rapporto: si tratta della posizione del narratore nei confronti del contenuto della fiaba. I narratori non rimangono indifferenti alla maniera in cui vengono accolte le loro fiabe.

L'uso differenziato delle formule riflette, secondo la nostra opinione, la posizione differenziata del narratore nei riguardi degli avvenimenti straordinari, inverosimili che avvengono nelle fiabe fantastiche e degli avvenimenti abituali, verosimili che avvengono nelle fiabe novellistiche.

Ne consegue una domanda: c'è un legame tra l'uso d'una certa formula e la credenza del narratore sulla veridicità della storia narrata? In altre parole, il narratore che crede nella veridicità della fiaba usa sempre la formula affermativa, ovvero, quando non ci crede, inserisce sempre nella formula l'elemento \bar{V} , e ritiene la narrazione frutto esclusivo di fantasia? Se ai nostri giorni questo legame non esiste più, qual era stata la situazione agli albori della vita della fiaba?

La fiaba è un fenomeno storico, apparso quando l'uomo ha finito di pensare mitologicamente, quando l'immaginazione *puramente poetica* ha avuto un ruolo preponderante. Questo salto non è avvenuto di colpo: ci è voluto un periodo di tempo abbastanza lungo perché la fiaba si trasformasse in fenomeno d'arte. Le "fiabe" primitive, che ripetevano riti e idee mitologiche, costituivano senz'altro il racconto di varie vicende della vita dell'uomo primitivo e, certamente, sia i "narratori" sia gli "ascoltatori" credevano nella verità degli eventi narrati.

Queste "fiabe", nate in seguito a vicende reali e trasmesse come tali, venivano interpretate nei limiti delle concezioni

mitologiche dominanti che supponevano la personificazione delle forze naturali. Le fiabe però sono apparse anche per il tramite della trasformazione di miti in cui la gente ha creduto per molto tempo.

In questa prima età della storia della fiaba rintracciamo una piena identità tra la "concezione" del mondo propria del narratore ed il contenuto della sua fiaba. In questo momento, poiché veniva riferita una storia vera e concreta della vita dell'uomo primitivo — accompagnata beninteso dalle implicazioni mitologiche contingenti — sembra logico poter supporre che sia il tempo, sia il luogo dell'azione fossero altrettanto concreti e precisi così come l'azione propriamente detta. Ne consegue che le introduzioni del genere: "C'era stato o non c'era stato" (dubbio), "C'era stato ciò che non c'era stato" (negazione) non soltanto erano inutili, ma sarebbero state in contraddizione con quanto veniva raccontato. Allora non ricorrevano gli equivoci: la storia era presentata come fatto reale, avvenuto, che non doveva essere provato, poiché a nessuno sarebbe venuta l'idea di negare la veridicità del racconto. S'impone, così, la prima conclusione logica: la formula che colloca l'azione in mondi sconosciuti e in tempi remoti indefiniti, è estranea alla "fiaba" primitiva. Tanto più mancavano ad essa le formule di tono parodico, scherzoso, ironico, con negazioni dirette o indirette (metaforiche).

Alle prime età della storia della fiaba non si poteva parlare di "finzione poetica"; la "fiaba" primitiva non aveva ancora raggiunto un alto grado di espressività che è un acquisto successivo dell'esperienza artistica.

Nella misura in cui l'uomo comincia a sentirsi più "libero", coll'approfondimento della conoscenza del mondo circostante, il narratore stesso si sgancia dal contenuto del racconto, soprattutto dai suoi aspetti mitologici. Si affaccia l'indeterminatezza, il dubbio, che viene espresso sia attraverso il collocamento dell'azione in un passato remoto oppure in luoghi sconosciuti, sia dichiarando impossibile la ripresa della storia narrata, donde risulta il carattere eccezionale, unico della storia.

Alla fine la fiaba è considerata esclusivo prodotto della finzione *poetica*. Solamente in questo momento, quando la finzione viene sottratta al dominio delle rappresentazioni mitologiche, le formule cominciano ad acquistare altre funzioni che si sottomettono totalmente alla fiaba come genere folklorico, in cui la finzione poetica ha il ruolo principale: soltanto ora possono nascere quelle formule che, parodiando in un certo senso "i miracoli" che avvengono nelle fiabe, collocano ironicamente l'azione nel tempo in cui "la pulce aveva i piedi ferrati", "quando le uova cuocevano nel ghiaccio", "quando sopra le campagne volavano le pernici arrostiti", oppure "in un paese senza case", "in una caldaia", "dietro la nostra stufa" ...ecc. Il collocamento dell'azione nel tempo e nello spazio rimane una funzione secondaria; in queste formule il tempo e lo spazio sono un pretesto, un mezzo per creare un certo ambiente perché la comunicazione della fiaba si produca. Il carattere indefinito del tempo (T_1) e dello spazio (S), il carattere eccezionale, unico degli "avvenimenti" (T_2), la "descrizione" dei tempi inverosimili (\bar{V}) — tutto ciò è come una promessa, rivolta all'ascoltatore, di una storia interessante, insolita, eccezionale.

Si viene così a precisare una nuova funzione della formula iniziale, vale a dire la preparazione dell'uditorio alla ricezione della fiaba.

Questa funzione è presente anzitutto nelle formule della fiaba fantastica: nella fiaba novellistica il collocamento dell'azione nel tempo e nello spazio continua ad essere la funzione principale. Il fenomeno è normale: la fiaba fantastica infatti, richiede inizi che creino nell'ascoltatore una certa disposizione a sganciarsi dalla realtà, preparandolo al mondo irreal della narrazione.

Nella "fiaba" primitiva, come d'altronde nella mitologia primitiva, il fantastico era un elemento di credenza (generato dall'impotenza della conoscenza umana a spiegare il mistero della natura), non il frutto della finzione *poetica*, non il prodotto di un'attività artistica *cosciente*. Ecco perché riteniamo

che il tono scherzoso, ironico, il tono di parodia delle formule potè apparire soltanto quando la fiaba si sottrasse al dominio del pensiero mitologico, diventando un prodotto dell'immaginazione poetica. Ne consegue che il fantastico non potrà più essere considerato un elemento di credenza, il frutto della riflessione deformante dei fenomeni della natura e della società: in tali condizioni, il fantastico diventa un procedimento artistico. Dunque, le formule, a nostro avviso, sono importanti per determinare il momento dello sganciamento della fiaba dal mito (mito primitivo → fiaba "primitiva" → fiaba "classica").

La presenza nell'ambito della medesima formula di alcuni elementi il cui senso si esclude reciprocamente ($V - \bar{V}$) non significa la presenza di un gioco gratuito che mira all'assurdo ad ogni costo, ma costituisce piuttosto un procedimento poetico, risultato diretto della specificità della fiaba fantastica quale frutto della finzione poetica.

Potremmo mettere in discussione anche altre formule, meno diffuse, in cui il contributo del narratore all'attuazione di alcuni schemi tradizionali è palese. Ecco, per es., in che maniera inizia la fiaba un narratore romeno:

"C'era una volta, c'era, ché se non ci fosse stato, non si sarebbe raccontato, che nemmeno io sono del tempo delle storie, mi mangiasse il pane le mandibole, ché sono più piccole di un giorno, di due, mi mangiasse il pane le mandibole tutte e due.

Mi ricordo pure che le fiabe passavano davanti alla nostra porta. la mamma mi stava partorendo ed io presi una fiaba per la coda e la battei bene, bene, che insegnasse anche a me. D'allora in poi io non mento come si usa mentire, ma mento da bruciare, che nel mondo così si vive. Basta che una volta ci sia stato un re..."

Ne presentiamo altre due varianti:

"Si dice che c'era una volta come mai c'era stato, che se non ci fosse stato non si sarebbe raccontato, ché non sono obbligato a mentire come una pulce a scoppiare, ché io non esisto dai tempi

delle finestre, ma dai tempi delle storie. Quando le storie passavano da noi, la mamma proprio allora mi stava partorendo ed io presi una storia per la zazzera e la gettai via; ne presi una per la gamba e la gettai dietro al camino, e la battei bene bene perché insegnasse anche a me, dopodiché la lasciai ed ecco cosa m'insegnò.

C'era una volta un...";

"C'era una volta, ché se non ci fosse stato non si sarebbe raccontato, e neanch'io starei a chiacchierare con una pulce pronta a scoppiare. E io non sono dai tempi delle storie; sono più in qua di due o tre giorni. Le storie davanti alla porta passavano quando mia madre mi stava partorendo e ne presi anch'io una per la coda e la buttai di là della porta e ora la racconto anche a te. Si dice che c'era un..."

Nel quadro di queste tre formule identifichiamo, oltre gli elementi tradizionali già noti (E_1 , E_2 , T_1 , T_2 , V), un elemento nuovo. Si tratta dell'indicazione della *fonte* della fiaba che il narratore si prepara a raccontare. Il nuovo elemento è infatti una \bar{V} , e dunque la formula continua a mantenere il carattere negativo, possibile solamente nelle fiabe fantastiche.

L'inventiva del narratore romeno non si ferma però a questi tipi di formule, in quanto gli elementi tradizionali gli offrono illimitate possibilità di creare, secondo il loro modello, formule sempre nuove. Ecco, per es., una formula iniziale che spicca evidentemente:

"C'era, quando c'era, tanto tempo fa, tanto, tanto tempo fa, ai tempi delle storie quando regnava il re Bugiardo il cui regno comprendeva tutto il mondo. A quei tempi, si dice, viveva una povera donna, povera, o Dio, più povera del cuculo, in un paese qui... non so dove: prego di scusarmi ma è passato tanto tempo d'allora. E poi l'essere umano ha anche altre preoccupazioni e amarezze. Così forse voi avete sentito che ieri sera il mio maiale partorì una scrofa e il vitello una mucca. Vedete, dunque, che pensieri sù pensieri e case sopra case danno da pensare all'essere umano. Non vi meravigliate dunque se vi dico che ho dimenticato il nome di quel paese. C'era una volta..."

Un altro narratore introduce nella formula anche la *puni-*

zione che verrà applicata a chi non starà attento al racconto della sua fiaba:

“C’era una volta come mai c’era stato, nessuno saprebbe raccontarlo; vedete dunque che c’è stato; ed io non dico bugie quando il tempo è bello, ma quando il tempo è brutto dico una bugia per essere ascoltato. Chi ascolterà, molto imparerà, chi dormirà bene riposerà, ma niente saprà. Pit, gallina corta, faccia le uova nella bocca di chi non ascolta, e abbia un tappo di ciambella nella bocca chi non sta zitto.

C’era una volta un...”

Queste formule, il più delle volte uniche, seguono i tradizionali modelli conosciuti e propongono sempre gli stessi elementi assumendo però nuove concretizzazioni in quanto i narratori hanno assimilato così attivamente e creativamente la tradizione che le formule ricevono, nel loro repertorio, nuove forme d’espressione. In questo processo creativo un ruolo importante spetta all’*improvvisazione*, che porta al rinnovamento, alla rivitalizzazione della tradizione.

4. Conclusioni

Si possono dunque prospettare alcune conclusioni, circa la prosa popolare orale romena (4.1.) e, più in generale, da un punto di vista comparativo (4.2.).

4.1. *Le formule iniziali nelle fiabe romene tradizionali*

Si è detto che la più diffusa formula iniziale nella fiaba romena è la formula temporale, mentre quella spaziale costituisce un’eccezione. Le formule iniziali affermative $[E_1 T_1; E_2 T_1 T_2 + E_1 <T_2 >; E_2 T_1 T_2 V + E_1 <T_1 >]$ sono universali e possono essere rappresentate in tutti i tipi di fiabe. Inoltre, la fiaba novellistica conosce, di regola, soltanto la formula affermativa, e, prevalentemente, quella sem-

plice (E_1, T_1). Le formule negative – quelle in cui l'elemento \bar{V} presenta una o più varianti – sono caratteristiche delle fiabe fantastiche; esse non si riscontrano negli altri tipi di fiabe.

La morfologia della formula iniziale tradizionale della fiaba romena presenta i seguenti elementi stabili:

- E_1 = *esistenza dell'eroe* (degli eroi); questo elemento, di regola, è presente in tutti gli inizi delle fiabe romene anche quando manca la formula iniziale. Assai di rado possiamo trovare una fiaba in cui l'azione cominci senza formula e senza E_1 , dunque *in medias res*. L'assenza dell'elemento E_1 costituisce invece un fenomeno caratteristico della novelletta.
- E_2 = *esistenza degli avvenimenti che saranno narrati*; la presenza di E_2 nella fiaba romena è l'indizio dell'esistenza di una formula complessa.
- T_1 = *tempo indefinito*; insieme a E_1 , l'elemento T_1 costituisce una formula affermativa universale $E_1 T_1$ – unica formula semplice della fiaba romena –.
- T_2 = *carattere eccezionale, unico, degli avvenimenti della fiaba*; la presenza di questo elemento trasforma E_1 in E_2 e trasforma la formula da semplice a complessa; in modo obbligatorio, richiede l'uso della formula universale semplice $E_1 T_1$ oppure del solo elemento E_1 [$E_2 T_1 T_2 + E_1 <T_1>$].
- V = *carattere veridico della narrazione*; l'elemento V dà luogo alla formula complessa $E_2 T_1 T_2 V + E_1 <T_1>$.
- \bar{V} = *descrizione di certi tempi inverosimili*; è l'elemento portatore della negazione metaforica ($\bar{V}_1 \dots_{35}$), il quale insieme agli altri elementi, costituisce la più complessa formula iniziale della fiaba romena [$E_2 T_1 T_2 V \bar{V}_1 \dots_{35} + E_1 <T_1>$], presente soltanto nella fiaba fantastica.

Rappresentiamo schematicamente le possibilità di combinazione degli elementi morfologici della formula iniziale temporale romena. Ne risultano sei schemi che da un lato indicano la struttura delle rispettive formule, e dall'altro il loro carattere affermativo o negativo:

$$1. \begin{array}{c|c} E_1 T_1 & V \\ \hline & \bar{V} \end{array}$$

$$2. \begin{array}{c|c} E_2 T_1 T_2 \div E_1 \langle T_1 \rangle & V \\ \hline & \bar{V} \end{array}$$

$$3. \begin{array}{c|c} E_2 T_1 T_2 V + E_1 \langle T_1 \rangle & V \\ \hline & \bar{V} \end{array}$$

$$4. \begin{array}{c|c} E_2 T_1 + E_1 \langle T_1 \rangle & V \\ \hline \bar{V}_1 \dots 35 & \bar{V} \end{array}$$

$$5. \begin{array}{c|c} E_2 T_1 T_2 + E_1 \langle T_1 \rangle & V \\ \hline \bar{V}_1 \dots 35 & \bar{V} \end{array}$$

$$6. \begin{array}{c|c} E_2 T_1 T_2 V + E_1 \langle T_1 \rangle & V \\ \hline \bar{V}_1 \dots 35 & \bar{V} \end{array}$$

Le formule iniziali che contengono nella loro struttura l'elemento \bar{V} e, in generale, le formule in cui la parodia, lo scherzo, l'ironia hanno rilievo, sono relativamente più recenti nei confronti delle formule affermative, in quanto queste ultime riflettono una tappa successiva dell'accettazione della fiaba quale narrazione veridica o quale finzione poetica.

La principale funzione della formula iniziale della fiaba

fantastica risiede nel creare un clima propizio alla ricezione della relazione degli avvenimenti anch'essi inverosimili e insoliti come i tempi descritti dalla formula.

Le formule iniziali della fiaba novellistica coprono, anzitutto, un ruolo puramente compositivo: designano gli eroi della fiaba – i quali, di solito, non sono i protagonisti – e li collocano nel tempo ($E_1 T_1$).

Le formule iniziali, in origine, riflettevano la posizione delle persone (narratori) nei riguardi del grado di verosimiglianza che gli avvenimenti della fiaba contenevano. La presenza nella fiaba romena di due tipi di formule – affermative e negative – e, soprattutto, il loro uso differenziato, suppone l'esistenza di varie posizioni di fronte alla fiaba.

Il tratto caratteristico della formula iniziale romena è l'ampia possibilità di formare, per il tramite della combinazione di elementi, altre nuove formule. Tutte le formule iniziali tradizionali della fiaba romena sono connesse reciprocamente attraverso i loro elementi morfologici: la più complessa formula iniziale contiene tutte le altre formule tradizionali:

1. $E_1 T_1$;
2. $E_2 T_1 T_2 + E_1 <T_1 >$;
3. $E_2 T_1 T_2 V + E_1 <T_1 >$;
4. $E_2 T_1 T_2 V \bar{V}_1 \dots_{35} + E_1 <T_1 >$.

4.2. *Le formule iniziali da un punto di vista comparativo*

L'analisi della struttura e delle funzioni delle formule iniziali ci ha indotti a trarre le seguenti conclusioni a proposito degli elementi costanti e variabili nelle formule tradizionali del folklore di vari popoli.

E_1 costituisce l'elemento più frequente della fiaba universale: questa frequenza è dovuta alla sua esistenza autonoma, e al fatto che può venire usato indipendentemente dalla presenza o dall'assenza degli altri elementi.

E_2 raggiunge un'alta frequenza nella fiaba romena grazie

alla complessità delle formule iniziali nelle nostre fiabe; se ne riscontra molto spesso la presenza anche in quelle fiabe in cui appare la negazione diretta ($E^{\bar{V}}$), cioè nelle fiabe dei popoli orientali.

T_1 costituisce una caratteristica delle formule iniziali nelle fiabe di tutti i popoli romanzi e. con E_1 , compone la formula più semplice e insieme più diffusa nella fiaba universale ($E_1 T_1$ oppure $T_1 E_1$).

T_2 non è attestato nelle fiabe dei popoli che hanno formato il nostro oggetto di studio: sembra che questo elemento sia specifico solamente della formula iniziale delle fiabe romene.

V costituisce un elemento tipico delle formule iniziali romene; la sua presenza in una forma quasi identica in certe fiabe macedoni e bulgare non annulla la possibilità di influssi, tanto più che le condizioni storiche e geografiche hanno agevolato la comparsa del fenomeno.

\bar{V} è l'elemento più frequente nella formula iniziale della fiaba romena: seguono in ordine di frequenza le fiabe turche, slovacche, cataiane ecc. Non si tratta, tuttavia, della ripresa dello stesso elemento, quanto della ripetizione dello stesso procedimento poetico ("la formula dell'impossibile") che ha varie attuazioni. La presenza dell'elemento \bar{V} anche negli altri generi folklorici (proverbi, detti, canzoni liriche, esorcismi, ecc.) dimostra che all'espressione metaforica spetta un posto preciso nella creazione popolare orale.

L'elemento \bar{V} ha nella formula iniziale della fiaba universale le seguenti attuazioni o concretizzazioni:

1. \bar{V} = "determinante" temporale ($T^{\bar{V}}$);
2. \bar{V} = "determinante" spaziale ($S^{\bar{V}}$);
3. \bar{V} = negazione diretta ($E^{\bar{V}}$);
4. \bar{V} = dubbio ($\bar{E}^{\bar{V}}$).

L'elemento $E^{\bar{V}}$ ($\bar{E}^{\bar{V}}$) non è attestato nelle fiabe dei popoli romanzi; manca, ugualmente, nelle fiabe dei popoli slavi, mentre raggiunge una frequenza straordinaria nella fiaba turca, persiana, cosacca, turkmena, uzbeca ecc. Ne consegue che l'elemento $E^{\bar{V}}$ ($\bar{E}^{\bar{V}}$) è caratteristico delle fiabe dei popoli orientali.

La ricerca degli elementi morfologici delle formule iniziali della fiaba dei vari popoli ha permesso la realizzazione di uno schema generale nella quale può di regola essere inclusa qualsiasi formula iniziale:

E	T	S	V
$E(\bar{E})$	T	S	\bar{V}

*

Un aspetto importante delle fiabe dei popoli romanzi, slavi, orientali, ecc. è costituito dalla presenza nelle formule iniziali di elementi affermativi e negativi; questo dimostra, senz'altro, l'esistenza — almeno *all'origine* — di un atteggiamento differenziato nei riguardi della natura degli avvenimenti contenuti in vari tipi di fiaba. La stessa cosa si può dire anche dell'elemento $\bar{E}^{\bar{V}}$ (dubbio) — assai frequente nella formula iniziale delle fiabe orientali — che rispecchia, secondo la nostra opinione, una tappa reale sulla via della comprensione della fiaba quale finzione poetica.

Nell'esame delle formule iniziali riteniamo necessaria l'identificazione della posizione degli elementi morfologici nei riguardi del limite verosimile, cioè in rapporto con il loro carattere (*affermativo e negativo*), poiché da questa posizione dipende considerevolmente anche l'espressività della

formula. Quanto più la combinazione degli elementi, affermativi e negativi, è variata, tanto più la formula guadagna in espressività (la struttura costituisce, dunque, anche un indizio del grado di espressività).

Nel concludere, occorre far presente che l'analisi delle formule *mediante* e *finali* condotta in un'ampia visione comparativa ci ha indotto a conclusioni simili, tali da confermare le leggi delle formule iniziali, e ci ha offerto, allo stesso tempo, la possibilità di rintracciare taluni principi validi, da un punto di vista teorico, anche per la letteratura colta.*

* Publicat în vol. *Il linguaggio degli inizi. Letteratura, cinema, folklore*, Il segnalibro, Torino, 1988, p. 277-302.

ТРАДИЦИОННЫЕ ФОРМУЛЫ СКАЗКИ

Стереотипность является одной из характерных черт фольклора; это давно известно, тем более что стереотипность наличествует в той или иной мере во всех фольклорных жанрах и воздействует на самые различные аспекты устного народного творчества.

Сказка оказалась в этом смысле особенно щедрой и представила исследователям богатый и разнообразный материал, демонстрирующий удивительные сходства, иногда даже совпадения, в фольклоре самых различных народов. Поэтому не случайно именно проза была первым фольклорным жанром, давшим возможность — отправляясь как раз от явных элементов стереотипности — систематизировать мировое сказочное наследие с помощью указателей мотивов, сюжетов и т. д. Но это оказалось лишь первым этапом, так как исследование стереотипности не могло быть самоцелью; необходимо было изучить сказку во всей ее сложности, чтобы открыть законы, управляющие процессом фольклорного творчества.

Уже в начале нашего века А. Олрик, один из видных представителей «финской школы», говорил в связи со сказкой о строгости неизвестных художественной литературе «эпических законов», которые ограничивают свободу устного повествования¹. Стереотипность в сказке как раз и является результатом действия подобных «законов», которые Олрик попытался установить, причем в одних случаях добился успехов, в других — лишь высказал предположения.

Открытым оставался очень важный вопрос об оригинальности. Исключает ли стереотипность сказки ее оригинальность? Разумеется, нет, несмотря на значительное место, занимаемое стереотипными элементами в этом сложном фольклорном жанре. Стереотипность несомненно ограничивает свободу устного повествования, но в какой мере? Ответ на этот вопрос как раз и ищут исследователи сказки, изучая са-

¹ См. А. Olrik, *Folkelige Afhandlinger*, Kopenhagen, 1919 (ср.: St. Thompson, *The Folktale*, New York, 1951, стр. 455—456).

мые различные аспекты данного явления. Потому что нельзя говорить об оригинальности сказки, не зная ее стереотипных элементов; нельзя критически установить подлинную ценность той или иной сказки, не обнаружив вначале стереотипных, традиционных, в большинстве случаев универсальных и, значит, характерных для всего жанра элементов.

«В эстетическом плане,— писал Дж. Кэлинеску,— *стереотипность разъясняет нам вопрос об оригинальности* (курсив наш.— Н. Р.). Во всяком случае, оригинальность не относится к явлениям схематического порядка. Случайность составляет сущность сказки. Помещение во время и в пространство, сенсорная и моральная деталь без дополнительных усилий воображения составляют третье измерение. Как и классическая литература, сказка—это полный и искренний плагиат, а гений проявляется в искусстве копирования»².

Разумеется, здесь преувеличена роль случайности в сказке (во всяком случае, она не является основным элементом); то же можно сказать и об определении сказки как «полного плагиата». Конечно, «плагиат» неизменно наличествует в процессе фольклорного творчества, но нас интересует—и это самое главное—что, как и насколько заимствуется и особенно что не заимствуется сказочником, потому что в сказке (и не только в сказке) существует подлинное «искусство копирования».

Ответ на эти вопросы мы получим, изучая стереотипность, которая предоставляет нам возможность установить ряд важнейших соотношений в процессе создания устных народных произведений: соотношение между общим (универсальным) и частным (национальным), между традицией и новаторством, между стабильным и варьирующимся элементами и т. д.: все это сводится, в конечном счете, к основному соотношению между стереотипностью и оригинальностью, ибо известно, что в фольклоре стереотипность может носить всеобщий (универсальный), традиционный и в большинстве случаев, стабильный характер, в то время как оригинальный элемент может быть индивидуальным, областническим или даже национальным и, во всяком случае, варьирующимся.

В последние годы, в особенности после появления книги В. Я. Проппа «Морфология сказки»³ в английском переводе, наиболее широкий размах получило исследование структуры

² G. Călinescu, *Estetica basmului*, București, 1966, стр. 366.

³ В. Я. Пропп, *Морфология сказки*, Л., 1928 (первое издание на английском языке: V. Propp, *Morphology of the Folktale*, Bloomington, 1958).

устной народной прозы. В. Я. Пропп, изучая стереотипность сказки с «морфологической» точки зрения, демонстрирует ярко выраженный формальный характер композиции. Но композиция эта лишь одна сторона стереотипности в сказке. Операция, предпринятая Проппом и приведшая его к установлению нового соотношения: композиция (морфология) — сюжет, эквивалентного соотношению инвариант — вариант, может быть продолжена при изучении других стереотипных элементов, и в первую очередь при исследовании материала, в котором конкретизируются «функции», открытые Проппом; речь идет, следовательно, об «одежде», в которую облакаются композиционные структуры, осуществляя сюжет. И здесь мы найдем элементы, более или менее формализованные, которые составляют так называемые «общие места» (*loci communes*).

* * *

В фольклоре общие места составляют один из тех специфических элементов, которые призваны лишней раз подтвердить роль традиции в устном народном творчестве; они возникали и отшлифовывались в ходе длительного живого бытования как результат богатого и разнообразного художественного опыта.

Являясь плодом сложного творческого процесса, в котором принимали участие десятки поколений, общие места выступают как характерный элемент традиции в устном народном творчестве и вместе с другими традиционными элементами образуют всеобщее достояние носителей фольклора.

Какой бы яркой личной одаренностью ни отличался сказитель, какие бы новые оттенки он ни вносил в процесс творческой импровизации, он немислим вне традиции. Поэтому, при наличии некоторых индивидуальных стилистических особенностей (манеры), сказочник не может не исходить из традиционного стилизового фонда, созданного поколениями его предшественников. В этом традиционном фонде особое место занимают общие места в высочайшей степени стереотипные, которые часто приобретают характер «табильных» словесных формул (что, впрочем, не исключает известной вариативности внутри самих традиционных формул).

Данная работа посвящена как раз традиционным формулам сказки; автор пытается путем установления их структуры и функции определить место, занимаемое в устной народной прозе этой особой формой проявления фольклорной стереотипности.

* * *

Литература, посвященная сказочным традиционным формулам, довольно обширна. Имеются специальные исследования, такие, как, например, работы Ф. Люзеля¹, П. Себильо², Р. Печа³, Р. Бассе⁴, Г. Поливки⁵ и Р. М. Волкова⁶. Недавно появилась интересная статья Л. Г. Барага, посвященная специфике стилистической формы белорусских сказок⁷.

Следует упомянуть также некоторые капитальные труды в области сказки, в которых содержатся наблюдения над стилистическими особенностями устной народной прозы, где отводится место и традиционным формулам, например исследования Л. Шэйняну⁸, С. В. Савченко⁹, Р. М. Волкова¹⁰, И. Больте и Г. Поливки¹¹, Ст. Томпсона¹², В. П. Аникина¹³, Э. В. Померанцевой¹⁴ и др.

¹ F. M. Luzel, Formules initiales et finales des conteurs en Basse Bretagne.—«Revue Celtique», 1878, III, стр. 336—341.

² P. Sébillot, Formules initiales intercalaires et finales des conteurs en Haute-Bretagne.—«Revue Celtique», 1883, VI, стр. 62—66.

³ R. Petch, Formelhafte Schlüsse im Volksmärchen, Berlin, 1900.

⁴ R. Basset, Les formules dans les contes.—«Revue des traditions populaires», 1902—1903, XVII—XVIII.

⁵ J. Polivka, Úvodní a závěrečné formule slovanských pohádek (Formules initiales et finales des contes slaves),—«Národopisný Věstník Československý», 1926—1927, XIX—XX.

⁶ Р. М. Волков, Русская сказка.—«Наукові записки», Одесса, 1941, VI, стр. 29—58.

⁷ Л. Г. Барага, О традиционной стилистической форме белорусских сказок и ее изменениях.—«О традициях и новаторстве в литературе и устном народном творчестве». Уфа, 1964, стр. 201—232.

⁸ L. Şăineanu, Basmele române în comparaţiune cu legendele antice, clasice şi în legătură cu basmele popoarelor învecinate şi ale tuturor popoarelor romanice, Bucureşti, 1895.

⁹ С. В. Савченко, Русская народная сказка (История собрания и изучения). Киев, 1914.

¹⁰ Р. М. Волков, Сказка. Розыскания по сюжетосложению народной сказки, I, Одесса, 1924.

¹¹ J. Bolte—G. Polivka, Anmerkungen zu den Kinder und Hausmärchen der Brüder Grimm, I—V, Leipzig, 1913—1932; J. Polivka, Slovanské pohádky, I, Úvod, v Praze, 1932.

¹² St. Thompson, The Folktale, New York, 1951.

¹³ В. П. Аникин, Русская народная сказка, М., 1959.

¹⁴ Э. В. Померанцева, Русская народная сказка, М., 1963; е е ж е, Судьбы русской сказки, М., 1964.

Однако, несмотря на многочисленность и разнообразие исследований, посвященных исключительно данному вопросу, в большинстве случаев авторы ограничиваются лишь констатацией факта существования и инвентаризацией сказочных формул.

Кроме того, предметом исследования являются, как правило, формулы сказок одного народа. В тех же случаях, когда исследование включало определенные фольклорные ареалы, замечания носили общий характер, подчеркивая богатство и разнообразие формул у определенного народа, скудность или отсутствие их у других народов и т. д.

Изучение, таким образом, не было направлено на выявление сущности данного явления, а сущность традиционных сказочных формул заключается в их функциях, непосредственно связанных со спецификой сказки как сложного фольклорного жанра.

Главная цель настоящей работы состоит в выявлении места и роли традиционных формул в идейно-художественном контексте сказки исходя из подробного анализа их структуры и многообразных функций, выполняемых этими формулами.

Мы рассматриваем традиционные формулы сказки в сравнительном плане, пытаясь путем определения их структуры и функций идентифицировать стабильные и варьирующиеся элементы, раскрыть универсальный или частный характер этих элементов, определить отношение между традицией и новаторством и, наконец, изложить некоторые гипотезы относительно генезиса и эволюции функций определенных типов формул.

Область нашего исследования охватывает главным образом румынскую сказку (преимущественно волшебную). В то же время привлекаются, в сравнительном плане, традиционные формулы, бытующие в сказках славянских народов (прежде всего восточнославянских), а также в сказках других европейских народов (преимущественно романских). Мы старались также уделить внимание сказкам восточных народов, которые дают очень интересный материал для сравнения.

Рассматривая структуру традиционных формул и идентифицируя функции их морфологических элементов, мы устанавливаем модели (как инварианты), по которым осуществляются конкретные варианты. Эти модели отражают, в конечном итоге, определенные закономерности, лежащие в основе существования традиционных формул. Обнаружение общих стабильных моделей сказочных формул и изучение их конкретных вариантов с выявленным их значением как худо-

жественных образов в фольклоре разных народов позволяет нам не только установить сферу распространения определенных типов формул, но и раскрыть художественные средства, которые могут варьироваться от народа к народу, от сказочника к сказочнику, от одной сказки к другой и т. п., в конечном итоге — показать роль традиции и новаторства в применении сказочных формул и выявить — в той мере, в какой это возможно, — национальную специфику этих формул.

* * *

ИНИЦИАЛЬНЫЕ ФОРМУЛЫ

Всякий сказочник, как правило, начинает свою сказку «датированием» действия, т. е. фиксацией его во времени [Т], и «локализацией» этого действия, указанием места [S], где происходило то, о чем будет рассказано. Получается, таким образом, два типа инициальных формул:

- 1) формулы времени («хронологические»);
- 2) формулы пространства («топографические») ¹.

Сказочник помещает свою сказку во времени [Т], или в пространстве (S), или и во времени и в пространстве [TS]. Таковы первые функции инициальной формулы сказки. Рас-

* * *

I. Самая распространенная инициальная формула в румынской сказке это формула времени: формула пространства — редкое, почти исключительное явление.

II. Инициальные формулы утвердительного характера $[E_1T_1; E_2T_1T_2 + E_1(T_1); E_2T_1T_2V + E_1(T_1)]$ являются универсальными; они встречаются во всех типах сказок. Как правило, в новеллистическо-бытовой сказке используется простая утвердительная формула E_1T_1 .

III. Новеллистическо-бытовым сказкам присущи, как правило, только формулы утвердительного характера.

IV. Формулы, содержащие элемент \bar{V} (недоверность), типичны для волшебных сказок. Они не встречаются в остальных сказках.

V. Морфологию инициальной формулы румынских сказок (стабильные элементы формулы) можно представить следующим образом:

E_1 — факт существования героя (героев). Этот элемент, как правило, присутствует во всех инициальных формулах румынских сказок.

E_2 — наличие неких «событий», о которых будет рассказано (этот элемент является признаком сложной формулы).

T_1 — неопределенное время; вместе с элементом E_1 он образует универсальную, единственную простую формулу в румынской сказке: E_1T_1 .

T_2 — неповторяемость, уникальность, исключительность сказочных «событий». Наличие этого элемента модифицирует структуру формулы $[E_1 \rightarrow E_2]$; возникает новая формула, которая требует обязательного использования элемента E_1 , что влечет за собой и T_1 $[E_2T_1T_2 + E_1(T_1)]$.

V — утверждение достоверности рассказа использованием логического аргумента. Этот элемент образует вместе с E_2T_1 и T_2 самую распространенную (стихотворную) инициальную формулу румынских сказок: $[E_2T_1T_2V + E_1(T_1)]$.

\bar{V} — описание логически невозможного, невероятного времени; этот элемент является носителем метафорического отрицания $[\bar{V}_1 \dots 35]$, который вместе с остальными элементами образует самую сложную инициальную формулу румынской сказки: $[E_2T_1T_2V\bar{V}_1 \dots 35 + E_1(T_1)]$. Элемент \bar{V} наличествует исключительно в формулах волшебных сказок.

VI. Представим схематично возможности комбинирования морфологических элементов инициальной формулы времени румынской сказки — шесть схем, которые, с одной стороны, указывают на структуру данных формул, а с другой — на их характер (утвердительный или отрицательный):

1.	E_1T_1	V	
		\bar{V}	
2.	$E_2T_1T_2 + E_1(T_1)$	V	
		\bar{V}	
3.	$E_2T_1T_2V + E_1(T_1)$	V	
		\bar{V}	
4.	$E_2T_1 + E_1(T_1)$	V	
	$\bar{V}_1 \dots 35$	\bar{V}	
*	5.	$E_2T_1T_2 + E_1(T_1)$	V
		\bar{V}	
	6.	$E_2T_1T_2V + E_1(T_1)$	V
		\bar{V}	
		$\bar{V}_1 \dots 35$	

VII. Инициальные формулы, в структуре которых находится элемент \bar{V} , и вообще формулы, где пародия, шутка, ирония стоят на первом месте, возникали на относительно позднем по сравнению с утвердительными формулами этапе, поскольку они отражают высшую ступень квалификации сказки как правдивого отражения действительности или как плода поэтического вымысла.

VIII. Главная функция инициальных формул волшебных сказок — это создание необходимого настроения для восприятия «событий» сказки, столь же необыкновенных, чудесных, как и то время, о котором сообщается в формуле.

IX. Инициальные формулы первоначально отражали отношение людей (сказочников) к степени достоверности событий, происходивших в сказках. Наличие в румынских сказках двух типов формул — утвердительных и отрицательных — и особенно их дифференцированное применение предполагает существование различных отношений к сказке.

X. Своеобразие традиционных инициальных формул румынских сказок заключается в широкой возможности образования формул путем комбинирования элементов, которым свойственны определенные функции. Все формулы связаны между собой этими элементами; самая сложная формула $[E_2T_1T_2V\bar{V}_1\dots_{35} + E_1(T_1)]$ содержит все остальные:

- 1) E_1T_1
- 2) $E_2T_1T_2 + E_1(T_1)$
- 3) $E_2T_1T_2V + E_1(T_1)$
- 4) $E_2T_1T_2V\bar{V}_1\dots_{35} + E_1(T_1)$.

* * *

ЭКСКУРС В ИСТОРИЮ ФУНКЦИЙ СКАЗОЧНЫХ ФОРМУЛ

До сих пор речь шла только о временной и пространственной («топографической») функциях инициальных формул. Отмечались также дополнительные функции элементов, составляющих формулы. В то же время констатировалось дифференцированное употребление формул в разных типах сказок. Однако следует учесть, что эти формулы являются вступительными частями целостных художественных произведений. Следовательно, нельзя игнорировать тот аспект, который фактически представляет собой сущность этого яв-

ния, а именно смысл инициальных формул в произведениях, где поэтический вымысел играет основную роль.

Универсальными сказочными формулами могут быть только те, которые содержат утверждение. Для волшебных сказок, как правило, характерны формулы, где время и место являются крайне неопределенными и которые содержат описание невероятного времени \bar{V} .

Это значит, что формулы, содержащие элемент \bar{V} , могут перейти из одной волшебной сказки в другую, независимо от конкретного сюжета сказки. То же самое можно сказать и о формулах универсального характера типа E_1T_1 . Но они, хотя и не содержат описания невероятного времени, свободно могут употребляться и в волшебных сказках.

Таким образом, намечается определенная закономерность: формулы новеллистическо-бытовых сказок могут быть включены в зачин волшебных, между тем как формулы волшебных сказок (имеются в виду формулы, содержащие элемент \bar{V}) никогда не встречаются в новеллистическо-бытовых сказках. Это значит, что инициальные формулы отражают прямое отношение, существующее между сказочником и характером содержания сказок; следовательно, сказочникам не безразлично, как их сказки воспринимаются слушателями, особенно если принять во внимание, что перед ними «лежат те же задачи, что и перед каждым художником: задача упорядочения материала, его выбор и распределение, развитие художественного замысла» и т. д.²³

Дифференцированное использование инициальных формул говорит, на наш взгляд, о дифференцированном отношении народа к фантастическим и реальным «событиям», описание которых содержится в разных видах сказок. Но в связи с этим возникает другой вопрос: существует ли какая-нибудь связь между употреблением той или иной инициальной формулы и фактической верой или неверием сказочника в истинность того, что он рассказывает? Другими словами, всегда ли сказочник, верящий в подлинность своей сказки, употребляет формулы только утвердительного характера и, наоборот, всегда ли он вводит в формулу элемент \bar{V} ($\bar{E}\bar{V}$, $T\bar{V}$ или $S\bar{V}$), когда считает свою сказку вымыслом? Если в настоящее время такой прямой связи нет, то всегда ли было так?

²³ См.: М. Азадовский, Русская сказка. Избранные мастера, Л., 1932, стр. 37.

Тут следует сказать, что мы располагаем материалом сказки в сравнительно поздних записях, так что экскурс в историю формы сказки, в том числе и в историю формул, по всей очевидности, невозможен.

Тем не менее на основе существующего материала, на базе живого фольклора, обобщая опыт отдельных собирателей и используя достижения других наук, можно вести исследование в этом направлении и прийти если не к окончательным заключениям, то к гипотезам, которые должны быть приняты во внимание.

Сказка — это отражение жизни народа в самых различных ее аспектах, синтез народной мудрости, народного таланта, народного мировоззрения. В известном смысле сказка «шире» романа, поскольку она является мифологией, этикой, наукой, моральным наблюдением и т. д.²⁴.

Сказка — это явление историческое; она появилась тогда, когда человек перестал мыслить мифологически, когда чисто поэтический вымысел начал играть преобладающую роль. Но это случилось не сразу; потребовалось длительное время, прежде чем сказка стала явлением искусства.

Первобытные «сказки», которые отражали первобытные обряды и мифологические воззрения, несомненно содержали пересказ случаев из жизни людей, и, безусловно, как «сказочники», так и слушатели «верили в подлинность того, о чем повествовала сказка»²⁵. «Сказки» могли возникать как отклики на действительные события и передавались как «быль», но сами эти события интерпретировались в рамках господствующих мифологических представлений о различных духах, воплощавших силы природы²⁶. Кроме того, сказки возникли и путем трансформации самих мифов, в подлинности которых долгое время не возникало сомнений.

На этой первой стадии истории сказки можно говорить о полном совпадении мировоззрения «сказочника» и содержания сказки. В данном случае, поскольку речь шла о конкретном «событии» из жизни первобытного человека (конечно, с теми или иными мифологическими осложнениями, обусловленными его мировоззрением), время и место действия, вполне естественно, были конкретными, как и само действие.

²⁴ G. Călinescu, *Estetica basmului*, стр. 9.

²⁵ Е. М. Мелетинский, *Происхождение героического эпоса*, М., 1963, стр. 24.

²⁶ Е. М. Мелетинский, *Народный эпос*, — «Теория литературы», М., 1964, стр. 54.

Следовательно, можно предположить, что начало, фиксирующее действие в неизвестном мире и неопределенном времени, чуждо первобытной «сказке». Тем более она не знала вступления шуточного, пародийного, т. е. отрицательного, характера. Первобытная сказка представлялась реальным фактом, который имел место, в подлинность которого люди верили: никому не приходило в голову отрицать ее правдоподобность.

На первых стадиях истории сказки «не могло быть и речи о сознательном художественном вымысле, который является характерной чертой классической сказки. Для таких первобытных сказок не характерна стилистическая отточенность, традиционные клише так называемой сказочной обрядности»²⁷.

Интересны в этом отношении замечания Н. И. Никифорова о весьма архаических чукотских сказках²⁸. Принимая во внимание их примитивные черты, Н. И. Никифоров называет их даже не сказками, а «досказками», подчеркивая таким образом, что речь идет об очень древнем этапе истории сказки. Чукотская сказка, пишет автор, особенно «досказка», не знает поэтики европейской сказки²⁹. Она очень редко пользуется зачином «был» [E₁] и, как правило, начинает повествование *ex abrupto, in medias res*.

Такое же интересное явление наблюдается и в сказках Мадагаскара³⁰. Габриель Ферран отмечал, что на Мадагаскаре (в конце XIX в.) широко была распространена вера в подлинность героев сказки и многие люди даже утверждали, что видели их своими глазами. Эта вера мальгашского народа отражается и в инициальных формулах сказок. Большинство их содержит выражение «говорят старики, а им надо верить», следовательно, то, о чем говорит сказка, случилось на самом деле³¹.

²⁷ Там же, стр. 55.

²⁸ Н. И. Никифоров. Структура чукотской сказки.— «Советский фольклор». М.—Л., 1936, № 2—3, стр. 233.

²⁹ Там же, стр. 248.

³⁰ G. Ferrand, Contes populaires malgaches, Paris, 1893.

³¹ На Мадагаскаре нет более высокого авторитета, чем авторитет предков. См. также: Ю. Родман, Мадагаскар, мальгашки и их сказки,— «Сказки Мадагаскара», М., 1965, стр. 19.

Постепенно, по мере того как человек стал чувствовать себя сильнее и менее зависеть от сил природы, одновременно с процессом углубления познания окружающего мира, мировоззрение сказочника перестает совпадать полностью с содержанием сказки, точнее, с теми мифологическими представлениями, которые содержала сказка. Появляется сомнение, которое он выражает либо фиксированием действия в неопределенном прошлом и в неизвестных местах³², либо заявлением о невозможности повторения, т. е. об исключительности рассказываемого, и т. д.

Наконец, сказка осознается как плод поэтического вымысла. Только теперь, освободившись от господства мифологических представлений, «вместе с наступлением действительного господства над... силами природы»³³, человек начинает создавать на самом деле произведения искусства. В этих условиях, «когда наступило освобождение вымысла от мифологии... сказка дала волю воображению и сместила многие прежние формы вымысла, по-новому их соединила, преобразовала их и привела в иную систему, которая стала соответствовать новому назначению сказки, как поэтического рассказа, воплощающего мечты, чаяния и ожидания»³⁴, и только на этой стадии можно говорить о волшебной сказке как о явлении искусства в полном смысле слова, о жанре волшебной сказки, как таковом.

В этих условиях зачины начинают приобретать новые функции, которые полностью подчинены сказке как явлению искусства. Только теперь могли появиться формулы, в которых иронически, шутливо описываются сказочные времена, когда «подковывали блоху», «когда яйца варили во льду», когда «берега были кисельные», когда «по полям летали жареные куропатки» и т. д., или формулы, которые фиксируют действие сказки «в решетке», «посреди гумна», «за нашей печкой», «за деревянной скалой», «в одной деревне без домов» и т. п.

Временная и пространственная функции становятся как

³² Сказочные формулы такого типа могли появляться и по образцу формул мифа, фиксирующих действие в некие мифические времена, предшествующие завершению мироустройства.

³³ К. Маркс, Введение (Из экономических рукописей 1857—1858 годов). — К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 12, стр. 737.

³⁴ В. П. Анникин, Русская сказка, М., 1959, стр. 118—119.

бы вспомогательными, второстепенными. В зачинах такого типа элементы $T\bar{v}$ и $S\bar{v}$ не столько «датируют» или «локализуют» действие сказки, сколько создают определенную атмосферу для слушателей.

Неопределенность времени и места, исключительность «событий», описание необыкновенного времени — все это располагает слушателей к интересному, необыкновенному, исключительному рассказу. Намечается, таким образом, другая роль инициальных формул сказок, а именно подготовка слушателя к восприятию сказки. Необходимо, однако, сказать, что эта роль характерна прежде всего для инициальных формул волшебных сказок. В новеллистическо-бытовых сказках временная и пространственная функции продолжают оставаться главными. Это и естественно: именно волшебная сказка требует таких начал, которые настраивали бы слушателя на особый лад, отрывали бы его от обыденной обстановки и приобщали к особой ирреальной атмосфере волшебной сказки³⁵.

Касаясь эволюции функций сказочных формул, необходимо сделать некоторые уточнения. Мы употребляем понятия мифология и мифологическое мировоззрение в том смысле, в котором их понимал К. Маркс. «Всякая мифология, — пишет Маркс, — преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении при помощи воображения; она исчезает, следовательно, вместе с наступлением действительного господства над этими силами природы». Для Маркса мифология — это «природа и сами общественные формы, уже переработанные *бессознательно-художественным образом* (курсив наш. — Н. Р.) народной фантазией»³⁶.

В первобытной «сказке», как и в первобытной мифологии, фантастика является элементом верований (вызванных бессилием человека перед природой), а не плодом поэтического вымысла, т. е. плодом сознательной, художественной деятельности. Поэтому мы считаем, что шуточный, иронический тон формул мог появиться лишь тогда, когда сказки освобождаются от господства мифологического мировоззрения, становясь плодом поэтического вымысла. Теперь фантастику больше нельзя считать элементом верования, она не является больше результатом искаженного отражения явлений окружающего мира. В таких условиях фантастика становится художественным приемом, плодом поэтического вымысла.

³⁵ См. также: Э. В. Померанцева, Русская народная сказка. М., 1963, стр. 67.

³⁶ К. Маркс, Введение (Из экономических рукописей 1857—1858 годов). стр. 737.

Затронутые выше вопросы касаются не только инициальных формул, так как отношение сказочника к своей сказке отражается в той же степени и в финальных или медиальных формулах. Мы сочли необходимым коснуться этого аспекта именно здесь, а не в главе, которая должна следовать за рассмотрением всех формул, поскольку, как мы заметили выше, напрашивающиеся выводы позволяют нам уточнить функции анализируемых формул и в то же время проследить в дальнейшем осуществление этих функций в остальных типах формул.

Возвращаясь к рассмотренным формулам, замечаем, что как размещение действия во времени или в пространстве, так и смысл определенных морфологических элементов имеют своей целью реализацию выявленной функции: создание соответствующего настроения для восприятия необыкновенных «событий».

Следовательно, наличие внутри одной и той же формулы элементов с различными, иногда противоположными, взаимноисключающими значениями [$E - E\bar{v}$, $T - T\bar{v}$, $S - S\bar{v}$] не является простой необоснованной игрой, цель которой — достижение абсурда ради самого абсурда, а составляет художественный прием, вызванный к жизни самой спецификой волшебной сказки, особенностями ее поэтического вымысла.

* * *

Можно привести и другие менее распространенные значимы румынской сказки, в которых вклад сказочника в конкретизацию определенных традиционных моделей очевиден.

«Было однажды, было, кабы не было бы, не рассказывали бы: я не ровесник сказкам, пусть хлеб съест мои челюсти. Я меньше сказок на день, на два, пусть хлеб съест обе мои челюсти.

Но вспомню я, когда сказки мимо наших ворот проходили, тогда мать меня родила, а я поймал одну сказку за хвост и бросил ее к нам во двор, и бил ее хорошенько, хорошенько, чтобы и меня научила. С тех пор я не вру, как другие врут, вру я, как никто, так на свете можно жить, Был однажды царь...» (Болога, 487; ср.: ИМО, № 58).

Приведем два варианта этой формулы:

«Было однажды, как никогда, коли не было, не рассказывали бы, не обязан я врать вам, как блоха лопнуть, я не ровесник окнам, я ровесник сказкам. Когда сказки к нам заходили, тогда моя мать родила меня, и я ухватил одну за загривок и бросил ее во двор; и поймал одну за ногу и бро-

сил ее за печку и бил ее хорошенько, хорошенько, чтобы и меня научила (рассказывать). Потом я ее отпустил, и вот она меня научила. Был однажды...» (Поп-Ретегачул, II, 10; ср.: ИМО, № 59; см.: ДИМ, № 37).

«Было, было, коли не было, не рассказывали бы, не обязан я врать вам, как блоха треснуть. Я не ровесник сказкам, а на два-три дня моложе. Сказки мимо ворот проходили, когда мать моя меня родила. Поймал я одну за хвост и бросил ее за ворота, и теперь расскажу ее вам. Был однажды...» (Василиу, 32; ср.: ИМО, № 60; см.: ДИМ, № 25, 26).

В этих трех формулах обнаруживаем кроме традиционных, уже известных нам элементов новый элемент. Здесь идет речь об указании «источника» сказки, которую сказочник собирается сообщить. Новый элемент в конечном итоге также является элементом \bar{V} , следовательно, и его употребление возможно исключительно в волшебных сказках.

Отметим, что данный мотив («источник» сказки), выраженный также «формулами невозможного», встречается и в одной азербайджанской сказке:

«Расскажу вам, что я узнал... от тех, кто пьет дозву³⁷ деревянной вилкой, от тех, кто сеет арбузы на спине пехуха...

Было — не было...» (АН, 37; ср.: ИМО, № 304).

Оригинальность сказочника, однако, этим не исчерпывается; традиционные элементы дают ему неограниченные возможности создавать по их моделям все новые и новые формулы. Вот, например, румынская инициальная формула, которая особо выделяется:

«Было это, когда было, давно было, давным-давно, во времена сказок, когда царствовал царь Врун, чье государство охватило весь мир. В те времена, говорят, жила одна бедная женщина... не знаю где, видите ли, с тех пор много времени прошло, а у человека — свои заботы, свои нужды. Разве не дошло до ваших ушей, что вчера вечером мой поросянок родил свинью, а теленок — корову? Видите, какие у меня заботы. Не удивляйтесь, что я забыл название той деревни» (Фрынку — Кандря, 272; ср.: ИМО, № 61).

Другой сказочник вводит в формулу и «наказание», которому подвергнется тот, кто будет невнимательно слушать сказку:

«Было однажды, как никогда, кабы не было, и мы бы не знали; видите ли, что было. Я в хорошую погоду не лгу, лишь в плохую лгу. Кто будет слушать, многому научится, кто заснет, хорошо отдохнет, но ничего не будет знать. Ку-

³⁷ Прохладительный напиток.

дая курша пусть несет яйца в рот тому, кто не слушает. Пусть подавится мамалыгой тот, кто нам мешает. Был однажды один...» (Катанэ, II, 23; ср.: ИМО, № 62).

«Наказание», которому подвергается невнимательный слушатель, встречается и в зачине некоторых турецких сказок:

«Эстек-пестек, верблюду кестек. Кто слушает, тот мне ага, кто не слушает, — ослиная нога!.. Было — не было, а в далекие от нас времена был...» (ТА, 7; ср.: ТНС, 104).

«Ай, харани, харани, съел я сорок котлов борани, слушайте, буду врать — и ни-ни! Хвала — пусть скажут аги, послушайте-ка рассказ, от красавиц — жалобу на вас, от уродов — молящий глас: тому, кто слушает, — сахар в рот, тому, кто не слушает, на ум пусть горбатый кади придет...»

В прежние времена, в решете ли, на дне казана, было — не было. — когда-то этого света совсем не было, — а одно время был, говорят, падишах» (ТА, 70; см.: ТНС, 180).

Интересно отметить, что в сказках других народов, например в карельских сказках, «наказание» вводится в финальную формулу:

«Такой длины эта сказка. Кто слушал, тому золотую серьгу в ухо, кто не слушал, — тому смоляной квач (помазок) в...» (Кар., 162).

«Такой длины и сказка. Золотой листок слушателю, листок любви певцу, а кто не слышал, иголки-глушпы в уши» (Кар., 411).

Следовательно, эти зачины, иногда уникальные, созданы по моделям знакомых нам традиционных формул. На первый взгляд они могут показаться весьма от них далекими, однако в действительности мы имеем дело с одними и теми же элементами, но по-новому конкретизированными. Сказочники, таким образом, активно, творчески усвоили традицию, и формулы в их устах получают новую жизнь.

В этом творческом процессе играет особую роль и импровизация. «При каждом исполнении традиционной, известной слушателям сказки, песни, пьесы и т. п., — пишет П. Г. Богатырев, — исполнителю необходимо вносить импровизацию, чтобы известная коллективу песня или сказка зазвучала по-новому. Ведь если бы во все виды народного искусства не вносилось импровизации, традиция стала бы штампом. Произведение механизировалось бы, потеряло бы одну из своих основных функций — воздействие на слушателей и зрителей и постепенно должно было бы исчезнуть из фольклорного репертуара»³⁸.

³⁸ П. Г. Богатырев. Традиция и импровизация в народном творчестве. — «VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук». М., 1964, стр. 7.

Все эти зачины румынских сказок напоминают нам русские присказки, выразительность которых неоднократно подчеркивали Поливка³⁹, Томпсон⁴⁰ и другие фольклористы.

Вот как начинают некоторые русские сказочники свои сказки:

«Начинается сказка, от сивки, от бурки, от вещей каурки. На море, на океане, на острове Буяне стоит бык печеный, возле него лук толченый: и шли три молодца, зашли да позавтракали, а дальше идут — похваляются, сами собой забавляются: были мы, братцы, у такого-то места, наедались пуше, чем деревенская баба теста! Это присказка, сказка впереди. В некотором царстве, в некотором государстве жил-был царь на гладком месте, словно на скатерти...» (Афанасьев, I, 292; II, 402; см.: ДИМ, № 4, 6, 7).

Иронический тон сказочника более очевиден в другой присказке, где шутливо передается ссора между Антоном и Агафоном:

«Жили-были два крестьянина: один — Антон, другой — Агафон. „Послушай, брат! — говорит Антон. — Бедовая туча к нам несется“, — а сам, как лист, трясется. „Ну что ж за беда!“ — „Да ведь град пойдет, весь хлеб побьет!“ — „Какой град! Дождь будет.“ — „Ан град!“ — „Ан дождь!“ — „Не хочу говорить с дураком!“ — сказал Антон да хватъ соседа кулаком. Ни град, ни дождь нейдет, а у них из носов да ушей кровь льет. Это еще не сказка, а присказка; сказка будет впереди — завтра после обеда, поевши мягкого хлеба. Жил мужик...» (Афанасьев, II, 97).

В восточной сказке, особенно турецкой, «присказки» занимают значительное место. Приведем несколько примеров из турецкой сказки, которые особо выделяются (мы имеем в виду прежде всего оригинальность конкретизации формул невозможного).

«Было — не было, а в прежние времена, в решете, посреди гумна, когда мне было пятнадцать лет, когда я зыбку отца моего раскачивал — тынгыр-мынгыр... Кто бегом катит, кто валом валит, у такого немало сов, а кто без спросу в сад залетит, того удел, друзья, таков.

Бекир-Мустафа — друг его Сафа — закипела голова! Белая борода — черная борода — рыжая борода — борода лопатой — свежая борода, только что вышедшая — под руки брадобрея.

Будь я мясник, я бы ножом не махал, будь я кузнец, я бы мула не ковал, будь я банщик, я бы друзей-приятелей

³⁹ J. Polivka, Slovanské pohádky, I, Úvod, стр. 125.

⁴⁰ St. Thompson, The Folktale, стр. 457—458.

уважал! Право слово, ни одно из них не мое дело, а вот как-то раз баня да мне на голову слетела!

Из долины вы бегите, а с вершины — я, вы мамашу полюбите, а дочурку — я, в сундучок-то вы идите, а в корзину — я!

Деревянная лестница, каменная лестница, земляная лестница: по деревянной лестнице взошел я наверх, а эти проклятые девчонки — как только вспомню, занает сердце и печенки! Проклятую занавеску отдернул, посмотрел — в углу сидит ханым. Я и так смекал и этак толкал, щелчок ей по подошве дал: дрожит, как водяная бирюза, — тирил-тирил!

Был один падишах...» (Кунош, I, 6; ср.: ИМО, № 271).

«Когда время во времени стало, когда решето да в котел упало, когда верблюд теллялем был, а вол хамалом был, когда я белобородым старцем был, когда я зыбку отца моего — тынгыр-мынгыр — качал; кто бегом бежит, кто валом валит, а тому, кто в харчевню без денег залетит, — о его башку разбивают бутылку весом в окку. Тогда я встал, оделся, к воротам крепости пошел, осмотрелся: добрые вестиносящий явился — твой, мол, отец да сегодня родился. Руку я в карман совал, между ягодиц попал, вынул я три денежки: у одной нет краев, у другой — середины, у третьей — ни того, ни другого. Ту третью я вестнику тут же вручил, а сам на отца посмотреть поспешил, смотрю: в колыбели отец мой лежит. „Добро пожаловать, родимый!“ — а он встал да как даст мне по голове дубиной! Я разозлился и вскипел, пошел и дверью загремел; оттуда кади вылезает: „Чего ты хочешь?“ — вопрошает. „Отец мой вздумал народиться, послушай сказку-небылицу“.

Было — не было, а в прежние времена была одна бедная женщина...» (ТА, 189; см.: ТНС, 403).

«Кто бегом катит, кто валом валит, а о голову того, кто в харчевню без денег залетит, разбивают горшок весом в сто окк. Когда время во времени стало, когда решето в солону упало, когда буйвол теллялем был, когда коза брадобреем была, когда заяц нам слугой был, когда я был ребенком пятнадцати лет, — игрывал я в челик на крыше сарая для соломы. Откуда ни возьмись, мой дед пришел: „Сын мой, радостная весть! Твой отец родился!“ — сказал он. Я бросился на землю с кровли сарая, пошел домой. Мать моя взяла половину оси и половину дерева яст и мелко пишет по колену. „Прости, мать моя, где твои глаза? — говорят, у меня отец родился на свет! Мать, дай-ка я его покачаю, а ты нам или питэ сделаешь, или делай там, что захочешь!“ А ее мать? — свиное отродье, я из-за нее вот сорок лет как

страдаю: „Нельзя! — говорит, — или ты ему что-нибудь зашибешь, или переломаешь, или самые, что ни есть нужные места повредишь; — тогда я тебя скалкой огрею!“ — „Помилуй, мать, и ты от нее терпела, да, похоже, еще мало! Все научились говорить: «отец», а мы глянь-ка! — еще не умеем сказать: «отец». Я его лучше тебя буду качать“. А мать моя сказала: „Ступай, сынок, покачай-ка“. А когда я качал — тынгыр-мынгыр — зыбка из моих рук вырвалась, отец начал плакать: „Вырак, вырак!“ Тогда мать моя как задаст мне скалкой бучу: я вылетел и угодил в навозную кучу...

Было — не было, а в одно время был...» (ТА, 261; см.: ТНС, 175—176).

«В прежние времена, в решете ли, на дне казана, когда верблюд бирючом был, когдамышь брадобреем была, когда мне пятнадцать лет было, когда я — тынгыр-мынгыр! — колыбель отца и матери качал; кто бегом катит, кто валом валит, а с тем, кто без спросу в сад залетит, вот что бывает... Потом мы встали, шли, шли, шли, шли, мало ли шли, долго ли шли, по горам ли, по долам ли, по ровному ли месту шли, шесть месяцев — осень — шли, вот, глядь! — место с ячменное зерно прошли; снова встали, шли, шли, долго шли, — сады падишаха Чинимачина показались, — в один вошли. Какой-то мельник мельницу вертит, а около него кошка, а у той кошки — рот, а у той кошки — передние лапы, а у той кошки — задние лапы, а у той кошки — рост, а у той кошки — шея, а у той кошки — уши, а у той кошки — морда, а у той кошки — шерсть, а у той кошки — хвост!

В прежние времена у одного падишаха была дочь...» (Кунош, I, 1; ср.: ИМО, № 269).

Приведенные турецкие присказки, как и русские или румынские присказки, не имеют никакой связи с действием сказки. Они служат лишь для создания определенного настроения для восприятия сказки, их функция очевидна: веселая улыбка слушателей или взрыв смеха «создают атмосферу непринужденности и интимности между рассказчиком и слушателем и располагают последних к развлекательной долгой сказке»⁴¹.

Сходную функцию выполняет и следующий стихотворный «пролог» одной татарской сказки:

«Черепяхи

Сделали себе крылья, чтобы летать,

Рыбы морские

Сняли себе дома, чтобы переселиться.

Минарет из Акмечита

⁴¹ Л. Г. Бараг, О традиционной стилистической форме, стр. 215.

Наклонился воды напиться из Салтырдана.

Поймал я блоху, Мать моя зарезала ее.

Шестьдесят ока мяса весила она,

Семьдесят ока жира было в ней.

Взялся я сапоги мазать:

На один сапог хватило, на другой не хватило.

Было — не было, жил однажды падишах...» (Халкъ, 160; ср.: ИМО, № 299).

Наконец, приведем один вариант подобного пролога, записанного на этот раз от татар, проживающих на территории Румынии:

«В далекие времена,

Когда верблюды теллялем был,

Когда черепахи сделали себе крылья, чтобы летать,

Когда рыбы морские сделали себе ноги, чтобы ходить.

Тихонько-тихонько поймал я цыпленка,

Взял его, зарезал,

Шестьдесят ока мяса весил он,

Семьдесят ока жира вытопил из него.

Было — не было...» (Мамут, ИМО, № 284).

Как мы уже сказали, элементы S и T первоначально имели точную функцию в инициальной формуле, помещая во времени и в пространстве действие сказки. Однако постепенно, передавая время или место все более и более неопределенно, эти элементы начинают выполнять совсем другую функцию, оставаясь только внешне временными или «топографическими» определениями. В конечном итоге данные элементы превратились в шутки [S^v, T^v]. Вот как «фиксируют» во времени или в пространстве действие сказки некоторые сказочники.

Русская сказка:

«В некотором царстве, в некотором государстве, именно в том, в котором мы живем, около Парижа, к нам поближе...» (Шейн, II, 262; см.: ДИМ, № 3, 5).

«В некотором селе, недалеко, не близко, не высоко, не низко, жил-был...» (Афанасьев, II, 411).

«В некотором царстве, в некотором государстве — именно в том, в котором мы живем — против неба на земле, на ровном месте, как на бороне, жил-был...» (Зеленин I, № 48, см.: ДИМ, № 1, 2).

«В некотором царстве, в некотором государстве, именно в том, в котором мы живем, против неба на земле, метров в двести в стороне, жил...» (Арх. МГУ, 1963, № 252, 253).

Турецкая сказка:

«Было — не было, а в прежние времена, в решетке ли, посреди гумна, когда мой отец моим отцом был, я у моего отца дочкой был, отец мой сыном стал, я моему отцу — мать, знающий, однако, знает, как это надо понимать... когда-то на другом краю света в стране, близкой к тем местам, где обитают дэвы, были...» (Кунош, II, 1; ср.: ИМО, № 270).

Татарская сказка:

«В прежние времена, когда коза полководцем была, когда дедушка еще на свет не явился, но вместе с отцом жил, был один...» (Халык, 524; ср.: ИМО, № 298).

«В прежние далекие времена, когда ворона казначеем была, а ворон азанчом⁴² был, жил, говорят, один...» (Халык, 557; ср.: ИМО, № 306).

«В далекие времена, когда решето было соломенным, когда ласточка была судьей, когда жаворонок стариком был, когда просо росло на горах и косили его молнией; когда пшеница росла на льду и косили ее громом. Было — не было...» (Мамут, ИМО, № 272).

Башкирская сказка:

«В далекие времена, когда козел был полководцем, а селезень урядником, когда индюки были десятниками, а волки контролерами, когда вороны были сторожами, а дятлы счетоводами, воробьи — солдатами, пастухи — офицерами, куры — переводчиками; когда львы были конями, змеи бичами, а лисицы свахами, жил, говорят, хан» (Башкорт, 233; ср.: ИМО, № 307).

Словацкая сказка:

«Было то в благословенное время, когда свиньи башмаки носили, а лягушки в чепцах ходили, а вороны колпаки носили; когда ослы по улицам шпорами бряцали, а зайцы псов с ревом догоняли. В то время хорошо было девкам: псы им посуду мыли, свиньи печи мазали, гуси избу выметали, рыбы... белье на Хроне стирали, а раки по ним плакали. Не бойтесь, девки! Начинается снова: свиньи будут башмаки носить, лягушки в чепцах ходить, вороны колпаки носить, ослы опять будут шпорами бряцать, а зайцы за псами с рогом гоняться. Придет и такое время!

В благословенное время был один...» (Добшинский, II, 199; ср.: ИМО, № 286).

«Где было, там было, в семьдесят седьмом государстве, за красным морем, за деревянной скалой, за плетеной печкой, там изготовляли бритвы из палок, а серпы из соломы. Там был один...» (Супис, III, 5; ср.: ИМО, № 287).

⁴² Глашатай.

Возникает естественный вопрос: все ли современные люди (сказочники) перестали верить в подлинность сказки? Ответ на этот вопрос кажется нам важным, поскольку, на наш взгляд, дифференцированное отношение сказочника к сказке могло обусловить возникновение той или иной формулы утвердительного или шутливого, иронического, пародийного, одним словом, отрицательного характера.

Почти все формулы румынских волшебных сказок, с которыми мы имеем дело, являются выражением более чем скептического отношения к подлинности сказки. Это означает, что они отражают ту стадию, когда сказочники сами не верят в правдоподобность сказочных «событий», когда сказочные чудеса уже не воспринимаются как быль. Иначе ставится вопрос, когда речь идет о конкретном сказочнике.

Известно, что существует определенная связь между репертуаром отдельного сказочника и его личностью. Б. М. Соколов и Ю. М. Соколов пытались даже выделить несколько типов сказочников (эпики, моралисты, шутанки, сатирики и т. д.)⁴³. Понятно, что какой-то сказочник имеет склонность, например, к волшебным сказкам не потому, что он верит в их подлинность (хотя это не исключено), а просто потому, что ему нравятся необыкновенные «события» с «серьезными» конфликтами, с бурными, развернутыми действиями и т. д. Значит, сам по себе репертуар ничего нам не говорит.

Собранный материал, таким образом, не дает возможности выявить отношение сказочника к правдивости сказки и в прямой связи с этим отношением — определенные особенности стиля, определенную манеру и т. д.

Для того чтобы получить ответ на этот вопрос, необходимо обратиться непосредственно к живому фольклору, к живым сказочникам, потому что, как заметил уже Н. А. Добролюбов, «ответы должны быть весьма разнообразны для разных случаев и для разных местностей. Здесь верят в одно и не верят в другое; тут рассуждают больше, там меньше; в одном месте верование тусклее и холоднее, чем в другом; для одних уже превращается в забаву то, что для других служит предметом серьезного любопытства и даже уважения или страха»⁴⁴.

Говоря об эпосе, В. Я. Пропп утверждает, что неправильно ставится вопрос, когда исследователь спрашивает себя,

⁴³ Б. М. Соколов, Ю. М. Соколов, Сказки и песни Белозерского края, М., 1915, стр. LIII—XXXIII.*

⁴⁴ Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений в шести томах, т. I, 1934, стр. 433—434.

«верит или не верит певец?»⁴⁵ Автор прав, говоря, что утвердительный или отрицательный ответ сказителя не убедит нас в том, что историческое событие, воспетое, например, в былине, происходило в самом деле. Однако, по нашему мнению, это не значит, что отношение сказочника к правдивости или реальности сказки не отразится на ней с других точек зрения.

В результате наблюдений, проведенных некоторыми румынскими собирателями, и наших собственных, мы убедились, что некоторые современные сказочники (их, конечно, мало) верят в подлинность рассказанного, как бы фантастично оно ни было. Другие сомневаются, но предполагают, что когда-то что-то подобное могло произойти, хотя и не совсем так, как говорится в сказке. Третьи считают сказку выдумкой на забаву детям. Это явление ставится некоторыми исследователями в прямую связь с культурным уровнем данного сказочника⁴⁶.

Интересны, иногда забавны «объяснения», которые дают некоторые современные сказочники характеру сказочных событий. Одни приводят в качестве «аргумента» для подтверждения достоверности сказки сам элемент V инициальной формулы, что говорит еще раз о смысле, который придает сказочник этому элементу. Таким образом, на поставленный собирателем вопрос, было или нет то, о чем сообщает сказка, один сказочник отвечает:

«Может быть это и было, кабы не было, не рассказывали бы» (АПП, I, 484; ср.: ИМО, № 63). Речь идет о волшебной сказке, которую сказочник начинает без формулы; присутствует только элемент E_1 .

Другие сказочники приводят иные «аргументы»:

«Может быть это и было, что он убил всех змеев, и с тех пор больше змеев нет, пропали все, больше нет ни одного» (АПП, I, 397; ср.: ИМО, № 64). Сказочник сообщил волшебную сказку, используя инициальную формулу утвердительно-го характера [$E_2T_1T_2V + E_1$].

«Один верит, другой нет. Может быть, было это когда-то, как была и мировая война, а теперь она сказка» (АПП, II, 33; ср.: ИМО, № 65); сказочник сообщил волшебную сказку; была использована инициальная формула [E_2T_1].

Эти примеры, конечно, не дают оснований для вывода, что современные румынские сказочники используют утвердительную формулу лишь тогда, когда считают, что сказочные события имели место на самом деле, т. е. что они являются

⁴⁵ В. Я. Пропп. Фольклор и действительность.— «Русская литература». 1963. № 3. стр. 74.

⁴⁶ См. О. Birlea. Cercetarea prozei populare epice. стр. 119.

достоверными. Все-таки некоторая связь существует, точнее говоря, существовала, но сказка, находящаяся как фольклорный жанр на последнем этапе своего развития, больше не может дать нам необходимого материала для достаточной аргументации существования этой связи. Во всяком случае, легче себе представить сказочника, употребляющего формулу утвердительного характера, но тем не менее не верящего в достоверность рассказываемого, чем сказочника, пользующегося формулой, содержащей элемент \bar{V} , но втайне верящего в подлинность своей истории.

Другой фактор, который имеет значение в использовании той или иной формулы, это состав слушателей. Мы записали, например, сказки старика П. Думитру, в возрасте 72 лет. Вообще у него была склонность к сложным, развернутым формулам, которые помещали действие сказок в необыкновенный, сказочный мир. Элемент \bar{V} в его репертуаре был очень употребителен; он часто использовал также формулы шуточного, иронического характера. Но тот же сказочник на вечере, организованном специально для него, рассказывая детям, избегал формул шуточного, пародийного характера и использовал простую утвердительную формулу $\{E_2T_1T_2 + E_1T_1\}$. Сказочник даже кончал моралью: «Так бывают наказаны злые люди, дети мои».

* * *

ФИНАЛЬНЫЕ ФОРМУЛЫ

Выводы первой части исследования, касающиеся структуры и функций инициальных формул и в особенности некоторых гипотез относительно генезиса и эволюции этих формул, в значительной мере облегчают изучение традиционных финальных формул, где мы обнаружили многие сходные аспекты. Здесь следует иметь в виду дифференцированное отношение сказочника к своей сказке, которое конкретизируется в самых разнообразных формах. Так, и в финальных формулах у сказочника проявляется либо тенденция так или иначе, прямо или косвенно «подчеркнуть» подлинность «событий», о которых он рассказал, с помощью утвердительных формул, либо тенденция квалифицировать сказку как чистый вымысел с помощью отрицательных формул.

Финальные формулы гораздо многочисленнее и разнообразнее, чем инициальные, как в румынских сказках, так и в сказках других народов. Мы установили, например, случаи, когда финальная формула наличествует, несмотря на отсутствие инициальной, и даже как бы пытается выполнить функции последней.

Частое применение финальной формулы — явление, характерное для сказок всех народов, — объясняется, в числе других причин, желанием сделать, в той или иной форме, «заключение», смысл которого зависит от характера сюжета, от сказочника, от аудитории и, конечно, от степени интенсивности традиции, которая варьируется от народа к народу, от сказочника к сказочнику.

Румынская сказка предлагает нам широкую гамму финальных формул. Из них наиболее употребительна формула, в которой сказочник сообщает о своем присутствии на сказочном пире. В противном случае, заявляет сказочник, «откуда бы я знал, что там было».

* * *

1. Финальная формула, которая сообщает о присутствии (участии) сказочника на свадьбе или на пиру героев, в румынской сказке особенно употребительна. Она состоит из шести элементов:

- 1) P — присутствие сказочника на царском пиру;
- 2) A — действия сказочника на царском пиру;
- 3) D — перенесение сказочника с места действия к слушателям;
- 4) B — цель перемещения — сообщение сказки;
- 5) C — сказочник получает подарки;
- 6) R — сказочник просит вознаграждения.

Зафиксируем все варианты этих элементов:

A — правдоподобные, возможные действия: A₁ — «я плясал»; A₂ — «я пил»; A₃ — «я ел»;

A_v — неправдоподобные, невозможные действия: A₄^v — «я таскал дрова на вертеле»; A₅^v — «носил воду решетом»; A₆^v — «таскал шутки ведрами»; A₇^v — «пил дрова мотыгой»; A₈^v — «нагрузил яйца вилами»; A₉^v — «жарил лед на вертеле».

D — правдоподобный вид транспорта: D — «средство транспорта» не указывается; D₁ — седло;

$D\bar{v}$ — неправдоподобный вид транспорта: $D\bar{2}$ — оса; $D\bar{3}$ — соломинка ржи; $D\bar{4}$ — колесо; $D\bar{5}$ — петух; $D\bar{6}$ — еж; $D\bar{7}$ — куст; $D\bar{8}$ — обгорелый ягненок; $D\bar{9}$ — курица; $D\bar{10}$ — коса; $D\bar{11}$ — палка; $D\bar{12}$ — клубника; $D\bar{13}$ — корень; $D\bar{14}$ — ржавый нож; $D\bar{15}$ — уголь; $D\bar{16}$ — маленькая ложка; $D\bar{17}$ — хромой заяц; $D\bar{18}$ — полено; $D\bar{19}$ — гвоздь; $D\bar{20}$ — веретено; $D\bar{21}$ — конь с восковыми ногами; $D\bar{22}$ — ворота; $D\bar{23}$ — пуля.

V — сказка; $V\bar{v}$ — небылица (ложь).

C — получение правдоподобных подарков; $C\bar{v}$ — получение неправдоподобных подарков (отсутствует в румынской сказке; примеры из сказок других народов: масляная шляпа, стеклянные сапоги, пиво в носовом платке и т. д.); \bar{C} ($\bar{C}\bar{v}$) — потеря подарков.

R — «формула оплаты»: «заплатите мне за это», «жду вознаграждения» и т. д.

Как и при рассмотрении инициальных формул, мы распределили эти элементы в зависимости от их позиции по отношению к границе достоверности. Мы считаем важным установление этой позиции, поскольку она определяет и степень выразительности формулы. Чем невероятнее, абсурднее соединение элементов в «формуле невозможного» [\bar{V}], тем выше степень экспрессивности. Элемент \bar{V} становится, таким образом, показателем выразительности формулы (элементы: P , A_1 , A_2 , A_3 , D , даже D_1 , на наш взгляд, гораздо менее выразительны, чем $A\bar{5}$, $A\bar{7}$, $A\bar{9}$, $D\bar{2}$, $D\bar{19}$, $D\bar{8}$, $D\bar{9}$, $D\bar{21}$, $D\bar{23}$ и т. д.).

В то же время установление характера формул — утвердительного или отрицательного — объясняет и их дифференцированное применение в волшебной и новеллистическо-бытовой сказках. Здесь, однако, следует сделать уточнение: дифференцированное употребление финальной формулы менее строго, чем в случае инициальной формулы. При всем том утвердительный или отрицательный характер финальной формулы остается и в дальнейшем определяющим фактором в дифференцированном употреблении той или другой формулы. Как правило, новеллистическо-бытовая сказка избегает сложных финальных формул (мы имеем в виду прежде всего те формулы, где элемент \bar{V} [$D\bar{14}$, $D\bar{8}$, $A\bar{4}$, $A\bar{5}$, $V\bar{v}$] занимает важ-

ное место).

Наши схемы показывают место элементов финальной формулы, выявляя, таким образом, возможную позицию сказочника — положительную или отрицательную — по отношению к своей сказке.

Многообразие финальных формул в румынской сказке, которое отражено и в количестве схем, определяется в первую очередь двойной позицией $[V - \bar{V}]$ большинства элементов $[A - A\bar{v}, D - D\bar{v}, C - C\bar{v}, B - B\bar{v}]$. Элемент P, несмотря на свой завуалированно отрицательный характер, занимает «высшее» положение, поскольку он выражает намерение сказочника подчеркнуть правдоподобие описываемых событий; элемент R нейтрален.

Вот возможные позиции составных элементов финальной формулы румынской сказки:

1.	$P A_1 \dots 3$	V
		\bar{V}
2.	P	V
	$A_4 \dots 9$	\bar{V}
3.	$P D_1 B$	V
		\bar{V}
4.	$(P) \dots B$	V
	$D_2 \dots 23$	\bar{V}
5.	(P)	V
	$D_2 \dots 23 B$	\bar{V}
6.	$(P) C \bar{C} D$	V
		\bar{V}

Элемент $C\bar{v}$ в форме, в которой мы его встречаем в сказках некоторых народов, отсутствует в румынских формулах; однако, если имеется в виду тот факт, что $D\bar{v}$ (у румын — $D_{21}^{\bar{v}}$ — конь с восковыми ногами) является в то же время и $C\bar{v}$, то можно включить в схему и данный элемент:

$$7. \frac{(P) \quad (D)}{C \bar{C} \quad (D)} \left| \frac{V}{\bar{V}} \right. \dots$$

II. P, D и V — элементы, чаще всего встречаемые в румынских сказках. Мы склонны думать, что финальная формула, в составе которой наличествовали элементы P, A, D и V, первоначально завершала лишь те сказки, последним эпизодом которых была свадьба герол. Когда формулы этого типа стали употребляться и в других сказках, некоторые элементы перестали соответствовать содержанию сказки: постепенно эти формулы начали кочевать из сказки в сказку, утратив свой первоначальный смысл (присутствие сказочника на свадьбе).

III. Большинство румынских финальных формул содержит в той или иной, прямой или косвенной форме отрицание достоверности происходящих в волшебной сказке событий. Следовательно, как и инициальные формулы [\bar{V}], они отражают ту стадию истории сказки, когда народ больше не верит в достоверность сказки, считая ее вымыслом. Но это, как мы показали и в связи с инициальными формулами, не исключает существования отдельных сказочников (и слушателей), верящих в достоверность самых неправдоподобных сказок, особенно если учесть тот факт, что не все волшебные сказки кончаются формулами-шутками, формулами-пародиями, т. е. отрицательными формулами, а новеллистическо-бытовые сказки, как правило, не знают подобных финальных формул.

IV. В большинстве румынских финальных формул используется «категория невозможного», находящая конкретное выражение в соседстве двух взаимоисключающих элементов. В результате получаются формулы, степень выразительности которых, как и в случае инициальных формул, зависит от необычного (абсурдного) характера соседства.

V. Основная функция финальных формул заключается в перенесении слушателей в мир действительности. С помощью легкой иронии, шутливого, пародийного тона финальная формула разрушает сказочный мир.

* * *

МЕДИАЛЬНЫЕ ФОРМУЛЫ

В этой главе мы рассмотрим медиальные формулы в румынской сказке. Мы ограничились румынской сказкой по причине сложности вопроса, богатства и разнообразия материала, который она дает. Вместе с тем для подкрепления наших выводов мы постараемся привлечь и некоторые сходные аспекты в сказках других народов, и в первую очередь в русской сказке, которая предлагает нам в этом отношении особо важный материал.

* * *

I. Касаясь богатства и разнообразия медиальных формул, отметим, что утверждение, согласно которому медиальные формулы намного беднее, чем инициальные и финальные, не соответствует действительности.

Медиальные формулы отличаются большим разнообразием, которым они обязаны в первую очередь многообразию сказочных персонажей; любой тип, как правило, обладает специфической формулой, при помощи которой сказочники фиксируют его определенные черты, описывают его действия; и, как мы уже отметили, речь идет не о действиях вообще, а о важнейших действиях (функциях) персонажей.

II. Рассматривая функции персонажей, отмеченные формулами, приведем их в том порядке, в каком они встречаются в повествовании, указывая одновременно, в квадратных скобках, номер, которым соответствующие функции обозначены в схеме В. Я. Проппа⁴². Для большей ясности мы несколько изменили названия функций, данные им автором «Морфологии».

[VIII] [VIII-a] — вредительство (недостача, желанис)

- 1) Появление антагониста — колоссальная пасть (g_1).
- 2) Необыкновенное свойство антагониста выбрасывать из пасти пламя (a_1).
- 3) Место, куда антагонист уносит предмет похищения (S^1)⁴³.

⁴² См.: В. Я. Пропп, Морфология сказки, стр. 35 и сл.

⁴³ Здесь речь идет об элементе, типичном для инициальной формулы. Поэтому мы используем тот же знак (S^1).

4) Место, где находится предмет желания (S^2).

[IX] — сообщение о беде (недостаче, желании)

5) Приказ царя, сопровождаемый угрозой смерти (m).

6) Упрек героя царской дочери (жене), которая, желая избавить его от колдовства, невольно помогает врагу (r_1).

7) Упрек царской дочери герою (мужу), который, желая избавить ее от колдовства, невольно помогает врагу (r_2).

[XI] — герой покидает дом с целью выполнить приказ

8) Красота (блеск) героя (f_1).

9) Место, где находится предмет поисков героя (S^3).

10) Диалог между конем и героем — выбор скорости перемещения (p_1).

11) Продолжительность и трудность пути, проделанного героем (d_1).

12) Скорость перемещения героя (v_1).

[XII] — встреча героя с будущим дарителем (советником)⁴⁴

13) Диалог между дарителем (советником) и его матерью (сестрой, женой и т. д.); даритель чует по запаху присутствие в доме нездешнего человека (S_1).

14) Диалог между дарителем (советником) и героем; даритель хочет опознать героя (i).

15) Вход героя в дом дарителя; открытие дверей при помощи формулы (u).

16) Сообщение об испытаниях, которым подвергается герой для того, чтобы получить волшебные средства; угроза потери головы (x).

[XIII] — реагирование героя на испытания будущего дарителя (советника)

17) Успех героя благодаря животным (часто вызванным на помощь формулой), которым герой, по пути к дарителю, спас жизнь (c_1). Иногда даже диалог между героем и дарителем (i) является испытанием, которое герой выдерживает, отвечая: «Добрый человек!»

⁴⁴ В сказках имеются не только дарители волшебных средств, но и дарители советов, таких же полезных, как и волшебные средства. Румынская волшебная сказка предлагает нам широкую гамму таких «советников», которые облегчают герою выполнение царского приказа.

[XIV] — получение героем волшебного средства (животные, предметы и т. д.)

18) Необыкновенное свойство коня выбрасывать из ноздрей огонь (пламя, искры, дым) (a_2).

19) Красота (блеск) коня (f_2).

20) Магические формулы, пускающие в ход волшебные предметы, полученные от дарителя (o_1).

[XV] — перемещение героя — после получения волшебного средства — к месту нахождения предмета поисков

21) Диалог между конем и героем — выбор скорости перемещения (p_2).

22) Продолжительность и трудность пути (d_2).

23) Скорость перемещения (v_2).

24) Красота (блеск) дворцов антагониста (f_3).

25) Красота (блеск) похищенной царевны (f_4).

[XVI] [XVIII] — борьба — победа

26) Диалог между антагонистом и его женой (похищенной царевной); он чует по запаху присутствие во дворце «пздешнего человека» (s_2).

27) Диалог между героем и антагонистом — выбор средств боя (1).

28) Продолжительность и трудность боя (d_3).

29) Вызов признательных животных (c_3).

30) Пуск в ход волшебных предметов (o_2).

[XX] — возвращение героя (после ликвидации начальной беды или неадаптированности)

31) Продолжительность и трудность пути (d_4).

32) Скорость перемещения (v_3).

[XXI] [XXII] — преследование героя — спасение

33) Появление преследователя — колоссальная пасть (g_2).

34) Необыкновенное свойство преследователя (змея, его матери, сестры) выбрасывать из пасти пламя (a_3).

35) Скорость перемещения преследователя (v_4).

36) Диалог между конем преследователя и конем героя (y).

37) Вызов признательных животных (c_3).

38) Использование волшебных предметов (o_3).

[XIII-bis] — появление ложного героя

39) Диалог между воскресшим героем и его спасителем — побратимом, благородным животным и др. (i). После этого эпизода, как правило, возобновляются функции [XI], [XII], [XIII], [XIV], [XV] с теми же возможностями повторения соответствующих формул (следовательно, появляется еще 18 ситуаций, когда возможно использование формул).

[XXV] [XXVI] — трудная задача — решение трудной задачи

40) Красота (блеск) дворца, построенного героем (разоблачение ложного героя) (f_5).

Наконец, необходимо выделить еще одну формулу, отмечающую «начальную ситуацию»:

41) Быстрый рост будущего героя (z).

III. Распределим по персонажам элементы, отмеченные формулами; получается шесть групп формул⁴⁵.

Группа формул героя (будущего героя)

- 1) Быстрый рост будущего героя (z).
- 2) Красота (блеск) героя (f_1).
- 3) Красота (блеск) дворца, построенного героем (f_5).
- 4) Диалог между конем и героем (p_1, p_2).
- 5) Продолжительность и трудность пути (d_1, d_2, d_4).
- 6) Скорость перемещения (v_1, v_2, v_3).
- 7) Диалог между героем и дарителем (i).
- 8) Открытие дверей дома дарителя (u).
- 9) Вызов признательных животных (c_1, c_2, c_3).
- 10) Пуск в ход волшебных предметов (o_1, o_2, o_3).
- 11) Диалог между героем и антагонистом (l).
- 12) Продолжительность и трудность боя (d_3).
- 13) Диалог между воскресшим героем и его спасителем (i).
- 14) Место, где находится предмет поисков героя (S^3).

Группа формул антагониста

- 1) Место, куда антагонист уносит предмет похищения (S^1).
- 2) Красота (блеск) дворцов антагониста (f_1).
- 3) Колоссальная пасть антагониста (g_1, g_2).
- 4) Необыкновенное свойство антагониста выбрасывать из пасти огонь (a_1, a_3).

⁴⁵ Функции (действия) 7-го персонажа (ложного героя) не отмечены формулами; это объясняется, на наш взгляд, тем, что ложный герой появляется реже и лишь в определенных типах волшебной сказки.

- 5) Диалог между антагонистом и его женой (похищенной царевной) (s_1).
- 6) Диалог между антагонистом и героем (i).
- 7) Продолжительность и трудность боя (d_3).
- 8) Скорость перемещения (v_4).

Группа формул помощника

- 1) Красота (блеск) коня (f_2).
- 2) Необыкновенное свойство коня выбрасывать из ноздрей огонь (a_2).
- 3) Скорость движения коня (v_1, v_2, v_3).
- 4) Диалог между конем и героем (p_1, p_2).
- 5) Диалог между конем героя и конем преследователя (y).
- 6) Диалог между помощником (спасителем) и воскресшим героем (i).

Группа формул отправителя (персонажа, который сообщает о беде)

- 1) Царский приказ, сопровождаемый угрозой смерти (m).
- 2) Упрек царевне (жене) (r_1).
- 3) Упрек царевичу (мужу) (r_2).

Группа формул дарителя (советника)

- 1) Диалог между дарителем и его матерью (сестрой, женой и т. д.) (s_1).
- 2) Диалог между дарителем и героем (i).
- 3) Сообщение об испытаниях (x).

Группа формул царевны

- 1) Красота (блеск) царевны (f_4).
- 2) Диалог между царевной и антагонистом (s_2).

IV. Для того чтобы определить степень повторяемости формул и идентифицировать формулы с наибольшей частотой употребления в румынской волшебной сказке, мы составили схему, в которой уточнили возможное место занимаемое в ходе действия элементами (ситуациями), отмеченными формулами (разумеется, мы сохранили действительный порядок формул в повествовании; они сгруппированы вокруг функций персонажей):

{Начальная ситуация = z} [VIII—VIII-a = $g_1 a_1$ S¹S²]
 [IX = $m r_1 r_2$] [XI = $f_1 S^3$ $p_1 d_1 v_1$] [XII = $s_1 i u x$] [XIII = c_1] [XIV = $a_2 f_2 o_1$]
 [XV = $p_2 d_2 v_2 f_3 f_4$] [XV—XVIII = $s_2 l d_3 c_2 o_2$] [XIX = $d_4 v_3$]
 [XXI—XXII = $g_2 a_3 v_4 u c_3 o_3$] [VIII-bis = i] [далее следуют функции: XI-bis, XII-bis, XIII-bis, XIV-bis и XV-bis с такими же возможностями возобновления соответствующих формул]
 [XXV—XXVI = f_5].

V. Выводы, к которым мы пришли в результате проделанных операций (отнесение медиальных формул волшебной сказки к функциям персонажей, распределение их по персонажам и составление схемы возможных ситуаций использования традиционных формул в ходе развития действия волшебной сказки):

1) Важнейшие функции (действия) персонажей отмечены формулами. Этот вывод может быть подтвержден еще весьма интересным фактом: человек, знающий медиальные («внутренние») формулы, может составить сказочный сюжет (схематично, конечно), пользуясь только соответствующими формулами — разумеется, употребляя при этом и связующие слова; если добавить «внешние» медиальные формулы или формулы инициальные и финальные, то сказка окажется «законченной».

2) Мы идентифицировали в румынской волшебной сказке 19 внутренних медиальных формул, которые могут быть использованы в 41 ситуации; если же принять во внимание и функции «bis», тогда число ситуаций возрастет: $41 + 18 = 59$. Большая разница между количеством формул и количеством ситуаций, в которых они могут быть использованы сказочником, объясняется тем, что одна и та же формула отмечает несколько элементов (ситуаций): продолжительность и трудность пути и боя (d_1, d_3), красота (блеск) героя, коня, дворца и т. д. (f_1, f_2, f_3); или отмечает один и тот же элемент в разных ситуациях: скорость перемещения героя от царского дворца к дарителю и от дарителя к дворцу антагониста, скорость перемещения по возвращении домой и т. д. (v_1, v_2, v_3).

3) Персонаж, располагающий самой богатой группой формул, это герой (14 элементов отмеченных формул); за ним следуют антагонист (18), помощник (6), отправитель (3), даритель (3), царская дочь (2). Следовательно, количество формул в группе одного персонажа непосредственно зависит от места, занимаемого данным персонажем в развитии действия волшебной сказки.

VI. Подразделение медиальных формул на «внешние» и «внутренние» основывается на их связи с действием сказки. Первая подгруппа касается исключительно отношений сказочник — слушатель; ее функции (вызов интереса аудитории, проверка внимания и т. д.) служат установлению связи между сказочником и слушателем. Вместе с тем внешние формулы придают повествованию определенную живость, из-

бега однообразия. Вторая подгруппа включает формулы, которые прямо связаны с определенными элементами сказки и образуют с ними неразрывное единство.

Внешние медиальные формулы не отличаются особой выразительностью. Однако некоторые из них, являясь признаком устности, становятся средством проверки степени подлинности той или иной сказки.

VII. Медиальные формулы имеют особую распространенность в волшебной сказке. Внешние медиальные формулы предполагают обширное, богатое эпизодами повествование. Формулы привлечения или проверки внимания, например, встречаются только в особо длинных сказках, в большей мере требующих оживления повествования.

Рассмотренные нами внутренние медиальные формулы, будучи связаны с элементами, принадлежащими в первую очередь волшебной сказке (появление змея, бой героя со змеем, бег коня, быстрый рост детей и т. д.), закономерно появляются только совместно с данными элементами, значит, только в волшебной сказке.

VIII. Медиальные формулы — особенно внутренние — используются не случайно. В то время как инициальные и финальные формулы довольно легко переходят из одной сказки в другую, волшебную или новеллистическо-бытовую (за исключением элемента \bar{V}), медиальные формулы занимают определенное место даже в рамках одного и того же типа сказки. Переходные формулы, например, встречаются только при смене действия, обеспечивая связь между двумя эпизодами; внутренняя формула, как правило, сопровождает персонаж (предмет) или эпизод и т. д.

IX. Шутливый, иронический, пародийный тон, присущий как инициальным, так и финальным формулам (мы имеем в виду в первую очередь волшебную сказку), исчезает в ходе изложения действия; сказочник как будто забывает, что отнес сказку к тем временам, когда «блохи обувались в ореховую скорлупу и ходили на богомолье» или когда «мышь ела кошек», — пародируя таким образом невероятные события, которые происходят в сказке, — и излагает их самым серьезным образом. Этот тон естествен, если не забывать, что сказка является вымыслом, но выражает метафорически определенные жизненные идеалы: в сказке всегда добро побеждает зло, самые слабые и беспомощные оказываются в конце

концов самыми сильными, в сказке оправедливость всегда на стороне обездоленных и т. д.

Этим объясняется, на наш взгляд, отсутствие в собственно сказке остальных элементов \bar{V} , где шутка, ирония, пародия очевидны. Сказочник использует во время повествования только те элементы, которые меньше всего поддаются иронической интерпретации.*

* Publicat în vol. N. Roşianu, *Tradicionnye formuly skazki*, Editura Nauka, Moscova, 1974 (reproducem aici, fragmentar, concluziile cercetării).

•
•

УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ СКАЗОЧНЫХ ФОРМУЛ

Материал для сравнения, использованный при изучении традиционных формул, позволяет нам распространять некоторые выводы относительно морфологии формул румынской сказки и на сказки других народов. Таким образом обнаруживается большое количество сходных, подчас тождественных явлений, что подтверждает универсальность некоторых структурных элементов с соответствующими функциями, выявленных в формулах румынской сказки.

E_1 (факт существования героя) является самым распространенным элементом инициальной формулы в сказках всех народов. Эта распространенность есть результат самостоятельного существования данного элемента, который может быть использован независимо от присутствия или отсутствия остальных элементов.

E_2 (наличие неких «событий», о которых будет рассказано) достигает особого распространения в румынской сказке благодаря сложности инициальных формул этих сказок. Такое же распространение данный элемент имеет в формулах сказок словацких и чешских народов, а также в формулах, которые содержат прямое отрицание [$E_2^{\bar{}}$]; он встречается, таким образом, в арумынских, турецких, персидских, грузинских, туркменских и других восточных сказках.

T_1 (фиксация во времени действия или героев) составляет характерную особенность сказочных формул всех романских народов, образуя вместе с E_1 самую простую и в то же время самую распространенную формулу [E_1T_1 или T_1E_1].

T_2 (исключительность, уникальность описанного в сказке) мы не встретили ни в сказках народов, которые были в центре нашего внимания, ни в других сказках; кажется, этот элемент специфичен только для инициальных формул румынских сказок.

V (подлинность, достоверность повествования) является типичным элементом формул румынских сказок. Его наличие в почти идентичной форме в некоторых арумынских, македонских и болгарских сказках не исключает возможности

взаимных влияний, тем более если учесть географические и исторические условия, которые могли благоприятствовать возникновению данного явления.

\bar{V} (метафорическое «отрицание» достоверности) достигает самого широкого распространения в инициальных формулах румынских сказок; за ними следуют по степени распространенности турецкие, словацкие, каталанские и другие сказки. Конечно, здесь речь идет не о повторении одного и того же элемента, а об использовании поэтического приема («формула невозможного»), который находит самое различное конкретное выражение. Наличие элемента \bar{V} и в других фольклорных жанрах (в пословицах и поговорках, в народных песнях, в заговорах и т. д.) говорит еще раз об особом месте, занимаемом метафоричным выражением в устном народном творчестве.

Элемент \bar{V} имеет в инициальных формулах следующие четыре аспекта:

- 1) \bar{V} — «определение» времени [$T^{\bar{V}}$];
- 2) \bar{V} — «определение» пространства [$S^{\bar{V}}$];
- 3) \bar{V} — прямое отрицание [$E^{\bar{V}}$];
- 4) \bar{V} — сомнение ($\bar{E}^{\bar{V}}$).

Элемент $E^{\bar{V}}$ (прямое отрицание) отсутствует в инициальной формуле сказок романских народов; он отсутствует также в сказках славянских народов, однако достигает особого распространения в персидских, турецких, туркменских, грузинских и других сказках. Следовательно, элемент $E^{\bar{V}}$ является типичным для формул сказок восточных народов. Появление данного элемента в некоторых арумынских сказках, на наш взгляд, является результатом турецкого влияния, тем более что, как мы отметили, имеются и другие элементы, унаследованные из турецких сказок или возникшие по моделям этих сказок.

Анализ структурных элементов инициальных формул различных народов позволил нам составить общую схему, куда можно включить, как правило, любую инициальную формулу:

E	T	S	V
E (\bar{E})	T	S	\bar{V}

Что касается финальной формулы, то элементы, обнаруженные в румынских сказках, можно встретить в сказках самых различных народов.

Элемент Р (присутствие сказочника на царском пиру) составляет главный «аргумент», который большинство сказочников приводит, чтобы подчеркнуть достоверность сказочных событий. Мы идентифицировали его в славянских (особенно восточнославянских) сказках, в сказках романских народов и вообще во всех находившихся в нашем распоряжении сказках, что свидетельствует об универсальном характере этого элемента. Наличие в формуле элемента Р, как правило, ведет к употреблению других элементов:

А ($A\bar{v}$) — действия сказочника на царском пиру (на свадьбе);

С ($C\bar{v}$) — получение сказочником подарков;

\bar{C} ($\bar{C}\bar{v}$) — потеря подарков;

Д ($D\bar{v}$) — перемещение сказочника с места действия к слушателям;

В ($B\bar{v}$) — цель перемещения сказочника — изложение сказки.

В большинстве рассмотренных нами сказок мы выявили двойную позицию композиционных элементов финальной формулы [$A - A\bar{v}$; $D - D\bar{v}$, $C - C\bar{v}$, $B - B\bar{v}$]; следовательно, обнаруженные в румынской сказке модели приложимы и к сказкам других народов; причем дистрибуция этих элементов (утвердительных и отрицательных) по отношению к границе достоверности подчиняется, как и в случае инициальных формул, тем же законам.

В результате на основе всех исследованных финальных формул мы можем составить общую схему, отражающую универсальный характер структуры финальной формулы:

$$\frac{P \ A \ C \ \bar{C} \ D \ B}{A \ C \ \bar{C} \ D \ B} \quad \left| \quad \begin{array}{c} V \\ \bar{V} \end{array} \right.$$

Любая финальная формула, в которой наличествует элемент Р (прямо или косвенно), может быть включена в конечный итог в эту схему, отражающую, как и в случае инициальных формул, определенные закономерности, вытекающие из самой природы волшебной сказки как фольклорного жанра, где на первом месте стоит поэтический вымысел.

Анализируя структуру сказки, В. Я. Пропп обнаружил ее стабильные элементы (функции сказочных персонажей); однако ни в одной волшебной сказке мы не встречаем конкретизированными все функции (31), указанные Проппом в его «Морфологии». Подобный рекорд можно получить лишь за письменным столом, следовательно, в ущерб аутентичности. Что касается формул, то необходимо сказать, что сложные инициальные или финальные формулы, содержащие все эле-

менты в обеих позициях $\{V - \bar{V}\}$, в столь полном виде практически не встречаются¹.

Однако нас особенно интересует не столько наличие или отсутствие в формуле того или иного из упомянутых элементов, сколько различные формы, которую они принимают в сказках разных народов, ибо это ведет к выявлению своеобразия формул, в конечном итоге — национальной специфики.

Поскольку структурные элементы являются стабильными и, как правило, универсальными, разнообразие и оригинальность сказочных формул определяются именно тем, как конкретизируются и сочетаются соответствующие элементы в рамках общеприменимой схемы. Здесь проявляется способность каждого сказочника создавать все новые и новые варианты по универсальным моделям, предоставляемым в его распоряжение традицией.

Возьмем, к примеру, элемент E, присутствующий в инициальной формуле сказок всех народов. В румынской сказке утверждается: «Было...» — и в то же время подчеркивается исключительный, универсальный характер сказочных происшествий («как никогда», т. е., другими словами, «чего никогда до и после этого не было»). Наконец, в подкрепление сделанных утверждений приводится «аргумент», выраженный логической дедукцией («кабы не было, не рассказывали бы»). Все эти утверждения аннулируются косвенно, метафорически с помощью следующего за ними элемента $\{T^{\bar{V}}\}$: «когда блохи обувались в ореховую скорлупу и ходили на богомолье», «когда маленькие рыбы глотали больших», «когда мыши ели кошек» и т. д.

В сказках других народов элемент E содержит в самом себе как утверждение, так и отрицание (прямое): «Было чего не было» (арумынская сказка); «Было — не было» (турецкая, туркменская, грузинская, албанская и другие сказки).

Варианты остальных морфологических элементов также очень показательны. Элемент D, например, мы встретили в сказках многих народов, но его конкретное выражение, как мы отметили, не одинаково.

Из 23 вариантов этого элемента, идентифицированных в румынских сказках, лишь некоторые могут быть встречены в сказках других народов $[D_5^{\bar{V}}, D_{21}^{\bar{V}}, D_{23}^{\bar{V}}]$, остальные употребляются только румынскими сказочниками.

Сходное явление наблюдается при рассмотрении элемента

¹ Отметим все же, что некоторые финальные формулы русских и румынских сказок приближаются по своей сложности к этому рекорду.

С, очень распространенного в мировой сказке. Этот элемент во всех сказках следует той же линии [С → \bar{C} , С̄ → $\bar{C}\bar{v}$], но его конкретное выражение исключительно разнообразно. Во-первых, варьируются подарки, «полученные» сказочником; во-вторых, варьируются причины их потери. Румынский сказочник получает пироги, но по дороге он встречает любящих хорошо поесть людей и бросает пироги; арумынский сказочник получает цветы, вина, одежду, но он дугается кваканья лягушек (думая, что это турки) и бросает подарки; турецкий сказочник получает пилав с шафраном, греческий — деньги, болгарский — мед, туркменский — разного рода мясо, но все они лишаются этих подарков из-за появления собак; норвежский сказочник получает хлеб в бутылке, пиво в носовом платке, бумажный костюм, масляную шляпу и стеклянные ботинки; наконец, испанский сказочник получает башмаки из жира, а итальянский — конфеты, которыми кормит петуха, его «вид транспорта».

Можно привести и другие примеры, — ибо проделанную операцию нетрудно повторить с любым из элементов инициальной или финальной формулы, — но и приведенных достаточно, чтобы доказать, что морфологические элементы формулы — это фактор стабильный, между тем как форма их конкретизации — это фактор варьирующийся.

* * *

Важным аспектом в сказках романских, славянских, восточных и других народов является наличие в инициальных и финальных формулах утвердительных и отрицательных элементов, что, несомненно, говорит о существовании — хотя бы первоначально — дифференцированного отношения людей (сказочников) к характеру сказочных событий. То же самое можно сказать об элементе $\Xi\bar{v}$ (сомнение), столь распространенном в инициальной формуле восточных сказок, который, на наш взгляд, отражает действительный этап на пути понимания сказки как плода поэтического вымысла.

Одновременно следует подчеркнуть, что при изучении инициальных и финальных формул необходимо установление позиции морфологических элементов по отношению к границе правдоподобности, т. е. в зависимости от их характера (утвердительного или отрицательного), поскольку, на наш взгляд, от этой позиции зависит и экспрессивность формулы. Чем разнообразнее комбинирование утвердительных и отрицательных элементов, тем

экспрессивнее формула; структура является, таким образом, и важным признаком степени выразительности.

* * *

Относительно дифференцированного использования традиционных формул в различных типах румынских сказок следует сказать, что изучение фольклора других народов дает нам в общем тот же результат: русские новеллистическо-бытовые сказки, например, как правило, не знают отрицательной формулы (она является типичной для волшебных сказок), между тем как утвердительная формула является универсальной, она может переходить из одной сказки в другую, новеллистическо-бытовую или волшебную, без всякого ограничения.

У некоторых сказочников, как мы уже отметили, может существовать соотношение между использованием той или иной формулы (утвердительной или отрицательной) и их отношение к характеру сказочных событий, однако здесь необходимо иметь в виду еще один фактор: Речь идет о различии манеры, о различии «стилей», разных видов сказок: например, сложная формула (а элемент \bar{V} , как правило, входит в состав сложной формулы) или сложная «присказка» в новеллистическо-бытовой сказке становится диссонансирующей, а сказочник чувствует это несоответствие и избегает его.

* * *

Выводы, к которым мы пришли в результате изучения медиальных формул, действительно прежде всего для румынской волшебной сказки. Однако сравнительный материал, используемый нами при анализе данных формул, позволяет нам констатировать, что эти выводы действительно и для сказок других народов.

Славянская сказка, например (восточнославянская прежде всего), которая предоставила нам основной материал для сравнения медиальных формул, демонстрирует удивительные сходства, иногда даже совпадения с румынской сказкой. Из 19 внутренних медиальных формул, идентифицированных в румынской сказке, 17 встречаются и в восточнославянской сказке. Конечно, речь не идет об одних и тех же формулах, а об очень близкой конкретизации общих элементов.

Общие элементы, отмеченные формулами:

- 1) z = быстрый рост будущего героя;
- 2) a = необыкновенное свойство коня выбрасывать из ноздрей огонь;

- 3) S = место, куда антагонист уносит предмет похищения (место нахождения предмета поисков героя);
- 4) m = царский приказ, сопровождаемый угрозой смерти;
- 5) r = упрек царевне (жене) или царевичу (мужу);
- 6) f = красота царевны;
- 7) p = диалог между конем и героем;
- 8) d = продолжительность пути (боя);
- 9) v = скорость (высота) перемещения героя;
- 10) s = диалог между дарителем и матерью (женой, сестрой); даритель чует по запаху присутствие нездешнего человека;
- 11) i = диалог между дарителем и героем;
- 12) u = открытие дверей избушки дарителя;
- 13) x = сообщение об испытаниях, которым подвергается герой;
- 14) c = вызов признательных животных;
- 15) o = пуск в ход волшебных предметов, полученных от дарителя;
- 16) l = диалог между героем и антагонистом;
- 17) i = диалог между воскресшим героем и спасителем.

Отнесение соответствующих формул к функциям персонажей и распределение их по персонажам приводят нас к тем же выводам: формулы отмечают важнейшие действия (это и объясняет тот факт, что одни и те же элементы отмечены формулами в сказках различных народов); количество формул в группе одного персонажа непосредственно зависит от места, занимаемого данным персонажем в сказке; как и в случае румынской сказки, можно составить сказочный сюжет (такой же схематичный, конечно) исключительно из формул.

Что касается совпадения некоторых медиальных формул в сказках разных народов, то в румынских, русских, белорусских, украинских, польских и других сказках его не обязательно следует объяснять взаимовлиянием. У восточнославянских народов особую роль в возникновении некоторых общих формул сыграли, конечно, определенные факторы, благоприятствующие взаимодействию: соседство соответствующих народов и в первую очередь близкое родство языков.

Мы не говорим о стилистических приемах, являющихся универсальными в силу специфики устного общения между людьми, а следовательно, специфическими и для устного народного повествования; мы имеем в виду в первую очередь внутренние медиальные формулы. Здесь можно говорить прежде всего о существовании некоторых общих героев, общих ситуаций, в конечном счете общих мотивов, и лишь по-

том — общих формул, потому что только тождественность ситуаций и мотивов привела к возникновению сходных формул².

* * *

Исходя из результатов, полученных при изучении структуры и функций инициальных и финальных формул, а также элементов, отмеченных внутренними медиальными формулами, мы составили общую схему, которая показывает, что традиционные формулы занимают в волшебной сказке особое важное место:

$$\frac{E T S}{E T S} \left| \frac{V}{\bar{V}} \right. + z g a S m r f p d v s i u x c o l y i +$$

$$+ \frac{P A C \bar{C} D B}{A C \bar{C} D B} \left| \frac{V}{\bar{V}} \right.$$

В эту схему могут быть включены, как правило, все формулы волшебной сказки.

* * *

Рассмотрение сказок, записанных в наши дни, позволило нам констатировать большую устойчивость сказочных формул. Большинство традиционных формул продолжает бытовать и сегодня. Вместе с тем наличие их в репертуаре современных сказочников в форме идентичной или сходной с формулами, встречающимися в первых сборниках, подкрепляет наше убеждение в том, что формулы составляли тот элемент, который меньше всего подвергался «стилизации» со стороны некоторых собирателей и сохранил в целом свою аутентичную форму. Этому способствовала, без сомнения, и довольно часто встречающаяся в традиционных формулах рифма, которая облегчала их заучивание и вместе с тем придавала им большую устойчивость.

В связи со значением рифмы в сохранении традиционных формул следует сделать некоторые уточнения. В нашей работе мы часто подчеркивали значение рифмы для заучива-

² Можно, конечно, углубить анализ, пытаться обнаружить причины, вызвавшие соответствующие мотивы. Известны, например, попытки В. Стасова и затем Г. Поливки, направленные на то, чтобы найти объяснение использования определенных чисел в сказке. Известен также экскурс В. Я. Проппа в далекое прошлое с целью идентифицировать исторические корни волшебной сказки.

ния и сохранения какой-нибудь формулы; однако, во-первых, не следует прсுவеличивать это значение, и, во-вторых, нужно понимать его правильно.

В первую очередь рифма придает формуле большую устойчивость в том смысле, что с трудом поддается изменению; этим, на наш взгляд, объясняется тот факт, что стихотворные сказочные формулы бытуют, как правило, в одном варианте. Следовательно, когда мы говорили об особой роли рифмы в сохранении какой-либо формулы, имели в виду сохранение первоначальной формы данной формулы, а не ее жизненность. Если бы рифма играла особую роль в сохранении формул, это означало бы, что число «выживших» стихотворных традиционных формул должно было бы намного превосходить число других (в прозе). Но дело обстоит совсем не так. Исследование репертуара современных сказочников дало нам возможность констатировать, что формулы в прозе оказываются более жизнестойкими, в то время как некоторые стихотворные формулы начинают лишаться рифмы.

Итак, на наш взгляд, жизнестойкость какой-либо формулы не зависит от наличия или отсутствия рифмы; рифма с этой точки зрения является вторичным элементом. Самым важным фактором в сохранении какой-либо формулы является частота ее возобновления, что зависит от того, как часто сказочник сообщает свою сказку. Сказка легче запоминается, лучше отшлифовывается при многократном повторении. Заученную наизусть, но не используемую стихотворную формулу постигнет та же участь, что и любую прозаичную формулу. Правда, здесь нужно учитывать и ряд других факторов: память, талант сказочника, обновление в памяти отдельных сказок с помощью книги и т. д. Вместе с тем не следует забывать о степени экспрессивности, которая, возможно, играет определенную роль в «выживании» некоторых них. Заученную наизусть, но неиспользуемую стихотворную формула обладает выразительностью, рифма сама по себе не является показателем экспрессивности. Само собой разумеется, что это соображение действительно лишь в том случае, когда речь идет об очень талантливых сказочниках, особенно одаренных, которые понимают ценность используемых слов, способны выбирать, отбирать, иногда даже создавать новые формулы на основе традиционных.

* * *

В волшебных сказках можно констатировать большую разницу между тоном традиционных формул и тоном собственно сказки. Мы уже отметили шуточный, иронический, па-

родийный тон инициальных и финальных формул. Не будет преувеличением сказать, что волшебная сказка заключается чаще всего между двумя шутками, собственно повествование имеет совсем другой тон.

Неправдоподобность, характерная для «формул невозможного» [\bar{V}], сопровождает нас везде в ходе повествования: герой отправляется к месту, где «горы бьются головами», строит за одну ночь золотой дворец, перекувыркивается и принимает другой облик, умирает, и его воскрешают и т. п. Все это, конечно, неправдоподобно, следовательно, рассмотренная с этой точки зрения волшебная сказка — целая цепь «формул невозможного». Но неправдоподобное, невозможное — это одно, а шутка, ирония, пародия — совсем другое.

Сказочник во время повествования отказывается от шутливого, пародийного тона, характерного для инициальных формул, и рассказывает все самым серьезным образом. Вот почему герой в своих странствиях встречается со змеями или с другими сверхъестественными существами, но не с летающими по полям жареными куропатками; он перемещается в царство, расположенное «за тридевять земель», в иной мир, но не в мир, где «блоху подковывают 99-фунтовой железной подковой на одну ногу», а «мыши едят кошек».

«Серьезность» сказочника сохраняется до конца сказки, когда шутливый тон, присущий инициальным формулам, вновь появляется в финальной формуле. Достаточно вспомнить коней, на которых сказочники «возвращаются» с царского пира: румынский сказочник возвращается верхом на коне с восковыми ногами, русские, белорусские и украинские сказочники едут верхом на ледяных и смоляных конях, к тому же седло и уздечка изготовлены из съестного, которое и пожирают свиньи. Но ни один сказочник не введет такого коня внутрь собственной сказки. Коня, на которых едут верхом герои, едят горящие уголья, и из ноздрей у них пышет пламя; они «летят, как ветер и мысль», «выше леса стоячего, выше облака ходячего», одним словом, — это чудесные кони. Существование подобных коней неправдоподобно, однако то же самое можно сказать и о ледяных, смоляных или восковых конях.

Итак, отличие не в правдоподобности или неправдоподобности соответствующих элементов, а в различных функциях, выполняемых ими в сказке. «Чудесный конь, — пишет Дж. Кэлинеску, — часто выступает как герой поважнее змея. Без коня геройство невозможно»³; вопи становится героем

³ G. Călinescu, *Estetica basmului*, стр. 105.

именно благодаря коню, который из всех животных, выступающих на сцене повествования, всего ближе герою, его мысли, его чаяниям⁴.

Совершенно иную функцию выполняет конь в финальной формуле; сказочник никогда не отправляется в путь на волшебном коне, а на коне, свойства которого делают возможным его «исчезновение». Обратный процесс еще более невозможен: сказочный герой верхом на ледяном, смоляном или восковом коне будет выглядеть комично, сказка же превратится в пародию.

Следовательно, невозможное, выраженное в отрицательных элементах инициальной и финальной формулы, превращается чаще всего в комическое; невозможное собственно сказки не проходит такого пути. Инициальные и финальные формулы отрицательного характера своим шутливым, ироническим, пародийным тоном отрицают истинность сказочных событий, но не аннулируют сказку. Волшебная сказка—вымысел, но это не мешает ей выражать метафорически определенные жизненные идеалы, создавать идеальный мир, в котором все возможно; только этим можно объяснить, с нашей точки зрения, существование, вплоть до наших дней, сказочников (слушателей), которые «верят сказкам». И мы не считаем, что причиной этого является низкий культурный уровень некоторых из них. Сказочники, по сути, верят не столько в возможность реального существования фантастических событий, происходящих в сказке, сколько в те истины, которые она выражает. Шутливый тон инициальных и финальных формул волшебной сказки и серьезный тон самого повествования как раз и демонстрируют это положение.

Кроме того, нельзя игнорировать роли формул в установлении связи сказочник—слушатель. Сказка—это устное сообщение, которое предполагает обязательное наличие слушателей, а сказочнику не безразлично, как его сообщение воспринимается. Игра утверждений и отрицаний в инициальной формуле, их шутливый, слегка иронический тон создают хорошее настроение, интимную атмосферу, необходимую для сообщения и восприятия сказки. Подобная же игра в финальной формуле разрушает идеальный мир волшебной сказки и возвращает слушателя в мир действительности, а разрыв между идеалом и действительностью не мешает слушателям испытывать удовлетворение от торжества добра над злом, хотя бы только в сказке.

⁴ C. Chițimia, Fauna în basmul românesc: calcul, стр. 546.

* * *

В. Я. Пропп блестяще продемонстрировал стереотипность морфологии (композиции) волшебной сказки. Но стереотипность проявляется не только в области композиции. Как мы уже пытались показать, даже «одежда», облекающая скелет сказки, в значительной мере создана из «готовых пьес». В таком случае как же проявляется оригинальность (индивидуальность) сказочника?

С морфологической точки зрения, по Проппу, сказка как жанр — это повествование, охватывающее ограниченное число функций, расположенных предустановленными сериями. Каждая сказка конкретизирует определенный набор функций, сгруппированных вокруг определенных персонажей. Так появляются новые сюжеты, новые варианты. Следовательно, сказочник может проявить свою оригинальность в выборе и комбинации функций персонажей. Что касается конкретизации данных функций, сказочник располагает здесь значительно большей свободой; он может дать простор своему воображению, продемонстрировать свое умение, свой талант — одним словом, художественное мастерство. По нашему мнению, «искусство копирования» может проявиться прежде всего в композиционных схемах сказки, гений же — только в конкретизации этих схем.*

* Publicat în vol. N. Roşianu, *Tradicionnyye formuly skazki*; Editura Nauka, Moscova, 1974, p. 170-181.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- | | |
|-----|---|
| АН | — Азербайжан нагыллары, I—V, Баку, 1960—1964. |
| АИФ | — Arhiva Institutului de etnografie și folclor din București. |
| АКХ | — J. Bolte — G. Polivka. Anmerkungen zu den Kinder und Hausmärchen der Brüder Grimm, I—V, Leipzig, 1913—1932. |
| АПП | — O. Bîrlea, <i>Antologie de proză populară epică</i> , I—III, (București), 1966. |
| БНТ | — Българско народно творчество. I—XII, София, 1963. |
| ГВС | — Волшебные сказки, Тбилиси, 1960. |
| ГНС | — Грузинские народные сказки, Тбилиси, 1956. |
| ЕМР | — V. P. Hasdeu, <i>Etymologicum Magnum Romaniae</i> , III, București, 1893. |
| ДИМ | — Дополнительный иллюстративный материал. |
| ИМО | — Иллюстративный материал в оригинале. |

- Кар. — Карельские народные сказки, М.—Л., 1963.
 КНС — Курдские народные сказки, М., 1970.
 ЛП — Лаку Пак, Душанбе, 1966.
 НАС — Английские народные сказки, М., 1957.
 НВЧ — Národopisný Věstník Československý, XIX—XX, 1926—1927.
 ПБЧ — Perečko belave červený dolomán, — «Sborník zbojnickej a vojenskej ľudovej poézie», Praha, 1955.
 ПС — Персидские сказки, М., 1959.
 СПУ — J. Polivka, Slovanské pohádky, Úvod. v Praze, 1932.
 ТА — I. Kúnos, Türkische Volksmärchen aus Adakale, Leipzig — New York, 1907.
 ТНС — Турецкие народные сказки, М., 1967 (Изд. 2-е).
 ТСА — Туркменские сказки, Ашхабад, 1948.
 ТСТ — Туркменские сказки, Ашхабад, 1955.
 Тув. — Тувинские народные сказки, М., 1971.
 ТХЭ — Туркмен халк эртекилери, Ашгабат, 1959.
 Аарне-Томпсон. — The Types of the folktale. A classification and bibliography Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen (FFC № 3). Translated and enlarged by Stith Thompson, second revision, Helsinki, 1961.
 Амадес. — J. Amades, Folclor de Catalunya, Barcelona, 1950.
 Антемиряну I. — Al. Antemireanu, Cimpan verde și frumos, — «Convorbiri literare», XXX, vol. II, 1896.
 Антемиряну II. — Al. Antemireanu, Ciobanul și fata de împărat, — «Convorbiri literare», XXX, vol. I, 1896.
 Афанасьев. — Н. А. Афанасьев, Народные русские сказки, I—III, М., 1957.
 Башкорт. — Башкорт халк әкиәттәре. Өфө, 1956.
 Бистрон. — J. Bystroń, Prystowia polskie, w Krakowie, 1933.
 Бладе I. — M. Jean-François Bladé, Contes et proverbes populaires, Paris, 1867.
 Бладе II. — M. Jean-François Bladé, Contes populaires de la Gascogne, I—III, Paris, 1886.
 Болога. — Vasile Bologa, Voinic de plumb, — «Convorbiri literare», XXVI, 1892.
 Василиу. — Al. Vasiliu, Povești și legende, București, 1927.
 Вук. — Вук Караућ, Српске народне припови јетке, 1853.
 Добшинский. — P. Dobšinský, Prostonárodné slovenské povesti, I—III, Bratislava, 1958.
 Дозон. — Dozon, Contes albanais, Paris, 1881.
 Думитрашку. — N. I. Dumitrașcu, Povești oltești, București.
 Ефименко. — Д. Ефименко, Сборник малороссийских заклинаний, 1874.
 Зеленин I. — К. Д. Зеленин, Великорусские сказки Пермской губернии, Пг., 1914.
 Зеленин II. — Д. К. Зеленин, Великорусские сказки Вятской губернии, Пг., 1915.
 Испиреску. — P. Ispirescu, Legende sau basmele românilor, I—III, Editura Ancora, București, 1929.
 Испиреску ЛБ. — P. Ispirescu, Legende sau basmele românilor, București, 1882.
 Кандря—Денсушяну — I. A. Candrea — Ov. Densușianu, Povești din

- diferite ținuturi locuite de români, București, 1909.
- Катапэ. — G. Cătaпă, Povești populare din Bănat, I—II, Brașov, 1908.
- Киреевский. — Песни, собранные Н. В. Киреевским, М., 1929.
- Компараттн. — Comparatti, Novelline popolari italiane, VI, Roma, 1875.
- Крянгэ. — I. Creangă, Amintiri, povești, povestiri (București), 1960.
- Кулда. — V. M. Kulda, Moravské parodní pohádky, pověsti, obyčeje a pověry, I—II, v Praze, 1874—1875.
- Кунош. — I. Kúnos, Oszmán-lörök népköltési gyűjtemény, I—II, Budapest, 1887—1889.
- Люзел. — F. M. Luzel, Contes populaires de Basse-Bretagne, I—III, Paris, 1887.
- Лупеску. — M. Lupescu, Mărgicuța de sub limbă, — «Șezătoarea», VI, 1901.
- Майков. — Л. Майков, Великорусские заклинания, СПб., 1859.
- Мамут. — N. Mamut, Basme culese de la tătarii din Dobrogea (manuscris).
- Манжура. — Л. Манжура, Сказки, пословицы и т. п., записанные в Екатеринославской и Харьковской губерниях, Харьков, 1890.
- Олару. — I. Olariu, Povești din Banat, Caransebeș, 1924.
- Ончуков. — Н. Е. Ончуков, Северные сказки, СПб., 1909.
- Памфиле. — T. Pamfile, Un tăciune și — un cărbune, București, 1915.
- Папахаджи. — P. Papahagi, Basme aromâne, București, 1905.
- Питиш I. — G. Pitiș, Uitatul, — «Convorbiri literare», XXV, 1891.
- Питиш II. — G. Pitiș, Un ochi plînge, unul ride, — «Revista nouă», III, 1890.
- Питре. — G. Pitre, Curiosități populare tradiționale, Torino—Palermo, 1891.
- Помпильу. — M. Pompiliu, Peana Cosinzeana, din costiță floarea-cîntă, nouă-mpărății ascultă, — «Convorbiri literare», VI, 1872.
- Попеску. — N. D. Popescu, Carte de basme, I—IV, București, 1892.
- Пол-Ретеганул. — I. Pop-Reteganul, Povești Ardelenești, I—V, Brașov, 1888.
- Романов. — E. P. Белорусский сборник, I—VI, Витебск—Могилев, 1887—1901.
- Рудченко. — И. Рудченко, Народные южно-русские сказки, вып. I—II, Киев, 1869—1870.
- Рэдулеску-Кодин. — G. Rădulescu-Codin, Ingerul românilor, București, 1913.
- Савин. — P. G. Savin, Mindrul florilor. Povești publicate în 1909—1914 în diferite reviste.
- Садовников. — Д. Н. Садовников, Сказки и предания Самарского края, СПб., 1884.
- Сакали. — М. А. Сакали, Туркменский сказочный эпос, Ашхабад, 1956.
- Сбера. — I. G. Sbiera, Povești populare românești, Cernăuți, 1886.

- Соколовы. — Б. и Ю. Соколовы, Сказки и песни Белозерского края, М., 1915.
- Собхи. — *سبحی، انساںہا، جلد ۲، تہران، ۱۳۴۴*
[Собхи, Афсанеха, I—II, Тегеран, 1344 (1965)].
- Стэнческу I. — D. Stăncescu, *Alte basme culese dine gura poporului, București, 1893.*
- Стэнческу II. — D. Stăncescu, *Basme culese din popor, București, 1885.*
- Стэнческу III. — D. Stăncescu, *Basme culese din gura poporului, București, 1892.*
- Стэнческу IV. — D. Stăncescu, *Glume și povești, Craiova, 1895.*
- Супис. — J. Polivka, *Súpis slovenských rázprovok (Colection de contes slovaques), II—IV, v Praze, 1924—1930.*
- Теодореску. — G. Dem. Teodorescu, *Basme române (București), 1968.*
- Углиш-Делапечника. — P. Ugliș-Delapescica, *Păcală prăpădește un sat. Fata din Dafin, București, 1967.*
- Фейхоо. — S. Feijóo, *Cuentos populares cubanos, I—II, 1960.*
- Филимон. — N. Filimon, *Roman Năzdrăvan, — «Teranul român», I, № 10.*
- Фрынку—Кандря. — T. Frîcu—G. Candrea, *Românii din Munții apuseni (Moșii), București, 1888.*
- Фундеску. — I. C. Fundescu, *Basme, orații, păcălituri și ghicitori, II, București, 1892.*
- Фуртуна. — D. Furtună, *Nu cînta, băietе!, — «Tudor Pamfile», I, 1923.*
- Халкъ. — Татар халкъ масаллары, Ташкент, 1959.
- Халык. — Татар халык ижаты, Казан, 1954.
- Худяков. — И. Худяков, *Великорусские сказки, I—III, М., 1862.*
- Челаковский. — F. L. Celakowský, *Mudroslovi národu slovenského ve Přislovich, Praha, 1949.*
- Чубинский. — П. П. Чубинский, *Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край, I—II, СПб., 1872—1878.*
- Шейн. — П. В. Шейн, *Материалы для изучения языка и быта русского населения Северо-Западного края, II—III, СПб., 1893—1905.*
- Эминеску. — M. Eminescu, *Călin Nebunul, — «Antologie de literatură populară», II (București), 1956.*

ABREVIERI.

- AFANASIEV — A.N. Afanasiev *Народные русские сказки*, I — III, Moscova, 1957.
- AIEF — Arhiva Institutului de etnografie și folclor din București.
- AKH — J. Bolte — G. Polivka, *Anmerkungen zu den Kinder und Hausmärchen der Brüder Grimm*, I — V, Leipzig, 1913—1932.
- AMADES — J. Amades, *Folclor de Catalunya*, Barcelona, 1950.
- AN — Азербайжан нагыллары, I — V, Baku, 1960—1964.
- ANTEMIREANU I — Al. Antemireanu, *Cimпан verde și frumos*, „Convorbiri literare“, XXX, vol. II, 1896.
- ANTEMIREANU II — Al. Antemireanu, *Ciobanul și fata de împărat*, „Convorbiri literare“, XXX, vol. I, 1896.
- APP — O. Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, I — III < București >, 1966.
- AUM — Arhiva Universității din Moscova.
- BAŞKORT — Башкорт халк әкиәтгаре, Ufa, 1956.
- BLADÉ I — M. Jean-François Bladé, *Contes et proverbes populaires*, Paris, 1867.
- BLADÉ II — M. Jean-François Bladé, *Contes populaires de la Gascogne*, I — III, Paris, 1886.
- BNT — *Българско народно творчество*, I—XII, Sofia, 1963.
- BOLOGA — Vasile Bologa, *Voinic de plumb*, „Convorbiri literare“, XXVI, 1892.
- BYSTRONŃ — J. BystronŃ, *Prystlowia polskie*, Krakovia, 1933.

- CANDREA — — I.A. Căndrea -- Ov. Densușianu, *Povești din diferite ținuturi locuite de români*, București, 1909.
- DENSUȘIANU
- CATANĂ — G. Catană, *Povești populare din Banat*, I—II, Brașov, 1908.
- ČELAKOVSKÝ — F.L. Čelakovský, *Mudroslovi národu slovanského ve Přislovích*, Praga, 1949.
- CIUBINSKI — P.P. Ciubinski, *Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край*, I—II, Petersburg, 1872—1878.
- COMPARETTI — D. Comparetti, *Novelline popolari italiane*, VI, Roma, 1875.
- CREANGĂ — I. Creangă, *Amintiri, povești, povestiri*, București, 1960.
- DOBŠINSKÝ — P. Dobšinský, *Prostonárodné slovenské povesti*, I—III, Bratislava, 1958.
- DOZON — Dozon, *Contes albanais*, Paris, 1881.
- DUMITRAȘCU — N.I. Dumitrașcu, *Povești olteneste*, București (f.a.)
- EMINESCU — M. Eminescu, *Călin Nebunul*, în *Antologie de literatură populară*, II, București, 1956.
- EFIMENKO — P. Efimenko, *Сборник малороссийских заклинаний*, Moscova, 1874.
- EMR — B.P. Hașdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae*, III, București, 1893.
- FILIMON — N. Filimon, *Roman Năzdrăvan*, „Țeranul român”, I, Nr. 10.
- FRÎNCU — — T. Frîncu — G. Căndrea, *Români din Munții Apuseni (Moșii)*, București, 1892.
- CANDREA
- FURTUNĂ — D. Furtună, *Nu cînta, băiete*, „Tudor Pamfile”, I, 1925.
- FUNDESCU — I.C. Fundescu, *Basme, orăbii, păcălituri și ghicitori*, II, București, 1892.
- GNS — *Грузинские народные сказки*, Tbilisi, 1956.
- HALİK — *Татар халык изжаты*, Казань, 1954.
- HALK — *Татар халкъ масаллары*, Ташкент, 1959.
- HUDIAKOV — I. Hudiakov, *Великорусские сказки*, I—III, Moscova, 1862.
- IMBRIANI — V. Imbriani, *La Novellaja fiorentina. Fiabe e novelline stenografate*, Livorno, 1877.

- ISPIRESCU — P. Ispirescu, *Legende sau basmele românilor*, I—III, Editura Ancora, București, 1929.
- ISPIRESCU LBR — P. Ispirescu, *Legende sau basmele românilor*, București, 1882.
- ISPIRESCU BG — P. Ispirescu, *Basme, snoave și glume*, Craiova, 1883.
- KA — I. Kúnos, *Türkische Volksmärchen aus Adakale*, Leipzig — New York, 1907.
- KIREEVSKI — *Песни собранные Н. В. Киреевским*, Moscova, 1929.
- KNS — *Курдские народные сказки*, Moscova, 1970.
- KULDA — B.M. Kulda, *Moravské národní pohádky, pověsti, obyčeje a pověry*, I—II, Praga, 1874—1875.
- KNS — *Карельские народные сказки*, Moscova—Leningrad, 1963.
- KÚNOS — I. Kúnos, *Oszmán—török népköltési gyűjtemény*, I—II, Budapesta, 1887—1889.
- LEGRAND — Legrand, *Recueil, de contes populaires grecs*, Paris, 1882.
- LUZEL — F.M. Luzel, *Contes populaires de Basse-Bretagne*, I—III, Paris, 1887.
- LUPESCU — M. Lupescu, *Mărgicuța de sub limbă, „Șezătoarea”*, VI, 1901.
- МАЙКОВ — L. Maikov, *Великорусские заклинания*, Petersburg, 1869.
- MAMUT — N. Mamut, *Basme culese de la tătarii din Dobrogea* (manuscris) *.
- MANJURA — I.I. Manjura, *Скази, пословицы... записанные в Екатеринославской и Харьковской губерниях*, Harkov, 1890.
- MIO — Material ilustrativ în original.
- MIS — Material ilustrativ suplimentar.
- NAS — *Английские народные сказки*, Moscova, 1957.
- NVČ — *Národopisný Věstník Českoslovanský*, XIX — XX, 1926 — 1927.

* Manuscrisul, împreună cu traducerea, l-am avut la dispoziție prin bunăvoința autoarei.

- OLARIU — I. Olariu, *Povești din Banat*, Caransebeș, 1924.
- ONCIUKOV — N.E. Onciukov, *Северные сказки*, Petersburg, 1909.
- PAMFILE — T. Pamfile, *Un tăciune și-un cărbune*, București, 1915.
- PAPAHAGI — P. Papahagi, *Basme aromâne*, București, 1905.
- PBC — *Perečko belavé červený dolomán*, „Sborník zbojnickej a vojenskej ľudovej poézie“, Praga, 1955.
- PITIȘ — G. Pitiș, *Uitatul*, „Convorbiri literare“, XXV, 1891.
- PITIȘ I — G. Pitiș, *Un ochi plînge, unul rîde*, „Revista nouă“ III, 1890.
- PITRÉ — Pitré G., *Curiosită populari tradizionali*, Torino-Palermo, MDCCCXCI.
- POMPILIU — M. Pompiliu, *Ileana Cosînzeana, din costiță floarea-i cîntă, nouă-mpărății ascultă*, „Convorbiri literare“ VI, 1872.
- POPESCU — N.D. Popescu, *Carte de basme*, I—IV, București 1892.
- POP-RETEGANUL — I. Pop-Reteganul, *Povești ardelenesti*, I—V, Brașov, 1888.
- PS — *Персидские сказки*, Moscova, 1959.
- RĂDULESCU —
CODIN — C. Rădulescu—Codin, *Îngerul românului*, București 1913.
- RÎBNIKOVA — M.A. Rîbnikova, *Русские пословицы и поговорки*, Moscova, 1951.
- ROMANOV — E.P. Romanov, *Белорусский сборник*, I—VI, Vitebsk-Moghiliov, 1869—1901.
- RUDCENKO — I.I. Rudcenko, *Народные южно-русские сказки*, Kiev, I—II, 1869—1870.
- SADOVNIKOV — D.N. Sadovnikov, *Сказки и предания самарского края*, Petersburg, 1884.
- SAKALI — M.A. Sakali, *Туркменский жазочный эпос*, Așhabad, 1956.
- SAVIN — P.G. Savin, *Mindrul Florilor*, Povești publicate în 1909—1914 în diferite reviste.

- SBIERA — I.G. Sbiera, *Povești populare românești*, Cernăuți, 1886.
- SOKOLOV — B. M. Sokolov, I. M. Sokolov, *Сказки и песни Белозерского края*, Moscova, 1915.
- SPU — J. Polivka, *Slovanské pohádky, Úvod*, Praga, 1932.
- STĂNCESCU I — D. Stăncescu, *Alle basme culese din gura poporului*, București, 1893.
- STĂNCESCU II — D. Stăncescu, *Basme culese din popor*, București, 1885.
- STĂNCESCU III — D. Stăncescu, *Basme culese din gura poporului*, București, 1892.
- STĂNCESCU IV — D. Stăncescu, *Glume și povești*, Craiova, 1895.
- SÚPIS — J. Polivka, *Súpis slovenských rozprávok* (Collection de contes slovaques populaires), II—IV, 1924—1931.
- ŞEIN — P.V. Şein, *Материалы для изучения языка и быта русского населения Северо-Западного края*, II—III, Petersburg, 1893—1905.
- TEODORESCU — G. Dem. Teodorescu, *Basme române*, București, 1968.
- TNS — *Турецкие народные сказки*, Moscova, 1967.
- TSA — *Туркменские сказки*, Aşhabad, 1948.
- TST — *Туркменские сказки*, Туркменское государственное издательство, 1955.
- TUV. — *Тувинские народные сказки*, Moscova, 1971.
- UGLIŞ - DELAPESICA — P. Ugliş-Delapescica, *Păcală prăpădește un sat, Fata din Dafin*, București, 1967.
- UNS — *Узбекские народные сказки*, I—II, Taşkent, 1961.
- VASILIU — Al. Vasiliu, *Povești și legende*, București, 1927.
- VS — *Волшебные сказки*, Tbilisi, 1956.
- VUK — Vuk Stefanović, Karažić, *Српске народне приповijetke*, 1853.
- ZELENIN I — D.K. Zelenin, *Великорусские сказки Пермской губернии*, Petrograd, 1914.
- ZELENIN II — D.K. Zelenin, *Великорусские сказки Вятской губернии*, Petrograd, 1915.

SEMNE CONVENȚIONALE

ELEMENTELE MORFOLOGICE ALE FORMULEI INIȚIALE

- V — afirmarea veridicității narațiunii;
 \bar{V} — negarea veridicității narațiunii;
 E_1 — existența eroului (eroilor);
 E_2 — existența faptelor ce urmează a fi relatate;
 $E_2^{\bar{V}}$ — negarea directă a existenței reale a faptelor din basm;
 $\bar{E}_2^{\bar{V}}$ — exprimarea unei îndoieli privind existența reală a faptelor din basm;
T — plasarea narațiunii în timp;
 T_1 — timp nedefinit;
 T_2 — caracterul excepțional unic al timpului din basm;
 $T^{\bar{V}}$ — timp neverosimil (imposibil);
S — plasarea narațiunii în spațiu;
 $S^{\bar{V}}$ — spațiu verosimil;
 $S^{\bar{V}}$ — spațiu neverosimil (imposibil).

VARIANTELE ELEMENTELOR MORFOLOGICE ALE FORMULEI INIȚIALE DIN BASMUL ROMÂNESC CITATE ÎN LUCRARE

\bar{V}_1 — cînd se potcovea puricele cu 99 de oca de fier;
 \bar{V}_2 — cînd puricele zbura (urca) în slava cerului; \bar{V}_3 — cînd se încălțau puricii cu găoci de nucă; \bar{V}_4 — cînd puricii mergeau la rugă; \bar{V}_5 — cînd mincau șoarecii pe pisici; \bar{V}_6 — cînd erau mai nevoiași ai voinici; \bar{V}_7 — cînd se coceau ouăle în gheață; \bar{V}_8 — cînd noaptea (sara) se făcea de dimineată; \bar{V}_9 — cînd trăiau peștii pe uscat; \bar{V}_{10} — cînd trăia lupul prin sat; \bar{V}_{11} — cînd făcea plopul pere și răchita micșunele;

\bar{V}_{12} — cînd dădea salcia roadă; \bar{V}_{13} — cînd scria musca pe perete; \bar{V}_{14} — cînd avea ursul coadă; \bar{V}_{15} — cînd se băteau urșii în coade; \bar{V}_{16} — cînd se luau de gît lupii cu mieii; \bar{V}_{17} — cînd era lupul cățel și se țineau oile după el; \bar{V}_{18} — cînd lupii cu oile în staul se culcau; \bar{V}_{19} — cînd peștii ăi mici înghițeau pe cei mari și lumea le zicea tîlhari; \bar{V}_{20} — cînd se băteau munții în capete; \bar{V}_{21} — cînd erau mai înalți ăi pitici; \bar{V}_{22} — cînd cerul era aproape de pămînt; \bar{V}_{23} — cînd ciobanii cu împărații și craii la masă verde ospătau; \bar{V}_{24} — cînd se punea cocoșu de clocea; \bar{V}_{25} — cînd umblau ursitoarele prin lume; \bar{V}_{26} — cînd umbla Dumnezeu cu Sfîntul Petru pe pămînt; \bar{V}_{27} — cînd puricii în cer zburau și pe sfinți îi chișcau; \bar{V}_{28} — cînd erau muștele cît găluștile și le prindeau vînătorii cu puștile; \bar{V}_{29} — cînd se ducea șoarecele la mîță și-o gîdila sub țîță; \bar{V}_{30} — cînd motanul domnișor îl săruta pe șoarece în botișor; \bar{V}_{31} — cînd animalele laolaltă trăiau și ele vorbeau; \bar{V}_{32} — cînd rîurile erau de lapte și malurile de mămăligă; \bar{V}_{33} — cînd se coceau merele pe toate gardurile; \bar{V}_{34} — cînd leul se făcu miel de se jucau copiii cu el; \bar{V}_{35} — cînd lupul era oier și ursul cimpoier.

ELEMENTELE MORFOLOGICE ALE FORMULEI FINALE

- P — prezența povestitorului la ospățul împărătesc (nuntă)
 A — acțiunile povestitorului la ospățul împărătesc (nuntă)
 A^v — acțiuni verosimile, posibile;
 A^{v̄} — acțiuni neverosimile, imposibile;
 D — deplasarea povestitorului de la locul acțiunii la ascultători;
 D^v — mijloc de transport verosimil, posibil;
 D^{v̄} — mijloc de transport neverosimil, imposibil;
 C — primirea de către povestitor a unor daruri (cadouri);
 C^v — primirea unor daruri verosimile;
 C^{v̄} — primirea unor daruri neverosimile;
 C^{v̄} — pierderea darurilor verosimile;

- \bar{C}^v — pierderea darurilor neverosimile ;
 B — scopul deplasării povestitorului — relatarea întâmplărilor la care a fost „martor“ ;
 B^v — relatarea unei întâmplări calificate drept „poveste“ ;
 $B^{\bar{v}}$ — relatarea unei întâmplări calificate drept „minciună“ ;
 R — recompensa (povestitorul cere să fie răsplătit pentru basmul său).
 M — morală (sentință moralizatoare).

VARIANTELE ELEMENTELOR MORFOLOGICE
 ALE FORMULEI FINALE DIN BASMUL ROMÂNESC
 CITATE ÎN LUCRARE

A_1 — am jucat ; A_2 — am băut ; A_3 — am mâncat ; $A_4^{\bar{v}}$ — căram lemne cu frigarea ; $A_5^{\bar{v}}$ — căram apă cu ciurul ; $A_6^{\bar{v}}$ — căram glume cu căldarea ; $A_7^{\bar{v}}$ — tăiam lemne cu sapa ; $A_8^{\bar{v}}$ — încărcam ouă cu țepoiul ; $A_9^{\bar{v}}$ — frigeam gheață pe grătar.

D_1 — șa ; $D_2^{\bar{v}}$ — viespe ; $D_3^{\bar{v}}$ — pai de secară ; $D_4^{\bar{v}}$ — roată ;
 $D_5^{\bar{v}}$ — cocoș ; $D_6^{\bar{v}}$ — arici ; $D_7^{\bar{v}}$ — mărăcine ; $D_8^{\bar{v}}$ — mia pîrlită ;
 $D_9^{\bar{v}}$ — găină ; $D_{10}^{\bar{v}}$ — coasă ; $D_{11}^{\bar{v}}$ — prăjină ; $D_{12}^{\bar{v}}$ — căpșună ;
 $D_{13}^{\bar{v}}$ — rădăcină ; $D_{14}^{\bar{v}}$ — custură ruginoasă ; $D_{15}^{\bar{v}}$ — cărbune ;
 $D_{16}^{\bar{v}}$ — lingură scurtă ; $D_{17}^{\bar{v}}$ — iepure schiop ; $D_{18}^{\bar{v}}$ — lemn ; $D_{19}^{\bar{v}}$ — cui ;
 $D_{20}^{\bar{v}}$ — fus ; $D_{21}^{\bar{v}}$ — cal cu picioare de ceară ; $D_{22}^{\bar{v}}$ — poartă ;
 $D_{23}^{\bar{v}}$ — armă de foc.

FORMULE MEDIANE

ELEMENTELE FUNCȚIILOR PERSONAJELOR
 MARCATE DE FORMULE

Situația inițială

z — creșterea miraculoasă a viitorului erou.

Prejudicierea (lipsa, dorința)

g_1 — apariția adversarului (imensitatea gurii) ;
 a_1 — însușirea miraculoasă de a arunca foc pe gură ;

- S^1 — locul unde adversarul duce obiectul raptului;
 S^2 — locul unde se află obiectul care lipsește (dorit).

Comunicarea nenorocirii (lipsei, dorinței)

- m — porunca însoțită de amenințarea cu moartea;
 r_1 — reproșul adus de erou fetei de împărat (soției) care, vrînd să-l scape de vrajă, face jocul adversarului;
 r_2 — reproșul adus de fata de împărat eroului (soțului) care vrînd s-o scape de vrajă, face jocul adversarului.

Plecarea de acasă a eroului spre a îndeplini porunca împărătească (deplasare terestră sau aeriană)

- f_1 — frumusețea (strălucirea) eroului;
 S^3 — locul unde se află obiectul căutărilor eroului;
 p_1 — dialogul dintre cal și erou — precizarea vitezei de deplasare;
 d_1 — durata și greutatea drumului pe care eroul îl parcurge;
 v_1 — viteza de deplasare a eroului.

Întîlnirea eroului cu viitorul donator (sfătuitor)

- s_1 — dialogul dintre donator (sfătuitor) și mama (sora, soția etc.) acestuia; simte, după miros, prezența unui străin în casă;
i — dialogul dintre erou și donator (sfătuitor); donatorul vrea să afle identitatea eroului;
u — intrarea în casa donatorului, deschiderea ușii cu ajutorul unei formule;
x — comunicarea probelor la care eroul va fi supus pentru a obține ajutorul miraculos (amenințarea cu pierderea capului).

Reacția eroului la probele donatorului (sfătuitorului)

- c_1 — reușita eroului datorită animalelor (chemate printr-o formulă), cărora, în drum spre donator, le-a cruțat viața.

Primirea ajutorului miraculos (în urma trecerii probelor la care eroul a fost supus de către donator)

- a_2 — însușirea miraculoasă a calului de a arunca foc (flăcări, scînteii, fum) pe nări;
- f_2 — frumusețea (strălucirea) neasemuită a calului;
- o_1 — formule magice care declanșează acțiunea obiectelor primite.

Deplasarea eroului — după primirea ajutorului miraculos — la locul unde se află obiectul căutărilor lui (deplasare terestră sau aeriană)

- p_2 — dialogul dintre cal și erou — precizarea vitezei de deplasare;
- d_2 — durata și greutatea drumului;
- v_2 — viteza de deplasare;
- f_3 — frumusețea (strălucirea) neasemuită a palatelor adversarului;
- f_4 — frumusețea (strălucirea) neasemuită a prințesei răpite.

Lupta — victoria

- s_2 — dialogul dintre adversar și soția acestuia (prințesa răpită); adversarul simte, după miros, prezența unui străin în palat;
- l — dialogul dintre erou și adversar — alegerea formelor de luptă;
- d_3 — durata luptei;
- c_2 — chemarea animalelor recunoscătoare;
- o_2 — declanșarea acțiunii obiectelor primite.

Întoarcerea eroului (după îndeplinirea poruncii)

- d_4 — durata și greutatea drumului;
- v_3 — viteza de deplasare a eroului.

Urmărirea eroului — salvarea

- g_2 — apariția urmăritorului — imensitatea gurii;
- a_3 — însușirea miraculoasă a urmăritorului de a arunca foc pe gură;

- v_4 — viteza de deplasare a urmăritorului;
 y — dialogul dintre calul urmăritorului și calul eroului;
 c_3 — chemarea animalelor recunoscătoare;
 o_3 — declanșarea acțiunii obiectelor primite.

Apariția impostorului

- î — dialogul dintre erou și ajutorul care îl învie.

Încercarea grea la care este supus eroul — ieșirea din împas

- f — frumusețea (strălucirea) palatului construit de erou pentru a-și dovedi identitatea.



BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- Amzulescu, Al. I., *Balade populare românești*, vol. I—III, București, 1964.
- Amzulescu, Al. I., *Despre stilistica oralității cîntecelor epice românești*, „Revista de etnografie și folclor“, 6, 1970.
- Amzulescu, Al. I., *Contribuții la dezbaterile problemei autenticității folclorice*, „Revista de etnografie și folclor“, 4, 1973.
- Amzulescu, Al. I., *Cîntece bătrinești*, București, 1974.
- Anikin, V. P., *Русская народная сказка*, Moscova, 1959.
- Anikin, V. P., *Русский богатырский эпос*, Moscova, 1964.
- Anikin, V. P., *Теория фольклорной традиции и ее значения для исторического исследования былин*, Moscova, 1973.
- Azadovski, M. K., *Русские сказочники*, in *Русская сказка*, vol. I, [Leningrad], 1932.
- Azadovski, M. K., *История русской фольклористики*, Moscova, vol. I, 1958, vol. II, 1963.
- Bahtin, M. M., *Вопросы литературы и эстетики*, Moscova, 1975.
- Bartminski, J., *Wokół Lordowskiej koncepcji formuły*, „Literatura Ludowa“, 6, Wrocław, 1975.
- Birlea, Ov., *Antologie de proză populară epică*, vol. I—III, București, 1966.
- Birlea, Ov., *Poveștile lui Creangă*, București, 1967.
- Birlea, Ov., *Metoda de cercetare a folclorului*, București, 1969.
- Birlea, Ov., *Istoria folcloristicii*, București, 1974.
- Birlea, Ov., *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, București, 1976.
- Birlea, Ov., *L'Oralité folklorique. Sa découverte. Ses caractéristiques*, « Cahiers roumains d'études littéraires », 1, București, 1977.
- Birlea, Ov., *Poetică folclorică*, București, 1979.
- Birlea, Ov., *Folclorul românesc*, I, București, 1981.
- Bogatiriov, P. G., *Словацкие эпические рассказы и лиро-эпические песни*, Moscova, 1963.
- Bogatiriov, P. G., *Вопросы теории искусства*, Moscova, 1971.
- Caracostea, D., *Poezia tradițională română*, București, 1969.

- Caracostea, D., Bîrlea, Ov., *Problemele tipologiei folclorice*, București, 1971.
- Călinescu, G., *Arta literară în folclor*, în vol. *Istoria literaturii române*, vol. I, București, 1964.
- Călinescu, G., *Estetica basmului*, București, 1968.
- Chițimia, I. C., *Folcloriști și folcloristică românească*, București, 1968.
- Chițimia, I. C., *Littérature orale — littérature écrite*, « Cahiers roumains d'études littéraires », 1, București, 1977.
- Chițimia, I. C., *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, București, 1978.
- Cicerov, V. I., *Русское народное творчество*, Moscova, 1959.
- Cocchiara, G., *Storia del folklore in Europa*, Torino, 1952.
- Constantinescu, N., *Rima în poezia populară românească*, București, 1978.
- Coteanu, I., *Stilistica funcțională a limbii române. Stil, stilistică, limbaj*, București, 1973.
- Davletov, K. S., *Фольклор как вид искусства*, Moscova, 1966.
- Dima, Al., *Arta populară și realitățile ei*, București, 1971.
- Dundes, A., *On the Structure of the Proverb*, „Strutture e genesi della letteratura etnica”, Palermo, 1970.
- Eliade, M., *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, București, 1941.
- Eliade, M., *Les savants et les contes de fées*, « La Nouvelle Revue Française », IV, 1956.
- Eliade, M., *Aspecte du mythe*, Paris, 1963.
- Eliade, M., *Le sacré et le profane*, Paris, 1965.
- * * * *Elogiul folclorului românesc*, Antologie și prefață de O. Păun, București, 1969.
- Fochi, A., *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*, București, 1964.
- Fochi, A., *On Present-Day Aspects of the Oral Problem*, « Cahiers roumains d'études littéraires », 1, București, 1977.
- Fochi, A., *Estetica oralității*, București, 1980.
- Gațak, V. M., *Восточнороманский героический эпос*, Moscova, 1967.
- Gațak, V. M., *Эпический певец и его текст*, în vol. *Текстологическое изучение эпоса*, Moscova, 1971.
- Gațak, V. M., *Восточнороманский воинский и южнославянский юнцунский эпос*, în vol. *Типология народного творчества*, Moscova, 1975.
- Gațak, V. M., *Поэтика эпического историзма во времени*, în vol. *Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР. Поэтика и стилистика*, Moscova, 1980.
- Genep, A. van, *Manuel de folklore français contemporain*, Paris, 1937.

- Greimas, A. J., *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, 1966.
- Greimas, A. J., *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, 1970, (cf. trad. rom. *Despre sens. Eseuri semiotice*, București, 1975).
- Gusev, V. E., *Эстетика фольклора*, Leningrad, 1967.
- Jirmunski, V. M., *Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса*, Moscova, 1958.
- Jirmunski, V. M., *Сказание об Алпамыше и богатырская сказка*, Moscova, 1980.
- Jirmunski, V. M., *Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки*, Moscova-Leningrad, 1962.
- Jirmunski, V. M., *К вопросу о «формальном методе»*, in vol. *Теория литературы. Поэтика и стилистика*, Leningrad, 1977.
- Kotliar, E. S., *Миф и сказка Африки*, Moscova, 1975.
- Kравцов, N. I., *Поэтика русских народных лирических песен*, Moscova, 1974.
- Kравцов, N. I., Lazutin, S. G., *Русское устное народное творчество*, Moscova, 1977.
- Kulaghina, A. V., *Русская народная баллада*, Moscova, 1977.
- Kuusi, M., *Towards an international Type-system of Proverbs*, "Proverbiu" 19, 1972.
- Lévi-Strauss, Cl., *Antropologie structurale*, Paris, 1958 (cf. trad. rom. *Antropologie structurală*, București, 1978).
- Lévi-Strauss, Cl., *La structure et la forme. Reflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp*, in «Cahiers de l'Institut de science économique appliquée», 7, 1960.
- Lévi-Strauss, Cl., *La Pensée sauvage*, Paris, 1962.
- Lévi-Strauss, Cl., *Le Totémisme aujourd'hui*, Paris, 1965 (cf. trad. rom. *Gîndirea sălbatică. Totetismul azi*, București, 1970).
- Lihaciov, D. S., *Поэтика древнерусской литературы*, Leningrad, 1967.
- Lihaciov, D. S., *Развитие русской литературы X—XVII веков*, Leningrad, 1973.
- Lord, A. B., *The Singer of Tales*, Cambridge, 1960.
- Lotman, I. M., *Лекции по структуральной поэтике*, Tartu, 1964 (cf. trad. rom., *Lecții de poetică structurală*, București, 1970).
- Marx, K., Engels, Fr., *Despre artă*, București, 1966.
- Meletinski, E. M., *Герой волшебной сказки. Происхождение образа*, Moscova, 1958.
- Meletinski, E. M., *Происхождение героического эпоса*, Moscova, 1963.
- Meletinski, E. M., *Эдда и ранние формы эпоса*, Moscova, 1968.

- Meletinski, E. M., *Структурно-типологическое изучение сказки*, în vol. V. I. Propp, *Морфология сказки*, ediția II, Moscova, 1969.
- Meletinski, E. M., *Миф и сказка*, în vol. *Фольклор и этнография*, Leningrad, 1970.
- Meletinski, E. M., *Поэтика мифа*, Moscova, 1976.
- Niculescu, R., *Perspectiva autenticului. Considerații critice asupra cercetărilor de folclor*, „Revista de etnografie și folclor”, 5, București, 1972.
- Niculescu, R., *Problematica actuală a folclorului*, „Revista de etnografie și folclor”, I, București, 1977.
- Niculescu, R., *Sensurile „Morfologiei basmului”*, studiu introductiv la vol. V. I. Propp, *Морфология басмулу*, București, 1970.
- Papadima, Ov., *O viziune românească a lumii. Studii de folclor*, București, 1941.
- Papadima, Ov., *Literatura populară română*, București, 1966.
- Papahagi, T., *Paralele folclorice*, București, 1970.
- Permiakov, G. L., *Избранные пословицы и поговорки Востока*, Moscova, 1968.
- Permiakov, G. L., *От поговорки до сказки*, Moscova, 1970.
- * * * *Poetică și stilistică. Orientări moderne. Prolegomene și antologie de M. Nasta și S. Alexandrescu*, București, 1972.
- Polivka, J., *Slovanske pohádky*, I, Praga, 1932.
- Pomeranțeva, E. V., *Русская народная сказка*, Moscova, 1963.
- Pomeranțeva, E. V., *Судьбы русской сказки*, Moscova, 1965.
- Pop, M., Ruxăndoiu, P., *Folclor literar românesc*, București, 1976.
- Propp, V. I., *Морфология сказки*, Leningrad, 1928 (cf. trad. rom. *Морфология басмулу*, București, 1970).
- Propp, V. I., *Исторические корни волшебной сказки*, Leningrad, 1964 (cf. trad. rom. *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, București, 1973).
- Propp, V. I., *Русский героический эпос*, Ediția a II-a, Moscova, 1958.
- Propp, V. I., *Фольклор и действительность*, Moscova, 1976.
- Putilov, B. N., *Русский историко-песенный фольклор XIII—XV веков*, Moscova-Leningrad, 1960.
- Putilov, B. N., *Славянская историческая баллада*, Moscova-Leningrad, 1965.
- Ribakov, B. A., *Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи*, Moscova, 1963.

- Roșianu, N., *Eposul popular rus și balada populară românească*, „Romano-slavica“, IV, 1969.
- Roșianu, N., *Современная румынская фольклористика*, «Вестник Московского университета», 6, 1970.
- Roșianu, N., *Stereotipia basmului*, București, 1973.
- Roșianu, N., *Традиционные формулы сказки*, Moscova, 1974.
- Roșianu, N., *Maxima populară rusă și corespondentele românești*, București, 1979.
- Roșianu, N., *Folclor literar rus*, București, 1979.
- Roșianu, N., *Literatură rusă veche*, București, 1978.
- Roșianu, N., *Eseuri despre folclor*, București, 1981.
- Roșianu, N., *Stéréotypie et originalité dans le folklore*, „Cahiers roumains d'études littéraires“, nr. 1, 1984.
- Roșianu, N., *L'information dans le folklore*, „Cahiers roumains d'études littéraires“, nr. 1, 1986.
- Roșianu, N., *Il linguaggio degli inizi. Letteratura, cinema, folklore*, Torino, 1989 (coautor).
- Roșianu, N., *Folclor și folcloristică*, Editura Universității București, 1996.
- Skaftimov, A. P., *Поэтика и генезис былин*, Saratov, 1924.
- Sokolov, B. M., Sokolov, I. M., *Сказки и песни Белозерского края* Moscova, 1915.
- Sokolov, I. M., *Русский фольклор*, Moscova, 1941.
- Șăineanu, L., *Basmele române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*, București, 1895 (vezi și noua ediție, îngrijită de Ruxandra Niculescu și prefațată de Ovidiu Birlea, București, 1978).
- Taloș, I., *La relation oral-écrit-oral dans l'étude du folklore roumain*, «Cahiers roumains d'études littéraires», 1, București, 1977.
- Theodorescu, B., Păun, O., *Folclor literar românesc*, București, 1967.
- Thompson, St., *The folktale*, New York, 1961.
- Uhov, P. D., *О типических местах (loci communes) в русских народных песнях*, «Вестник Московского университета», 1, 1957.
- Uhov, P. D., *Типические места как средство паспортизации былин*, «Русский фольклор», Moscova, 1957.
- Uhov, P. D., *Постоянные эпитеты в былинах как средство типизации и создания образа*, în vol. *Основные проблемы эпоса восточных славян*, Moscova, 1958.
- Uhov, P. D., *Атрибуции русских былин*, Moscova, 1970.

- Ursache, P., *Poetică folclorică*, Iași, 1976.
- Ursache, P., *Prolegomene la o estetică a folclorului* [București], 1980.
- Veselovski, N. A., *Историческая поэтика*, Leningrad, 1940.
- Volkov, R. N., *Сказка. Розыскания по сюжетосложению народной сказки*, I, Odesa, 1924.
- Vrabie, Gh., *Balada populară română*, București, 1966.
- Vrabie, Gh., *Folcloristica română*, București, 1968.
- Vrabie, Gh., *Folclorul. Obiect. Principii. Metode. Categorii*, București, 1970.
- Vrabie, Gh., *Structura poetică a basmului*, București, 1975.
- Vrabie, Gh., *Retorica folclorului. Poezia*, București, 1979.
-



SUMAR

AVERTISMENT.....	5
I. STEREOTIPIE ŞI ORIGINALITATE ÎN FOLCLOR.....	9
II. STRUCTURA ŞI GENEZA BASMULUI FANTASTIC....	39
III. MODEL ŞI VARIANTĂ ÎN MAXIMA POPULARĂ.....	67
IV. FORMULE TRADIȚIONALE ÎN BASM.....	93
V. UNIVERSALITATEA FORMULELOR BASMULUI.....	131

POST-SCRIPTUM

TRADITIONAL FORMULAS IN THE FOLK-TALE.....	147
LES FORMULES TRADITIONNELLES DANS LE CONTE.....	155
LE FORMULE INIZIALI NELLA FIABA ROMENA..	174
ТРАДИЦИОННЫЕ ФОРМУЛЫ СКАЗКИ.....	201
УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ СКАЗОЧНЫХ ФОРМУЛ.....	237
ABREVIER.....	252
SEMNE CONVENȚIONALE.....	257
BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ.....	262

De același autor:

Stereotipia basmului, Editura Univers, București, 1973.

Tradicionnye formuly skazki, Editura Nauka, Moscova, 1974.

Folclorul rus, Tipografia Universității din București, 1974.

Maxime și cugetări din folclorul și literatura rusă, Editura Albatros, București, 1974.

Literatura rusă veche, Tipografia Universității din București, 1978.

Folclor literar rus, Tipografia Universității din București, 1979.

Maxima populară rusă și corespondentele românești, Editura Univers, București, 1979.

Eseuri despre folclor, Editura Univers, București, 1981.

Il linguaggio degli inizi. Letteratura, cinema, folklore, Il Segnalibro, Torino, 1989 (coautor).

Folclor și folcloristică, Editura Universității din București, 1996.

În curs de apariție:

Poetică folclorică, Editura Universității din București.

**VERIFICAT
2007**

Tiparul s-a executat sub c-da nr. 287/1996 la
Tipodrafia Editurii Universității din București

**VERIFICAT
2017**

De același autor:

Stereotipia basmului, Editura Univers, București, 1973.

Tradicionnye formuly skazki, Editura Nauka, Moscova, 1974.

Folclorul rus, Tipografia Universității din București, 1974.

Maxime și cugetări din folclorul și literatura rusă, Editura Albatros, București, 1974.

Literatură rusă veche, Tipografia Universității din București, 1978.

Folclor literar rus, Tipografia Universității din București, 1979.

Maxima populară rusă și corespondentele românești, Editura Univers, București, 1979.

Eseuri despre folclor, Editura Univers, București, 1981.

Il linguaggio degli inizi. Letteratura, cinema, folklore, II Segnalibro, Torino, 1989.

Folclor și folcloristică, Editura Universității din București, 1996.

În curs de apariție:

Poetică folclorică, Editura Universității din București.