

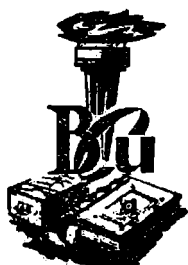
MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI
ȘI ȘTIINȚEI

Folclor literar românesc

Mihai Pop
Pavel Ruxăndoiu



Editura Didactică și Pedagogică
București — 1991



BIBLIOTECA CENTRALĂ
UNIVERSITARĂ
București

Cota 11272646

Inventar C/99900931

MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI ȘTIINȚEI
UNIVERSITATEA BUCUREȘTI

folclor literar românesc

Mihai Pop
Pavel Ruxăndoiu



Editura Didactică și Pedagogică
București — 1990

<https://biblioteca-digitala.ro> / <https://unibuc.ro>

S.2. 185/91



50/93

B.C.U. București



C199900931

Redactor : FLORICA BUZINSCHI

Tehnoredactor : ILINCA PROSAN

Coperta : VALENTIN IONESCU

Plan editură : 9687

Coli de tipar : 19

Bun de tipar : 20.XII.1990

Tiparul executat sub comanda nr. 243
la Întreprinderea Poligrafică „Oltenia“

Craiova
România



Studiul literaturii orale este util, în egală măsură, lingvistului și istoricului literar, permițând, în același timp, sinteze teoretice și metodologice derivate din orientări și tendințe care au dominat evoluția celor două domenii.

Legătura între lingvistică și folcloristică a constituit unul din aspectele interesante și de tradiție în dezvoltarea filologiei românești. Bogdan Petriceicu Hasdeu, în aceeași măsură mare lingvist și reputat folclorist, este fondatorul unor teorii de bază în ambele domenii. Studiile sale de geneză folclorică folosesc o bogată argumentație etimologică.¹ Atât înainte, cât și după Hasdeu, cercetările etimologice au constituit adeseori drumul spre dezlegarea unor enigme folclorice, dar și cimpul unor controverse fecunde.

Poezia și proza orală constituie, la rîndul lor, un material inestimabil pentru investigații lingvistice. Ovid Densusianu își deschide în 1909 cursul de filologie cu o lecție destinată explicării noțiunii de folclor, care rămîne una din lucrările teoretice fundamentale ale *folcloristicii românești*.²

Limba literaturii orale este abordată cu interes pentru valorile arhaice pe care le conservă, pentru diferențierile regionale pe care le pune în evidență, dar și pentru valorile ei stilistice. Orientarea insistentă a unor cercetări spre acest din urmă aspect determină opinia unor specialiști că limba literară însăși își are originea în *folclorul literar*.³ Chiar dacă această ipoteză nu este unanim împărtășită, divergențele sînt generate nu atît de natura limbajului supus analizei, cît de criteriile admise în definirea conceptului de limbă literară. În ultimele decenii, legăturile dintre lingvistică și folcloristică se definesc prin puternice interferențe metodologice și transpuneri de sisteme teoretice, care deschid perspective largi cercetărilor interdisciplinare.

Pentru istoricul literar, cunoașterea și înțelegerea adecvată a literaturii orale prezintă o dublă importanță.

Folclorul literar constituie, în primul rînd, un capitol de seamă al istoriei noastre literare. Înainte de a exista o literatură româ-

nească scrisă a existat o literatură orală, care a precedat, în timp, nu numai literatura scrisă în genere, ci și anumite etape ale evoluției ei. Raportul diacronic dintre literatura orală și literatura scrisă veche este mai puțin relevant pentru noi față de relațiile de același gen, dar conștientizate, implicate de începuturile poeziei moderne și, apoi, de creația generației de la 1848. Această literatură, conservată de masele largi populare, o literatură care încifra, într-un limbaj artistic propriu, idealurile și aspirațiile neamului românesc, s-a dezvoltat în contextul unui orizont cultural vast, pe temelii ale căruia s-au înălțat cultura și literatura noastră modernă. O literatură modernă nu se putea naște fără să aibă la bază o puternică și complexă tradiție culturală, în care să-și fi găsit expresia sufletul, mentalitatea și inteligența națiunii. Complexitatea și profunzimea unei tradiții culturale se remarcă însă prin structură și rafinament. Pe teritoriul nostru etnic, aceste valori s-au afirmat prin „*limba superioară, riturile, tradițiile orale*” — elemente ale unei străvechi continuități culturale. „*Cînd întiile cronici se iviră, ele atestau o expresie rafinată, efect al unei înaintări culturale neîntrerupte*“.⁴

Folclorul nu constituie însă numai un capitol al istoriei literare, o secțiune limitată la anumite epoci și izolată de evoluția literaturii scrise, ci, dimpotrivă, un domeniu cu o evoluție proprie, proiectată puternic în însăși evoluția literaturii scrise. Literatura orală continuă să se dezvolte paralel cu cea scrisă, într-un sistem de dualism cultural care, deși presupune modalități și capacități diferite de receptare, dezvoltă interferențe și schimburi permanente de valori. Creația literară orală a poporului român a constituit permanent temelia originalității literaturii noastre moderne, izvorul pururea reîntineritor din care s-au inspirat poeții și prozatorii români.

Relațiile dintre *folclor* și istoria limbii și literaturii române sînt fundamentate pe o realitate sensibilă a vieții spirituale, care, pentru spațiul cultural românesc, se impune cu o pregnanță deosebită. Formele primare ale literaturii noastre orale s-au conturat, neîndoiește, o dată cu constituirea limbii române și au evoluat în sistem paralel cu evoluția limbii.

Cînd, paralel cu cultura și literatura orală, apare și se dezvoltă o cultură și o literatură scrisă, raporturile care se instituie între ele nu se rezumă la interferențe și schimburi de valori spontane sau deliberate, ci se întemeiază pe un fond spiritual comun. Implicarea, nu ostentativă, ci nuanțată și semnificativă a acestor relații organice, într-o concepție dinamică, în studiul și predarea limbii și

literaturii, a deschis, și poate deschide în continuare, căi spre o înțelegere mai aprofundată, mai complexă.

Folclorul românesc, așa cum s-a conservat pînă în epoca în care a putut fi cules și cercetat, unitar în structurile lui de bază, include o mare varietate de valori culturale, care atestă o îndelungată evoluție în timp. Vorbind despre dimensiunile temporale ale acestei creații, ne referim la faptul că ea este rezultatul unei îndelungate continuități etnice și culturale.

Această vastă cultură populară, căreia îi spunem „*folclor*“, atestă vechimea unei națiuni constituite relativ recent, dar care a știut să continue tradițiile înaintașilor ei și ale pămîntului pe care îl locuiau. Continuitatea culturală este atît de puternică, încît cercetările au putut constata, în podoabele geometrice ale ceramicii sau costumelor populare de azi, urme ale modelelor identificate pe resturile de ceramică ale focarelor de cultură neolitică de pe teritoriul țării noastre.

Respectul pentru tradiție, semn al statorniciei și legăturii organice cu pămîntul strămoșesc, a reprezentat una din formele principale de manifestare a conștiinței de sine a poporului român. Această conștiință imprimă creației folclorice un orizont specific, în coordonatele căruia se înscriu idealurile de libertate și demnitate națională și socială, dar și atitudini care îl legau pe țăranul român de satul natal, de cadrul natural al vieții și îndeletnicirilor lui tradiționale.

Folclorul constituie, de asemenea, o dovadă grăitoare a străvechii unități culturale a poporului român. Carpații, brăzdați de drumurile transumanței, nu au reprezentat niciodată un hotar. Mari zone folclorice, definibile printr-o anumită unitate de repertoriu și stil, ca aceea alcătuită de nordul Olteniei, Bihor și estul Banatului, unifică regiuni de pe ambele versante ale Carpaților. Zona subcarpatică a Olteniei și a Munteniei este mai distinctă, sub aspect cultural, de Cîmpia Dunării decît de sudul Transilvaniei.

NOTE

¹ B. P. Hasdeu, *Doina. Originea poeziei populare la români*, în „Columna lui Traian“, 1882, p. 397—406 ; „Cucul și turturica“ la români și la persieni. *Notiță comparativă*, în „Columna lui Traian“, 1876, p. 40—44 ; *Balada popo-*

rană „Cucul și Turturica“ în România, în Persia și în Francia, în „Columna lui Traian“, 1877, p. 301—303 ș.a.

² Ovid Densusianu, *Folclorul. Cum trebuie înțeles*, în „Viața păstoraască în poezia noastră populară“, București, E.P.L., 1966, p. 33—56.

³ cf. I. Coteanu și I. Dănăilă, *Introducere în lingvistica și filologia românească*, București, Ed. Academiei Române, 1970, p. 217—218.

⁴ G. Călinescu, *Istoria literaturii române. Compendiu*, ed. a II-a, București, 1964, p. 4.



I. PERSPECTIVE ÎN EXEGEZA FOLCLORULUI. EVOLUȚIA ORIENTĂRILOR TEORETICE ȘI METODOLOGICE

Obiectul cursului îl constituie *folclorul literar românesc*, în contextul principiilor teoretice și metodologice ale științei care își propune investigarea *folclorului* ca fenomen de cultură populară — *folcloristica*.

Pe parcursul evoluției ei, această disciplină științifică nu a ajuns la o delimitare unitară și unanim acceptată a domeniului de studiu. De aceea nu vom începe, ca de obicei, printr-o *definire* a obiectului, stabilind granițele lui relative și caracteristicile care îl individualizează și îl disting de alte fenomene, ci vom încerca să urmărim, în mare, experiența metodologică acumulată de folcloristică în cursul dezvoltării ei ca știință, evaluând principalele direcții ale acestei dezvoltări. Scopul nu este acela de a face un scurt istoric al folcloristicii, ci de a vedea cum a fost delimitat, în diferite etape, obiectul acestei discipline, din ce perspective a fost abordat și supus investigației, cum s-au conturat, în funcție de obiectivele urmărite, metodele de cercetare și sistemele de interpretare și explicare teoretică a faptelor subsumate noțiunii de folclor.

1. INTERESUL CULTURAL PENTRU FOLCLOR ȘI DEZVOLTAREA UNOR ATITUDINI EXPLICATIVE

Primele direcții în interpretarea și valorificarea faptelor de cultură populară au fost generate de preocupările pentru „tradițiuni și antichități”, ca supraviețuiri de cultură primitivă. Mobilul acestor preocupări l-a constituit interesul pentru popor în epoca luminilor, conjugat cu interesul pentru cultura populațiilor cu care gîndirea europeană vine în contact în urma descoperirilor geografice, prin descrierile exploratorilor și misionarilor, foarte bogate în detalii etnografice. Înregistrarea empirică a faptelor se conturează, în aceste condiții, ca prim aspect al cercetării nemijlocite. Vechimea

constituind criteriul valoric autoritar în abordarea și interpretarea faptelor de cultură populară; se prefigurează, de asemenea, în această perioadă, începuturile orientărilor tradiționaliste.

Asemenea preocupări devin din ce în ce mai insistente, diversificându-se ca obiect și orientare, creîndu-și forme instituționalizate (asociații, societăți, muzee, publicații) și delimitîndu-și o terminologie proprie, încă de la început difuză și divergentă.

Termenul *folclor* a fost creat de arheologul englez William J. Thoms, care, în revista „Atheneum” din 22 august 1846, propune folosirea lui în locul termenilor *popular antiquities* și *popular literature*, ca fiind mai clar și mai cuprinzător decît aceștia, deoarece faptele desemnate prin ei reprezintă „mai mult o știință decît o literatură”. Cînd termenul se impune, un anumit domeniu al lui este constituit, dar delimitat și definit diferit în contextul diversității preocupărilor pentru literatura și cultura populară. Lărgindu-și sfera de circulație și substituind denumiri diferite ale obiectului acestor preocupări (*littérature orale*, *ethnographie traditionnelle*, *démopsychologie*, *ethnopsychologie*, *tradizione*, *demologia* etc.), termenul creat de W. J. Thoms va fi investit cu semnificații diferite, mai ales în ce privește sfera fenomenelor subsumate, determinate de preocupările și orientările teoretice ale diferitelor școli de cercetare, de tradițiile lor proprii. Generalizarea cuvîntului *folclor*, ca termen care definește obiectul unei discipline științifice (la germani, tradus prin *Volkskunde*), nu va fi niciodată însoțită de generalizarea unei semnificații unice, diferențierile perpetuate pînă azi vizînd nu nuanțe, ci conceptul însuși.

Paralel cu efortul de clarificare terminologică, manifestat prin dezbateri repetate și controversate, orientările teoretice și metodologice s-au conturat mai rodnic în abordarea unor compartimente distincte ale literaturii și culturii populare, prin investigarea nemijlocită a materialelor și valorilor identificate sau înregistrate.

În acest context se dezvoltă și interesul deosebit pentru *poezia populară*, acea poezie „pur naturală”, plină de „naivitate și grație”, pe care Montaigne o prefera vlăguitei poezii de salon, artificială și lipsită de preț.¹

Încă din 1725, cînd a apărut *Scienza nuova*, Giambattista Vico vorbea despre limba primitivă a popoarelor sălbatice sau foarte tinere, ca fiind mai colorată, mai vie și, deci, mai poetică prin concretețea ei decît aceea a popoarelor civilizate; în acest stadiu de cultură, corespunzător unei faze poetice în dezvoltarea spiritului omenesc, în care mentalitatea și modul de gîndire sînt dominate de animism, își are originea metafora însăși, ca trăsătură definitorie a

poeziei². Entuziasmul romantic redescoperă acest primitivism în *poezia populară*. Imboldul european în creșterea interesului pentru *folclor* l-au constituit însă colecțiile publicate în anii 1778—1779 de Johann Gottfried Herder: *Volkslieder* și *Stimmen der Völker in Liedern*. Ideile vehiculate de Herder, reluate apoi de întreaga mișcare romantică, reprezintă, în esență, un interes cultural față de *literatura populară* și valorificarea ei la nivelul creației academice, în accepțiunea căruia valorile intrinseci ale poeziei populare sînt reprezentate fundamental prin valoarea etno-istorică și valoarea artistică. Sub dominația acestui interes cultural se intensifică și se extinde acțiunea de culegere a literaturii populare; este epoca apariției marilor colecții naționale de *folclor poetic*.

În cultura română, atitudinea generației de la 1848 față de *folclor* se înscrie în această largă mișcare romantică, avînd însă puternice motivații interne, marcate prin creșterea interesului pentru popor în contextul ideilor militante de emancipare socială și națională, prin fundamentarea concepției democratice despre rolul poporului în făurirea istoriei și a culturii naționale. Problemele principale asupra cărora insistă Alecsandri, Russo și alți reprezentanți ai generației lor se referă la evaluarea poeziei populare ca expresie a specificului național (oglinză a sufletului popular) și ca document istoric, la valoarea artistică a acestei poezii și, mai ales, la valoarea ei ca nesecat izvor de inspirație pentru creația cultă. Atitudinea romantică față de *folclor*, cu rădăcini adînci în gîndirea iluministă, fundamentează conceptul de „*poezie populară*”, pe care îl definește vag și în termeni apologetici, dar pe care îl investește cu o semnificație culturală majoră. Oricît de puțin „științific” au fost alcătuite, sub dominația acestui curent, culegerile de *poezie populară*, valoarea lor este incontestabilă, nu numai pentru că au contribuit la cunoașterea și estimarea acestei poezii, ci mai ales pentru că au marcat, în epoca în care au apărut, o primă etapă în evaluția interferențelor dintre cultura orală tradițională și cultura modernă. În acest context trebuie să apreciem și colecțiile de *poezie populară* publicate de Vasile Alecsandri, pe nedrept denigrate într-o anumită perioadă.

Începuturile și dezvoltarea unei atitudini explicative față de *folclor* se întemeiază, în prelungirea entuziasmului romantic, pe tendința de a descifra în *poezia populară* psihologia specifică a poporului care a creat-o. Pe această linie se înscrie școala etnopsihologică, prefigurată de poetul și filologul german Ludwig Uhland³, care face trecerea de la entuziasmul romantic la această atitudine explicativă, dar fundamentată de etnopsihologi ca: H. Steinthal, M. Lazarus și W. Wundt⁴.

Depășind retorismul elogiului romantic, etnopsihologii caută răspunsuri la întrebările : ce sînt *cîntecele populare*, cine le-a creat și cum le-a creat ? ce reprezintă ele pentru cei ce le-au creat ? În felul acesta, *poezia populară* nu mai este concepută ca emanație a unei colectivități nediferențiate, abstracte, actul de creație fiind atribuit indivizilor dotați, integrați unui mecanism psihologic colectiv, unei comunități populare delimitate sau spiritului popular în genere. Acesta este un prim aspect al teoriilor genetice legate de creația populară, care capătă rezolvări ipotetice din ce în ce mai complexe prin raportarea culturii populare la cultura primitivă și la cultura modernă.

Școala etnopsihologică este continuată și ca direcție de descifrare a textului folcloric. Preocupările genetice ale etnopsihologilor deschid perspective în interpretarea literaturii populare ca manifestare a psihologiei populare, scopul fiind deci descoperirea și descrierea acestei psihologii, mai mult decît evaluarea faptului literar ca atare. La noi, asemenea preocupări sînt semnalate mai întîi de Hasdeu, apoi în multe din lucrările lui Ovid Densusianu⁵ pentru care cercetarea *folclorului* trebuie să ne ducă la cunoașterea psihologiei populare, a felului propriu de a simți al unui popor, la cunoașterea vieții lui sufletești. Aceasta este și orientarea studiului său despre *poezia orală* de inspirație păstorească⁶.

2. CONSTITUIREA ȘI DEZVOLTAREA ORIENTĂRILOR ȘTIINȚIFICE

• Dacă interesul romantic față de folclor a fost dominat de *poezia orală*, în constituirea treptată a orientărilor științifice, care au marcat dezvoltarea folcloristicii ca știință modernă, categoria ce s-a impus în primul rînd atenției exegeților, menținîndu-și un anumit primat, ca obiect de cercetare, pînă în contemporaneitate, a fost *basmul fantastic*, mai cu seamă legăturile lui cu alte forme narrative, cum ar fi epica eroică sau mitul, și prin acestea cu riturile, magia și obiceiurile străvechi.

Culegerea și exegeza științifică a *basmului* au început o dată cu apariția, în 1812—1814, a colecției fraților Wilhelm și Jakob Grimm, *Kinder und Hausmärchen*, care reprezintă un moment important în istoria folcloristicii europene. Generată de orientări romantice, filtrate însă prin perspectiva unor intenții teoretice mai clar delimitate (încercarea de a reconstitui o mitologie germană veche), și precedată de colecții de *basme* apărute în Italia, Franța

și Germania, colecția fraților Grimm amplifică interesul și preocupările existente în această direcție. Materialele existente în aceste culegeri și pronunțata similitudine tematică ce se constată între *basmelor* europene fac să apară în cercetarea acestei categorii probleme legate de originea și circulația temelor și a subiectelor, de originea *basmului* ca fenomen cultural și categorie a literaturii orale.

Frații Grimm cred că au descoperit în *basmelor* o sursă importantă de informare științifică asupra vechii mitologii germane și orientează cercetarea genetică a lor spre cercetarea mitologiei. Ulterior, mergînd pe linia filologiei comparate, exegeții fac din metodele ei un principiu de cercetare a *basmului*. Max Müller, elev direct al lui Fr. Bopp, cel care a pus bazele lingvisticii indo-europene, consideră că sursa primară a basmelor au constituit-o vechile mituri indo-europene, că o astfel de mitologie o existat înainte de formarea popoarelor indo-europene, că fiecare popor, despărțindu-se din unitatea indo-europeană, a luat cu el miturile, dezvoltîndu-le sub formă de *basmelor*⁷. Geneza miturilor este explicată ea însăși prin „greșeli de limbă“. Cuvintele care își pierd sensul capătă semnificații metaforice, în jurul cărora se nasc miturile.

Acesta este un nou aspect al cercetărilor genetice : problema urmărită este nu în ce mediu uman și cum se creează, în general, literatura populară, ci „epoca și fenomenul cultural“ care au determinat apariția unui gen de creație populară.

Teoriei mitologice îi urmează ipoteza orientalistului T. Benfey, după care *basmelor* indo-europene își au sursa în vechea literatură indiană ; el a identificat în subiectele din *Panchatantra* subiecte de *basmelor* indo-europene⁸. Prin teoria sa se dezvoltă un nou tip de cercetare folclorică, avînd ca preocupare migrația temelor sau a motivelor literaturii orale, expansiunea lor de la un popor la altul și împrejurările social-istorice care înlesnesc această migrație.

Dezvoltarea cercetărilor antropologice asupra popoarelor primitive, noile descoperiri arheologice din a doua jumătate a veacului trecut, precum și studiile de egiptologie sau asupra literaturii Greciei antice au deschis alte perspective cercetării *basmului* popular, depășind, totodată, zona de cultură indo-europeană.

Pornind de la constatările pe care etnologii, și mai ales E. B. Taylor⁹, le-au făcut cu privire la viața și credințele popoarelor puțin dezvoltate, de la descoperirea unor *basmelor* egiptene datînd din secolul al XIII-lea î.e.n. și de la mențiunile care s-au făcut în legătură cu prezența *basmului* în scrierile lui Herodot sau Homer, Andrew Lang trage concluzia ca *basmelor* pot fi supraviețuiri ale unor timpuri străvechi și că ele s-au putut naște

independent, la diferitele popoare ale lumii, din substratul de credințe primitive. Asemănările dintre *basme* s-ar datora faptului că, pe același stadiu al dezvoltării, în locuri diferite au putut să apară credințe, obiceiuri și creații artistice similare¹⁰. Fundamentată pe principiile orientărilor evoluționiste din antropologie și etnologie, ipoteza lui Lang se revendică, în același timp, din teoria paralelismului cultural, admitând poligeneza temelor și formelor similare de *basin* în spații culturale independente.

Aceeași poziție evoluționistă este dezvoltată și în cercetările lui James Frazer, care, comparind un imens material privind practicile rituale și credințele indigenilor din America, Australia și din Africa de sud, ajunge la concluzia că toate popoarele, parcurgând aceleași etape ale dezvoltării culturale, produc, pe aceleași trepte, bunuri culturale asemănătoare. Posibilitatea poligenezei *bas-melor* și transmiterea lor de la o etapă la alta se datorează conservării, prin tradiție, a credințelor și obiceiurilor care le-au generat¹¹. Reluarea acestor teorii în perspectiva dezvoltării mai noi a antropologiei culturale și a interesului pentru cercetarea culturii primitive reprezintă o nouă etapă în diversificarea orientărilor teoretice și metodologice ale folcloristicii. Noile teorii antropologice privind originea narațiunii populare mută centrul de interes de pe planul tematic la nivelul categoriei înseși. Sînt investigate în acest scop marile sectoare ale culturii primitive, în funcție de care se diversifică și ipotezele genetice.

Teoria originii totemice, elaborată de Arnold van Gennep, argumentată prin numărul mare de animale care apar în *basme* și prin rolul pe care acestea îl au în desfășurarea și finalizarea acțiunii, implică ipoteza evoluției și transformării speciilor, schema succesiunii transformărilor fiind următoarea : *credințe totemice*→*legende totemice*→*mit*→*legenda propriu-zisă*→*basmul* și *legenda eroică*¹².

Diversificarea și adîncirea perspectivelor în exegeza folclorică înregistrează un salt substanțial prin activitatea școlii finlandeze, care consolidează o nouă metodă de cercetare a narațiunii populare, bazată pe analiza comparativă a variantelor și confruntarea rezultatelor cu datele privind circulația și distribuția lor geografică, în ipoteza că fiecare *basin* a avut la origine o formă primară singulară, ca arhetip, din care s-au dezvoltat și diversificat variantele. Imboldul l-au constituit preocupările lui Julius-Krohn pentru reconstituirea unei *epopei* nordice (*Kalevala*), pornind de la studiul variantelor diferitelor *cîntece epice* intrate în componența ei. Aplicat la cercetarea *basmului popular* de o întreagă pleiadă de folclo-

riști (Antti Aarne, Walter Anderson, Karel Krohn etc.)¹³, acest sistem metodologic, care va fi adoptat cu repeziciune de folcloristica europeană și americană, a stimulat dezvoltarea cercetării nemijlocite, culegerea sistematică a narațiunilor orale din toate zonele de circulație, pentru ca rezultatele comparării variantelor și reconstituirea arhetipului să fie elocvente. Pe plan teoretic se înregistrează o diversificare a tipurilor de cercetare: se alcătuiesc cataloage tematice ale *basmelor* lumii sau pentru *basmelor* diferitelor popoare (cercetare tipologică)¹⁴, se trece la cercetarea monografică a principalelor tipuri tematice și la studiul căilor de expansiune din spațiul genetic al arhetipului în zonele unde sînt identificate variantele lui. Aspectele metodologice capătă în acest context o importanță majoră și încep să fie teoretizate¹⁵.

Principala carență a școlii finlandeze, determinată de principiile și metodologia ei, o constituie schematizarea excesivă a obiectului supus exegezei. Pentru reconstituirea arhetipului, cercetarea comparativă a variantelor se interesează exclusiv de elementele comune sau similare, pe care le inventariază și sistematizează. Investigația se rezumă la planul tematic al *basmului*, pe care îl izolează de realizarea concretă, globală, a discursului narativ, pentru că se pretează mai ușor la comparație.

Paralel cu cercetările făcute în spiritul școlii finlandeze și opus tendințelor ei, începe să se dezvolte în folcloristica rusă interesul pentru fenomenul povestitului, pentru rostul povestirii în viața sateilor și pentru personalitatea povestitorilor. Se constituie astfel o nouă metodă de cercetare, care va fi fundamentată teoretic de Mark A z a d o v s k i într-un studiu dedicat unei foarte talentate povestitoare siberiene¹⁶; publicat în limba germană, acest studiu va transmite noua metodă folcloristicii occidentale. De la cercetarea schematică a școlii finlandeze se trece deci la abordarea complexă a fenomenului povestitului și a rezultatului său: *basmul* viu, povestit, ca operă de artă, într-o realizare concretă, dominată de povestitor și de mediul social în care acesta trăiește. Se dezvoltă un nou tip de culegeri și monografii folclorice (culegeri de *basm* de la același povestitor, monografii asupra povestitorului și povestirilor sale), trecîndu-se astfel la o nouă etapă în cercetarea nemijlocită: de la simpla culegere a faptelor de *folclor* la cercetarea lor complexă în raport cu mediul care le generează. La nivel interpretativ, se pun bazele analizei stilistice a *basmelor*, determinîndu-se stiluri individuale și caractere locale, pe zone folclorice, ale stilului.

În contextul acestei orientări sînt reluate, de către folcloriști sovietici, și teoriile genetice antropologice, prin confruntarea ipotezelor cu cercetarea nemijlocită a faptelor la popoare care au con-

servat elemente de cultură primitivă. Pornind de la teoria lui A. v a n G e n n e p, V. I. C i c e r o v reconstituie metamorfoza unei *legende totemice* în *basm*, făcînd cercetări asupra *basmelor slave* și ale unor popoare din partea asiatică a Uniunii Sovietice¹⁸. În mod similar, E. M. M e l e t i n s k i ajunge la concluzia că *legende*le care fac parte din sistemul străvechi de credințe au coexistat cu povestirea întîmplărilor din viața cotidiană la un mod fabulos. În acest fel, s-au elaborat elementele *poveștii populare*, care s-a constituit ca formă și categorie artistică numai cînd eroul ei a devenit, în locul animalului totemic, omul cu tendința lui de a domina natura¹⁹.

*
* *
.

Depășind domeniul *basmului* și urmărind evoluția interesului științific pentru folclor din perspectiva altor categorii, vom asista la o accentuată diversificare a modurilor de abordare teoretică a *folclorului în genere* și a *folclorului literar* în special, a tipurilor de cercetare. Complexitatea și diversitatea fenomenului însuși necesită răspunsuri la multe întrebări, fiecare răspuns implicînd o altă perspectivă a însușirii lui științifice. Diversificarea tipurilor și a metodologiei de cercetare se explică și prin faptul că, spre deosebire de universalitatea temelor și motivelor *basmului fantastic*, celelalte categorii ale *folclorului literar* au un grad mai înalt de specificitate, în raport cu structura fiecărei culturi etnice. Așadar, pe lîngă abordarea teoretică a unor probleme fundamentale, care vizează esența fenomenului folcloric și categoriile lui universale, cercetarea concretă aplicată diferitelor categorii ale folclorului literar, își elaborează căi și sisteme proprii de investigație și interpretare, în rezonanță cu coordonatele specifice obiectului său. Cercetarea genetică a eposului versificat, de exemplu, se poate referi la originea acestuia ca gen reprezentat în toate culturile naționale. Există însă un fond tematic de circulație europeană, dar și un anumit repertoriu de teme circumscrise zonei sud-est europene, după cum există și teme proprii *folclorului* fiecărei națiuni europene. Fiecare nivel categorial presupune deci o investigație aparte.

Preocupați îndeosebi de probleme de geneză, tipologie și fenomenologie, folcloriștii au neglijat multă vreme valoarea estetică a categoriilor de fapte studiate de ei. Acest aspect, care va fi considerat mai tîrziu ca obiect final al exegezei folclorice, reclamă o pregătire specială, capacitatea de a supune creațiile folclorice judecării de valoare, evitînd însă detașarea de complexa lor condiționare

socio-culturală. Examenul estetic abordează fenomenul folcloric nu în perspectiva universalității schemelor, tipurilor tematice și a motivelor, ci sub aspectul sistemului expresiv al limbajului care îl actualizează în fapte și manifestări artistice vii, în funcție de locul și oamenii care asistă la aceste concretizări. Nevoia de abordare particularizată a *folclorului* determină o amplificare și mai pronunțată a diversificării modalităților de cercetare. *Folclorul* fiecărui popor reclamă, din acest punct de vedere, modalități proprii de investigare, derivând din aplicarea principiilor generale de cercetare a operelor de artă sincretice și a operelor literaturii orale la producțiile proprii, cu specificități categoriale bine conturate²⁰.

• Tipurile fundamentale care s-au conturat, pe parcursul acestei evoluții, determinate de însăși natura obiectului, sînt *cercetarea nemijlocită*, *cercetarea tipologică* și *cercetarea (interpretarea) teoretică*. Ele reprezintă nu numai etape ale dezvoltării *folcloristicii* ca știință, ci și trepte necesare pentru investigarea complexă a fenomenelor de cultură populară.

• *Cercetarea nemijlocită*, pornind de la faptul de folclor ca fapt viu, implică obiective multiple : culegerea faptelor și a informațiilor care să înlesnească înțelegerea lor, cercetarea relațiilor dintre faptele de folclor în cadrul sistemului din care fac parte și în ansamblul vieții culturale a comunităților în care circulă, procesele de creație și transmitere la nivelul faptului viu, circulația ca fenomen și distribuția zonală a faptelor de *folclor*, evoluția mentalității și a faptelor de *folclor* în circuitul viu, mutațiile funcționale ale diferitelor categorii folclorice.

• *Cercetarea tipologică*, sistematizarea și clasificarea materialului, reprezintă, mai întâi, o treaptă intermediară între *cercetarea nemijlocită* și interpretarea teoretică, interesul în acest caz fiind exclusiv metodic. Pe de altă parte, tipologia faptelor de *folclor* este abordată și ca scop în sine, avînd obiective variate, în funcție de nivelurile pe care le abordează (de la tipologia formelor de expresie sau tipologia tematică pînă la definirea categoriilor folclorice) și de criteriile pe care și le impune (de conținut, formale, funcționale, structurale etc.).

• *Interpretarea teoretică* a faptelor și informațiilor înregistrate comportă o problemă variată, derivată din însăși complexitatea obiectului. Interesul pentru această etapă crește pe măsură ce materialul cules se îmbogățește și sistematizarea informației permite investigarea obiectivă a sensurilor și a semnificației sensurilor în sistemul semiotic general al *folclorului*.

Geneza și evoluția faptelor de folclor, când, unde și cum s-au născut ele și cum au ajuns la stadiul în care le cunoaștem, reprezintă unul din demersurile științifice frecvente. Principiile și metodele acestei exegeze variază în funcție de perspectiva universală, națională (etnogeneză) sau zonală în care este integrat fenomenul studiat.

Realitatea obiectului impune o metodologie aparte de cercetare genetică, bazată pe retrospectivă și reconstrucție, drumul parcurs fiind de la documentul folcloric contemporan, pe care îl oferă cercetarea nemijlocită, la documentul primar, care trebuie reconstituit sau supus ipotezei.

Cercetarea funcțională reprezintă o altă modalitate de abordare și explicare a faptelor de *folclor*, care își propune nu numai descifrarea rolului jucat de aceste fapte în viața mediilor care le vehiculează, ci și elaborarea unui sistem de explicații care să răspundă la întrebări privind geneza, evoluția și structura faptelor de cultură orală. Bronislaw Malinowski, principal fondator al funcționalismului, își construiește întregul sistem teoretic pe ideea că fiecare element constitutiv al unui ansamblu cultural se explică prin rolul actual, prin funcția pe care o îndeplinește în cadrul acestui ansamblu. Fiecare tip de civilizație, fiecare obicei, obiect sau idee, fiecare credință îndeplinește o anumită funcție vitală, reprezentând o parte de neînlocuit în ansamblul organic care o integrează²¹. Pornind de la constatarea că funcția faptelor de *folclor* este marcată cu pregnanță în structura și substanța lor, folcloristica modernă acordă o importanță sporită analizei funcționale interne.

Exegeza estetică implică ea însăși o pluralitate de orientări și principii metodologice, de la empirism și evaluare intuitivă pînă la încercări de aplicare riguroasă a metodelor cu care operează științele pozitive. În aceste condiții, confruntările de opinii și controversele abundă, antrenînd nu numai lumea specialiștilor, ci și cercuri largi de esteticieni, istorici și critici literari, scriitori etc.

Analiza literară a creațiilor folclorice, ca bază a examenului estetic, reprezintă, în principiu, un act deliberat de descifrare a semnificațiilor pe care le închid în conținutul și structura lor, de descriere a modelelor artistice și a mijloacelor de expresie prin intermediul cărora aceste semnificații sînt transmise ascultătorilor. Multă vreme, abordarea din această perspectivă a folclorului literar a fost dominată de preocupări tematologice, poate și sub influența cercetărilor tipologice, evaluarea estetică propriu-zisă reducîndu-se la simple aprecieri și analogii cu literatura scrisă. Analiza estetică propriu-zisă este dezvoltată, nu rareori în contradicție cu principiile

și metodele folcloriștilor, de scriitori, critici și istorici literari. Această analiză nu este totdeauna adaptată specificității obiectului, neglijează sistematic atributele receptivității folclorice, dar rezultatele ei incontestabile, datorate, la noi, unor gânditori ca Barbu Delavrancea, George Coșbuc, Lucian Blaga, George Călinescu și alții²², au contribuit substanțial la integrarea valorilor folclorice în coordonatele culturii moderne, impulsivînd, în același timp, preocupările estetice în lucrările folcloriștilor.

3. ORIENTĂRI MODERNE ÎN FOLCLORISTICĂ

Spre deosebire de activitatea critică și teoretică desfășurată în jurul fenomenului literar cult, folcloristica s-a născut și s-a dezvoltat permanent în climatul unei metodologii riguroase. Istoricul cercetării *basmului fantastic* este elocvent în acest sens. Acest rigorism metodologic a fost impus, în *folclor*, de o situație pe care literatura cultă nu o cunoaște. Necesitatea culegerii și ordonării materialului folcloric, apoi cerințele unei critici de text care să probeze autenticitatea acestuia au reclamat dezvoltarea unor metode precise de cercetare nemijlocită, apoi de clasificare și sistematizare, care s-au prelungit, cel puțin ca intenție, și la nivelul interpretării teoretice, orientînd folcloristica spre metodologii de cercetare elaborate în cadrul altor discipline științifice, printre care filologia și lingvistica ocupă un loc de frunte. Pe de altă parte, condiționarea complexă a faptelor de *folclor* în raport cu alte sectoare ale culturii populare a determinat cercetări interdisciplinare timpurii, care cunosc, în stadiul actual al dezvoltării folcloristicii, o deosebită amploare și profunzime.

Aplicarea metodologiei lingvisticii moderne, în special a structuralismului saussurian, în cercetarea *folclorului literar* este marcată în lucrarea lui André Jolles, *Einfache Formen* (1929). În concepția autorului, formele simple ale literaturii orale sînt rezultatul confruntării organizatoare a omului cu lumea. Subiectul acestei confruntări îl constituie limba. Categoriile desemnate ca forme simple nu sînt numai reflexul unor tipare, în sensul unei poetici normative, ci se nasc în mod natural. Cercetătorul trebuie să reconstituie căile pe care limba le parcurge pentru a se constitui în „forme simple“.

Raportul morfologic dintre limbă și formele simple a fost explicat de P. G. Bogatyrev și R. Jakobson, într-o lucrare publicată sub titlul: *Die Folklore als besondere Form des Schaffens* (1928). Din punctul de vedere al interpretului, opera folclorică este

un fapt de limbă, extra-personal. Maniera prin care limba ajunge la „formele simple“ este rezultatul unui proces de gramaticalizare, similar aceluia din vorbirea curentă. Gramatica poeziei și a narațiunii orale nu reiese însă din transpunerea categoriilor limbii la faptul folcloric, ci din studiul fiecărei categorii folclorice ca sistem în care elementele pertinente se corelează pe diferite planuri. Gramatica narațiunii este un sistem corelat de invariante care se găsesc, față de realizările concrete (variantele) ale fiecărei narațiuni, în relații, similare celor dintre limbă (*langue*) și vorbire (*parole*), în accepția lui Saussure.

Orientarea folcloristicii spre structuralismul lingvistic se intensifică după traducerea în limba engleză a lucrării lui Vladimir Propp, *Morfologia basmului*, fapt care îi asigură o circulație mai largă în lumea specialiștilor. Rapiditatea cu care folcloriștii au îmbrățișat metodele structuralismului lingvistic este motivată prin caracterul mai puternic formalizat al literaturii orale față de cea scrisă, datorat nu numai unor necesități de ordin mnemotehnic, ci și puterii cu care tradiția își impune formele elaborate.²³ Analiza structurală în folclor realizează însă un salt calitativ, depășind stadiul aplicării metodologiei lingvistice și încercînd să-și elaboreze, prin analogie, o metodologie proprie, sau, mai bine-zis, să-și determine un statut propriu.

Această detașare devine autoritară în cercetări care tind să-și elaboreze o logică și un limbaj propriu, sub dominația antropologiei culturale moderne. Cercetarea structurală a problemelor de cultură tradițională determină treptat convingerea că, dincolo de modelarea lingvistică, opera literară se modelează pe un plan mai complex, al structurii compoziționale. Aceste noi demersuri științifice capătă o strălucită sinteză teoretică în lucrările lui Cl. Lévi-Strauss²⁴. Pentru spiritul uman, lumea apare la început ca un conglomerat de calități percepute empiric, pe care el este obligat să le sistematizeze. Această sistematizare, care are ca rezultat crearea reprezentărilor, derivă dintr-o nevoie de ordine. Ea este primară și devansează orice gîndire științifică. Nevoia de ordine dezvoltă un sistem logic pe care Cl. Lévi-Strauss îl numește „logica sensibilului“ sau „a calităților sensibile“. Logica sensibilului este o logică a concretului. Aceasta este, înainte de toate, logica miturilor și a riturilor primitive.

Orientarea spre structuralismul antropologic reduce de altfel narațiunea orală și, în special, *basmul fantastic* în centrul preocupărilor, ajungîndu-se la tendința de autonomizare a unei științe despre mesajul narativ. Operă de pionierat în această direcție, pe ba-

zele metodologice ale formalismului rus și ale cercului lingvistic de la Praga, face, de pildă, Stender Pecterson, care, abordând probleme de tehnică narativă, constată că o narațiune populară cuprinde două categorii de elemente : *elemente dinamice*, care conduc acțiunea și sînt caracteristice pentru un tip și *elemente labile*, care evoluează de la un tip la altul.

Elementele dinamice sînt invariante și au rosturi funcționale interne ; elementele labile sînt variabile, nefuncționale, stilistice.²⁵

În analiza morfologică pe care o întreprinde, V. Propp înlocuiește noțiunea de *element dinamic* cu noțiunea de *funcție*. Funcția, unitate de bază a *basmului*, nu reprezintă faptul concret, schematizat, ci rostul acestui fapt în corelație cu alte fapte, un act al unui personaj făptuitor ; este elementul stabil și component fundamental al *basmului*. Funcțiile, limitate ca număr, se grupează în secvențe fixe, în ordine predictabilă. Ele nu trebuie să apară obligatoriu în toate *basmele* și nu au aceeași pondere în desfășurarea lui. Funcțiile pot intra în relații de opoziție binare, nu neapărat de vecinătate. În raport cu aceste diferențe de pondere și corelare, *basmul* este segmentabil în grupe de funcții.

Sistemele explicative ale structuralismului antropologic sînt aplicate plenar discursului literar de însuși Cl. Lévi-Strauss, în analiza structurii miturilor. Miturile se realizează prin limbă și este posibilă o analiză a lor la nivel lingvistic. Dar unitățile constitutive fundamentale care definesc statutul lor, *mitemele*, depășesc planul semantic. Fiecare mit are la bază o relatare care intră în corelație cu alte relatări, formînd *pachete de relații* ; mitemele capătă semnificație numai prin corelarea lor în sistem. Ele se grupează pe plan orizontal, formînd o succesiune, dar și pe plan vertical prin pachetele de relații. Mitul se definește prin modelul comun al tuturor variantelor sale (căutarea arhetipului devine deci inutilă) ; modelele există nu numai în obiectivările lor, ci și dincolo de aceste obiectivări, în sisteme logice care determină modelări prin șabloane de gîndire ; acestea devin semne, simboluri cu semnificație proprie. Cultura însăși, în ansamblul ei, este un sistem semiotic.

În *Mythologiques*, Cl. Lévi-Strauss își propune să stabilească legătura între aspectul empiric și cel sistematic al miturilor. Ca metodă de lucru, se pornește de la analiza unui mit, provenit dintr-o societate, în contextul său etnografic, investigațiile extinzîndu-se apoi progresiv la mai multe mituri provenite din aceeași societate și la mituri ale unor societăți învecinate, în măsura în care între ele se pot stabili legături istorice și geografice.²⁶

Perspective metodologice noi au fost deschise cercetării fîlcilor și prin asimilarea conceptelor de bază elaborate de gramaticile ge-

nerative și transformaționale. În investigarea fenomenelor de cultură populară se manifestă interes nu numai pentru analiza mecanismelor după care se corelează faptele la nivelul *performanței*, pentru logica acestor corelări, ci și pentru aprofundarea analizei pînă la nivelul *structurilor de adîncime*. Totodată, conceptul de *competență*, cu care operează gramatica generativă, este sistematic exploatat în cercetarea producerii și reproducerii faptelor de folclor. Contactul cu teoria comunicării și cu semiotica a determinat depășirea studiului de structuri și modele, reorientînd cercetările spre expresiile concrete ca acte de limbaj. Noua orientare, cunoscută în antropologia americană sub numele de *etnografia comunicării*, abordează *nivelul competenței* nu numai ca stăpînire a regulilor gramaticii culturale și a vocabularului polisemic cu care se încifrează și se descifrează mesajele, ci și în ideea că fiecare mesaj are un scop, este emis și receptat cu anumite intenții, elementele lui fiind organizate, ca atare, în raport cu scopurile și intențiile emițătorului. Acest fapt a provocat o revenire la cercetările de teren, din necesitatea de a se reexamina realitatea culturală vie în toată complexitatea ei²⁷.

Un sistem de explicații fundamentat pe concepțiile de generare și transformare este reevaluat în intențiile grupului „Tel Quel” de a înlocui lingvistica *saussuriană* și cea a *discursului* cu o „teorie revoluționară a textului”. În contextul ideilor promovate de acest grup, întreaga literatură populară poate fi considerată ca un text generalizat, deci nu ca o structură deja constituită, ci ca o structură continuă, ca un aparat care produce și transformă sensul, ca un proces dinamic de semnificare²⁸.

Continuînd tradițiile progresiste ale orientărilor culturale și ale cercetărilor românești în domeniul creației populare, folcloristica noastră contemporană asimilează selectiv experiența științifică internațională, adaptînd-o coordonatelor specifice, *folclorului românesc*, determinărilor lui social-istorice concrete.

NOTE

¹ M. de Montaigne, *Essais*, Bibliothèque de la Pléiade, 1933, I, p. 304.

² Giambattista Vico, *Principiile unei științe noi cu privire la natura comună a națiunilor*, București, Ed. Univers, 1972.

³ L. Uhland, *Alte hoch-und niederdeutsche Lieder*, Stuttgart, I—II, 1844—1845.

- ⁴ W. Wundt, *Elemente der Völkerpsychologie. Grundlinien einer psychologische Entwicklungsgeschichte der Menschheit*, 1912; programul de cercetare a psihologiei popoarelor, din care se degajă această orientare, a fost susținut de Steinthal și Lazarus prin articole publicate în „Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung“, I, 1852, și în „Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft“, 1860.
- ⁵ Ov. Densusianu, *Folclorul. Cum trebuie înțeles*, București, 1910; *Literatura populară din punct de vedere etnopsihologic*, în „Revista critică și literară“, 1893, p. 145—159, 241—256.
- ⁶ Ov. Densusianu, *Viața păstorească în poezia noastră populară*, vol. I—II, București, 1922—1923.
- ⁷ M. Müller, *Comparative Mythology*, reeditată cu note comentate de A. Smythe Palmer, London, 1909.
- ⁸ Th. Benfey, *Pantschatantra, Fabeln, Märchen und Erzählungen*, vol. I și II, Leipzig, 1859; *Kleinere Schiften zur Märchenvorschung*, Berlin, vol. I—II, 1890—1891.
- ⁹ E. B. Tylor, *Primitive Culture*, London, 1871.
- ¹⁰ A. Lang, *Myth, ritual and religion*, London, 1887.
- ¹¹ J. Frazer, *The Golden Bough. A Study of Comparative Religion*, London, 1890.
- ¹² A. van Gennep, *La formation des légendes*, Paris, 1910.
- ¹³ A. Aarne, *Leitfaden der Vergleichenden Märchen Forschung*, Helsinki, 1911; W. Anderson, *Geographisch-historische Methode*, în „Handwörterbuch der deutschen Märchen“, Berlin, 1930—1940, II, p. 504—522 ș.a.
- ¹⁴ A. Aarne, *Verzeichnis der Märchentypen*, Helsinki, 1910, întregit și republicat de Stidt Thompson sub titlul *The types of the folktale*, Helsinki, 1961; S. Thompson, *Motive index of folk literature*, 6 vol., Kopenhagen, 1955—1958, pentru întreaga literatură orală epică; pentru basmul românesc — Adolf Schullerus, *Verzeichnis der rumänischen Märchen und Märchenvarianten nach der System der Märchentypen Antti Aarne*, Helsinki, 1928.
- ¹⁵ K. Krohn, *Die Folkloristische Arbeitsmethode*, Oslo, 1926.
- ¹⁶ Mark Azadovskij, *Eine Sybirische Märchenerzählerin*, Helsinki, 1926.
- ¹⁷ D. N. Sadovnikov, *Skazki i predanija Samarskogo Kraja*, S. Petersburg, 1884; N. E. Onciukov, *Severnyje skazki*, S. Petersburg, 1908; M. K. Azadovski, *Verhnelenskije skazki*, Irkutsk, 1938.
- ¹⁸ V. I. Cicerov, *Russkoe narodnoe tvorčestvo*, Moskva, 1959, p. 276—309.
- ¹⁹ E. M. Meletinski, *Genry volšebnoj skazki*, Moskva, 1958.
- ²⁰ cf. V. I. Propp, *Žanrovyy sistem russkogo folklora*, în „Russkaja Literatura“, VII, 1964, nr. 4, p. 58—76.
- ²¹ B. Malinovski, *A Scientific Theory of Culture*, Univ. of North Carolina, 1944.

- ²² Dintre lucrările mai importante: B. Șt. Delavrancea, *Din estetica poeziei populare*; Doina, în „Despre literatură și artă”, București, E.P.L., 1963, p. 156—190; George Coșbuc, *Simbolurile erotice în creațiunile poporului român*; Bocetul; Descîntecul; Nașterea proverbiilor etc., în *Despre literatură și limbă*, București, E.S.P.L.A., 1960, p. 137—238; Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, București, E.P.L.U., 1969; G. Călinescu, *Estetica basmului*, București, E.P.L., 1965.
- ²³ cf. M. Pop, *Die formelhafte Charakter der Volksdichtung*, în „Deutsches Jahrbuch für Volkskunde”, I, 1968, nr. 14, p. 1—15; *Caracterul formalizat ale creației orale*, în „Secolul 20”, nr. 5, 1967, p. 155—161.
- ²⁴ Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, I, 1958, II, 1973; *Gîndirea sălbatică*, București, 1970; *Mythologiques*, Paris, I—IV, 1964—1972.
- ²⁵ S. Peeterson, *Esquisse d'une théorie structurale de la littérature*, în „Travaux du Cercle linguistique de Copenhague”, nr. V, 1946, p. 277—287; *The Byzantine Prototype to the Varangian Story of the Hero Death through his Horse*, Varangica, 1953, p. 181—184.
- ²⁶ *Mythologique*, I, Paris, 1964.
- ²⁷ J. J. Gumperz, *Generative Grammar și Introduction to the Ethnography of Communication*, în J. J. Gumperz, Dell Hymes (ed.), *Directions in Sociolinguistics*, New York, 1972; Dell Hymes, *The Contribution of Folklore to Sociolinguistic Research*, în *Foundations in Sociolinguistics*, 1974, p. 125—134.
- ²⁸ Vezi, în acest sens, *Pentru o teorie a textului*, București, Ed. Univers, 1980.



1. EVOLUȚIA CONCEPTULUI DE FOLCLOR

Pe măsură ce și-a extins aria de utilizare în țările europene și, mai apoi, de pe alte continente, termenul *folclor* a înlocuit treptat o terminologie eterogenă, care desemna, referindu-se la cadrele generale ale aceluiași domeniu, cultura populară (sau tradițională), modalități diferite de abordare și interpretare a fenomenelor subsumate lui, fapt care a determinat, încă de la început, asimilarea cuvântului creat de William Thoms în accepțiuni diferite. Paralel cu dezvoltarea școlilor naționale de cercetare, această înțelegere diferențiată se adâncește, deosebirile constând mai ales în depărări diferite ale obiectului supus investigației.

Divergențele și controversele care au punctat permanent această confruntare își găsesc motivația nu numai în imprecizia terminologică inițială, ci și în complexitatea deosebită a fenomenelor de cultură populară, în conexiunile multiple care le condiționează chiar și atunci când sînt considerate izolat. Pe de altă parte, diferite sectoare ale culturii populare sînt revendicate de discipline științifice care și-au elaborat orientări teoretice și metodologice proprii (etnologie, etnografie, antropologie culturală, etnopsihologie ș.a.), fiecare din aceste domenii constituind un cîmp de confruntări și divergențe, în care conceptul de *folclor* este implicat substanțial.

Orientarea exclusivă spre „popular antiquities“ și „popular literature“ a determinat definirea *folclorului* ca *știință a tradiției conservate oral*, cuprinzînd fenomene de cultură transmisibile prin cuvînt (literatură, credințe) și practici (obiceiuri, rituri). Pe această direcție se înscrie, în principiu, școala engleză, prin A. Lang, G. L. Gomme, Ch. S. Bournel¹, pentru care *folclorul* reprezintă relicve păstrate în popor din timpuri imemorabile, basme, poezii, tradiții, credințe, superstiții și obiceiuri. Această orientare a dominat

multă vreme și școala franceză. P. Sébillot, de exemplu, înțelegea prin folclor :

„...un fel de enciclopedie a tradițiunilor... claselor populare sau a națiunilor puțin înaintate în evoluție... examenul survivențelor care... se urcă adeseori pînă la primele timpuri ale omenirii și s-au conservat, mai mult sau mai puțin alterate, pînă la popoarele cele mai civilizate...”²

Folcloristul francez extinde însă domeniul faptelor subsumate acestui concept și îi delimitează mai decis granițele ; el face o distincție categorică între cultura primitivă, considerată ca obiect al etnografiei propriu-zise, și cultura „claselor populare”, considerată ca obiect al folclorului, cuprinzînd două mari capitole : *literatura orală* și *etnografia tradițională* (sectoare ale culturii populare spirituale, dar și aspecte ale culturii materiale)³. Și mai categorică este această distincție la Paul Saintyves, care înțelege prin folclor *studiul culturii materiale și intelectuale a claselor populare din țările civilizate, iar prin etnografie studiul culturii materiale și spirituale a societăților care ignorează tradiția scrisă (primitive)*.⁴ Dispare ambiguitatea terminologică manifestată la P. Sébillot prin opoziția *etnografie tradițională/etnografie propriu-zisă*, iar cultura populară materială este mai decis implicată în definirea conceptului de folclor, lărgindu-i și mai mult sfera semantică.

Tendențele de expansiune semantică sînt puternic accentuate în definițiile date acestui termen de unii reprezentanți ai școlii germane. Karl Weinhold delimitează ca obiect al folclorului (Volkskunde) „*studiul tuturor manifestărilor de viață ale poporului de jos*”⁵. El cere folcloristului să se preocupe nu numai de literatură, credințe și obiceiuri, ci și de modul de trai, de particularitățile fizice și de grai. A. Dieterich corectează însă această extensie, eliminînd din sfera conceptului de folclor observațiile asupra artei populare și portului popular, pe care le atribuie etnografiei.⁶

Mulți cercetători revin asupra distincției dintre cultura primitivă și cea populară ca obiect de studiu. În intenția de definire a conceptului de *poezie populară*, Jungbauer, de exemplu, pornește de la diferențierea categorică, pe plan etnografic, între popoarele primitive (sau naturale) și popoarele în stare de cultură, stabilind trei mari categorii ale poeziei : *poezia naturală* (aparținînd popoarelor primitive), *poezia populară* (emanată de pătura cea mai numeroasă a unui popor în stare de cultură, mai puțin atinsă de influențe, deci țărănimea) și *poezia de artă* (de inteligență), a păturilor culte.⁷

Orientările etnopsihologice promovate de folcloristica germană sînt mai puțin interesate de delimitarea precisă a domeniului, abordînd cu prioritate aspectele pertinente din punctul de vedere al scopului urmărit. Preocuparea aproape exclusivă pentru valorile specifice determină de obicei neglijarea sintezei etnic-uman. Sub influența acestor orientări, preocupat însă și de necesitatea abordării *folclorului* ca fenomen viu, în permanent proces de evoluție și adaptare la contemporaneitate, O. v. Densusianu cere să se acorde o mai mică importanță *folclorului* tradițional, pentru că acesta este, prin teme, comun multor popoare, deci insuficient de relevant pentru evaluarea particularităților psihice ale fiecărui popor. În acest context, Densusianu promovează o concepție strict filologică, considerînd numai manifestările transmisibile prin grai, dar operează o extensie de altă natură: el abordează nu numai manifestarea constituită în expresie relativ stabilă, ci și manifestarea spontană, efemeră (dialoguri, frînturi de grai, impresii, desțepate de împrejurări zilnice).⁸

Introducerea criteriului estetic în delimitarea conceptului de *folclor*, demers pe care O. v. Bîrlea îl atribuie folcloriștilor ruși⁹, dar care este prefigurat și în orientările unor folcloriști din alte țări, deschide perspective care se impun din ce în ce mai pregnant în folcloristica contemporană. Prin asimilarea acestui criteriu, domeniul folclorului este restrîns la creația populară artistică, studiul culturii populare în ansamblul ei, sub raport documentar-etnic, revenind etnografiei și etnologiei. O delimitare suplimentară, dar larg acceptată, o constituie raportarea conceptului de *folclor* la valorile artistice care aparțin culturii populare spirituale, creațiile plastice și decorative, legate mai mult de cultura materială, fiind subordonate conceptului de artă populară¹⁰. Această direcție se regăsește puternic în tradițiile *folcloristicii românești*, poate și datorită abordării frecvente a culturii populare din perspective filologice sau ale istoriei și criticii literare, cu instrumentele metodologice specifice acestor discipline. În acest context se înscriu parțial lucrările lui B. P. Hasdeu și O. v. Densusianu (cu toată orientarea sa spre etno-psihologie), apoi mai substanțial lucrările lui D. Caracostea și N. Iorga, precum și activitatea desfășurată de reprezentanți ai *folcloristicii românești* contemporane (M. Pop, O. v. Bîrlea, I. C. Chițimia, Gh. Vrabie, O. v. Papadima, Al. Amzulescu ș.a.).

În fața acestei diversități, singura soluție accesibilă pentru a defini obiectul cursului nostru ni se pare acceptarea convențională a unui sistem elastic de delimitări și definiri operaționale. Nu este vorba de o convenție arbitrară, ci de asimilarea unui sistem teoretic

constituit și suficient explicării obiectului, fundamentată pe evaluarea unor criterii argumentate. Elasticitatea sistemului înlătură, de astfel, sentimentul de incertitudine sau confuzie, semnalat de Romanulus Vuia într-o lucrare de sinteză destinată clarificării raporturilor dintre *etnologie*, *etnografie* și *folclor*, ca discipline care abordează, din perspective diferite, domeniul vast al culturii populare¹¹. Pe drept cuvânt afirma I. Vlăduțiu că, deși nu s-a ajuns la un punct de vedere unitar asupra sferei și obiectului etnografic, aceasta nu înseamnă că am pluti în incertitudini.¹²

O disciplină științifică se definește prin obiectul pe care îl studiază, prin perspectiva din care abordează acest obiect și printr-un sistem teoretic și metodologic propriu, adecvat în egală măsură obiectului și perspectivei din care este abordat. În acord cu tradițiile folcloristicii românești, vom înțelege prin *folclor totalitatea creațiilor artistice aparținând culturii spirituale a poporului* (deci cultura populară spirituală abordată din perspectivă estetică). Această convenție, mai adecvată obiectului direct al preocupărilor noastre — *folclorul literar românesc* — implică, pentru argumentarea ei, operații de delimitare și diferențiere în raport cu alte sec-toare ale culturii populare și cu alte perspective conturate în cercetarea caracteristicilor ei.

2. CONCEPTUL DE CULTURĂ POPULARĂ

Trăsătura comună a manifestărilor (elementelor) cuprinse în noțiunea de *folclor* ar fi, conform definiției date, faptul că sînt manifestări *artistice* aparținînd *culturii populare spirituale*. O abordare minimală a conceptelor de *cultură*, *cultură populară* și *cultură spirituală*, implicate în definiția noastră, este necesară nu numai pentru delimitarea mai exactă a conceptului de *folclor*, ci și pentru înțelegerea mai aprofundată a faptelor pe care le subsumează. Vom înțelege prin *cultură* totalitatea valorilor materiale și spirituale create de omenire, ca rezultat al îndelungatei practici social-istorice. Factorul definitoriu al noțiunii de cultură îl constituie, deci, noțiunea de valoare. Creația umană poate fi o creație de obiecte, care implică o anumită iscusință practică, sau creație de valori, care implică major iscusința minții omenesti; valoarea înseamnă înregistrarea unui progres evident în realizarea bunurilor materiale și spirituale. Cînd de la simpla cioplire a pietrei a trecut la șlefuirea ei, omul primitiv a creat o nouă valoare: unealta confecționată prin șlefuire constituie un grad mai înalt de cultură față de unealta confecționată prin cioplire.

Fiind creație umană, cultura se definește, în alți termeni, prin „*tot ceea ce în mediul înconjurător se datorează omului*”¹³. Se pune astfel în relief opoziția dintre *realitatea naturală* — primară, obiectivă și independentă de voința omului, și *realitatea culturală* — secundară, creată de om, dar care tinde să se obiectiveze. Pe această opoziție se fundamentează conștiința conflictului dintre cultură și natură, deci dintre om și natură, conflict imaginat în mitologiile populare prin modalități diferite, care au însă la bază un arhetip universal. Un exemplu îl constituie conflictul primar al *baladei* despre Meșterul Manole, derivat dintr-un străvechi mit de largă circulație culturală. Meșterul creator caută un loc anume pe care să înalțe un edificiu ; locul este ostil însă acestui act de cultură, ostilitatea fiind marcată prin existența unui zid părăsit (care atestă experiența unei înfringeri) și prin surparea nocturnă a ceea ce se zidește ziua. Ostilitatea este înfrântă prin revelație (visul lui Manole) și sacrificiul suprem (soția meșterului este zidită de vie în edificiu). O variantă comică a acestui motiv o regăsim în *Dănilă Prepeleac* (I. Creangă).

Creația de valori culturale este definitorie pentru existența umană, ceea ce înseamnă că, în raport cu umanitatea, cultura se constituie ca entitate universală. În același timp însă, fiind rezultatul unei acțiuni de structurizare a mediului, elaborarea faptelor de cultură este condiționată de particularitățile primare ale acestui mediu, diferențiate spațial ; pe măsură ce mediul însuși este transformat prin cultură, devenind mai complex, această condiționare diferențiată este completată de un determinism intern al structurilor culturale, implicând deci o evoluție proprie a culturii aparținând unui mediu sau zone față de alt mediu (zonă).

De aici decurg două mari paradoxuri ale culturii :

- cultura, ca achiziție umană, este universală, dar fiecare manifestare locală sau regională a ei poate fi considerată ca unică ;
- cultura este stabilă, dar în același timp dinamică, manifestând schimbări continue și constante.¹⁴

✓ Cultura este deci un fenomen social ; prin formele lor de realizare și manifestare, prin conținutul lor, valorile culturale îmbracă chipul și asemănarea societăților care le elaborează. În epoca primitivă, societatea umană, nediferențiată în clase antagoniste, avea o cultură unitară, ca structură și conținut, pentru întreaga colectivitate. Diferențierea societății în grupuri, apoi în clase cu mentalități și interese deosebite, duce însă la diferențieri în substanța aceleiași culturi etnice. Aceasta este prima delimitare de bază pe care o operăm pentru a ajunge la definirea noțiunii de *folclor*.

În momentul în care termenul de *folclor* a fost creat prin sinteza noțiunilor de „popor” și „știință, cunoștință”, se opera o distincție tranșantă între cultura tradițională, de structură esențială orală, a păturilor populare, „necultivate”, pe de o parte, și cultura evoluată și canonizată a păturilor aristocratice, a burgheziei orașelor etc., pe de altă parte. Distincția părea atât de clară, încît modificarea unor elemente de cultură tradițională sub influența culturii aristocratice sau a burgheziei orașelor, mai tîrziu a societăților industrializate, era interpretată ca „alterare”. Delimitarea se făcea deci între două culturi diferențiate ca structură, conținut și condiționare istorică, marcate pe plan terminologic prin opoziția :

cultură populară ~ cultură aristocratică

Dacă primul termen al acestei opoziții s-a impus și s-a substanțializat, datorită faptului că desemna un fenomen mai unitar și mai constant, cel de-al doilea nu a fost niciodată consistent, întrucît desemna un fenomen neunitar, difuz și instabil.

Noțiunea de cultură populară rămîne însă și ea sub semnul impreciziei, care cu timpul se va amplifica, din cauza ambiguității semantice a termenului „popor”. Accepțiunea acestui cuvînt diferă de la o epocă la alta, sensul său trebuind să fie clarificat în funcție de contexte istorico-sociale diferite.¹⁵ Această imprecizie a determinat încercări de adoptare a unei terminologii mai clare și mai adecvate, pornindu-se de la caracteristici de bază ale culturii populare, în funcție de care s-a insistat pe opoziția dintre „cultura orală”, conservată de masele populare, și „cultura scrisă” a claselor suprapuse, a orașelor și a păturilor cărturărești.

Procesul de diferențiere a culturilor etnice, ca rezultat al stratificărilor sociale, este un proces lent, care afectează într-o primă etapă nu atît formele de manifestare cît elementele de conținut, atitudine și mentalitate. Maselor populare le este caracteristică o conservare mai evidentă a tradițiilor culturale, în sistemul cărora continuă să creeze valori noi, în timp ce păturile aristocratice își elaborează și valori culturale proprii, care să motiveze și să consacre statutul lor social privilegiat. Dar cultura lor rămîne încă multă vreme de formă orală. Așadar, pentru definirea noțiunii de *folclor*, conceptul de „cultură populară” rămîne mai potrivit decît cel de „cultură orală”, pentru că definește relația dintre valorile culturale la care se referă și statutul social și comportamental al mediilor care vehiculează aceste valori.

În evoluția societății românești, satului patriarhal, de obște, îi erau caracteristice mentalități, interese și cultură comune; dife-

rențierea unor păături suprapuse, care a dus la formarea aristocrației, a determinat diferențierea culturii acestor păături de cea a poporului. Între aceste culturi nu s-a produs niciodată o ruptură totală ; în feudalismul timpuriu, formele culturii boierești și de curte nu se deosebeau pregnant de cele ale culturii populare. Acest fapt este demonstrat de existența unor bunuri culturale cu circulație comună (*cîntece epice, colinde*), în care se oglindeau multe elemente de viață feudală, de curte sau de cetate. Boierimea adoptă însă, mai târziu, și elemente de cultură scrisă, *pomelnicele, literatura religioasă* etc., ca manifestare a dorinței de a se încadra în sistemul feudal de viață al claselor dominante din țările vecine. În cultura claselor aristocratice influențele din afară sînt mai puternice, se dezvoltă împrumuturile culturale, asimilările de modele culturale eterogene, tinzîndu-se astfel spre o încadrare a culturii aristocratice românești în sfera mai largă a zonei sud-est sau central europene.

Pe măsura adîncirii proceselor de stratificare socială, evoluția disjunctă a sistemelor de valori culturale se amplifică, iar clasele aristocratice adoptă, pe scară din ce în ce mai largă, cultura scrisă. Cultura scrisă a unei națiuni nu va rămîne însă o reprezentare exclusivă a intereselor și mentalității acestor clase, ci va evolua, prin marii ei creatori, spre valorificarea superioară a potențialului spiritual al acestei națiuni.

Se impune deci o nouă distincție : diviziunea socială a muncii determină apariția unor creatori de valori culturale anume specializați, mai întîi în cultura de factură religioasă, unde această specializare apare încă din epoca primitivă (preoții, șamanii, vrăjitorii etc.), apoi în cultura laică, unde procesul se desfășoară treptat. În evoluția culturii românești, ca și în evoluția culturală a altor popoare europene, se pot identifica, într-o etapă de tranziție, fenomene de amatorism cultural, un fel de preprofesionalism, care conservă încă, mai ales în feudalism, multe apropieri de fenomenul culturii populare (anonimatul, contaminăția sub formă de compilare) ; apar apoi personalități cu sentimentul din ce în ce mai dezvoltat al paternității și dominarea ideii de originalitate a operei în raport cu individul.

În aceste condiții s-a vorbit de o *cultură profesionistă*, opusă *folclorului*. Un anume profesionalism există însă și în cultura populară : descîntătoarele, lăutarii, specializarea unor grupuri pe anume genuri (bocitoare, colăcerii etc.). Este, totuși, un profesionalism de interpretare, nu de creație, un profesionalism care nu duce la conștiința paternității asupra operei de artă. Termenul „profesionist” este peiorativ și insuficient de adecvat pentru fenomenul la care ne

referim. Cultura dominată de personalități creatoare stă sub semnul unui anumit orizont de cunoaștere și al efortului novator. Așa se și explică de ce, pentru a o delimita în raport cu creația folclorică, s-au folosit în opoziție termeni ca *literatură cultă/literatură populară*. Nu ne putem însuși această opoziție pentru că literatura populară reprezintă și ea un orizont de cultură. În același scop s-a încetățenit, în filozofia germană, termenul de *cultură majoră* în opoziție cu cel de *cultură minoră*, uneori cu sens peiorativ. Preluând acești termeni, Lucian Blaga refuză să accepte o ierarhie valorică de principiu între ei :

„Cultura minoră este așadar o cultură creată sub constrângerea structurilor proprii copilăriei, în înțeles de «vîrstă adoptivă» a creatorilor. O cultură minoră poate să fie însă deosebit de înfloritoare și bogată. Cît de înfloritoare și bogată poate să fie o cultură minoră care nu merită niciodată disprețul nimănui o știm bunăoară din experiențele noastre cu privire la cultura populară românească”¹⁶.

Vom prefera să folosim termenul de *cultură cărturărească*, mai potrivit pentru domeniul de valori culturale pe care vrem să-l delimităm.

Cultura populară și cultura aristocratică sînt mulțimi definibile pe plan sincron, prin coexistență și evoluție paralelă. Dacă pentru cultură în general particularitatea elementelor constitutive este inclusă în însăși noțiunea de valoare, pentru cultura populară și cultura aristocratică, particularitatea distinctivă este definibilă prin apartenență. Apartenența la o anumită categorie de formațiuni sociale sau alta se confirmă prin circulație : orice valoare culturală care circulă în mediile populare, fiind acceptată, este element al culturii populare. Originea nu e totdeauna un criteriu edificator. Elementele culturii populare își pot avea originea în fondul primar de cultură patriarhală, pot fi rezultatul unor procese de creație ale epocilor istorice, după cum pot fi împrumuturi din cultura orală a altor popoare sau din cultura scrisă.

Apartenența diferită, ca semn distinctiv al elementelor celor două culturi, fiind confirmabilă numai prin *circulația* lor, poate fi constatată corect numai prin cercetarea nemijlocită. Cultura păturilor aristocrate este, în formele ei evolute, consemnată în scris, deci poate fi identificată prin descrierea și evaluarea directă a documentelor (obiecte, pomelnice, traduceri, scrieri religioase, cronici etc.) ; circulația lor orală, deși nu este neglijabilă ca atare, poate fi negli-

ată de cercetător, sau poate fi considerată ca aspect aparte. Putem presupune, de exemplu, circulația orală a *legendelor* incluse de Neculce în *O samă de cuvinte*; unii cercetători le-au considerat ca fiind de origine folclorică, ceea ce nu este, în parte, exclus; dar Neculce le-a cules din tradiția orală a boierimii — aparțineau deci culturii acesteia sau unui fond cultural comun. Cultura populară, fiind exclusiv și esențial orală, poate fi cercetată nemijlocit numai ca fenomen viu. În momentul în care apar culegerile de folclor și de date etnografice (începînd cu D. Canteșir), între fenomenul propriu-zis și cercetător se interpune culegătorul. Apare deci distincția între faptul oral și faptul înregistrat (cules), distincție care implică problema autenticității și veridicității informației. În folcloristica românească, discuțiile de acest gen au fost declanșate de colecțiile de poezii publicate de V. Alecsandri, care și anunță chiar în titlu infidelitatea față de textul autentic (*adunate și întocmite*). Mai târziu, se fac simțite insistențele folcloriștilor, de la Hasdeu la Densusianu, pentru respectarea unor criterii rigurose științifice de culegere; evoluția metodelor de cercetare nemijlocită, în raport și cu evoluția mijloacelor de cercetare, pînă în epoca noastră, determină treptat o reprezentare mai adecvată a faptului oral în faptul înregistrat.

În virtutea faptului că valorile culturale poartă amprenta mediilor sociale care le creează, apartenența la mediile populare conferă culturii populare, în toate componentele ei, o anumită specificitate, atît la nivelul formelor de manifestare, cît și la nivelul conținutului, structurii și mijloacelor de expresie. Această specificitate ne permite să recunoaștem calitatea folclorică a unui fapt înregistrat, chiar dacă nu verificăm nemijlocit valoarea lui de circulație, ci îl indentificăm în colecții.¹⁷

Din perspectivă modernă, relațiile cele mai pertinente pentru definirea conceptului de cultură populară sînt cele care îi opun conceptele de *cultură primitivă*, în virtutea statutului oralității comun amîndouă, dar și a fenomenelor de continuitate, și de *cultură cîr-turărească*, prin opoziția oral/scris.

Cultura primitivă aparține unor societăți care ignoră tradiția scrisă (chiar în condițiile apariției acesteia), în timp ce cultura populară se dezvoltă într-o societate dualistă din punct de vedere cultural, care acceptă în paralel cultura orală și cultura scrisă.

Cultura primitivă definește o anumită etapă în evoluția generală a culturii universale. Considerînd fenomenul în contextul limitat al propriei lui epoci, cînd cultura prezenta un aspect social unitar, rezultă că pentru epoca primitivă sferele noțiunilor de cultură și, respectiv, cultură primitivă se suprapun. Considerînd însă lucrurile

din perspectivă contemporană, când sfera noțiunii de cultură apare imens îmbogățită, ca rezultat al acumulărilor istorice, cultura primitivă, în măsura în care valorile ei s-au conservat, reprezintă numai o parte a noțiunii de cultură. Raportul dintre cele două noțiuni este, deci, diacronic, chiar dacă cultura primitivă s-a conservat în anumite zone pînă foarte aproape de zilele noastre. Vom denumi această situație accident istoric, acceptînd epocile nu ca ordini strict cronologice, ci ca vîrste ale dezvoltării societăților umane.

În ce privește cultura de limbă românească, trebuie să precizăm că dezvoltarea ei nu a pornit de la un stadiu primitiv, ci de la un stadiu pe care îl numim patriarhal, infinit mai complex, structurat pe fondul moștenit de cultură autohtonă și romană, la care au fost asimilate elementele de cultură orientală, sud-est europeană sau aparținînd altor spații culturale. Continuitatea unor valori de cultură neolitică în contextul culturii patriarhale românești s-a realizat, în principal, prin moștenirea substratului de cultură orală dacică, dar și prin contactul cu popoarele migratoare, din care unele au ajuns la noi în stadiul culturilor tribale.

Cultura cărturărească devine, mai întîi, aspectul preponderent al culturii aristocratice; ea se constituie însă în expresie majoră a întregii națiuni, a idealurilor și aspirațiilor maselor populare. De aceea, ea manifestă o puternică tendință de asimilare a valorilor culturii populare. Procesul de asimilare este conștient și programatic, cu momente culminante în epoca patruzecioptistă, în cea a marilor clasici și apoi a curentelor tradiționaliste. Acest proces nu are semnificația unei reunificări lineare, ci a unei noi trepte în evoluția culturii.

Schimbul de valori care a caracterizat evoluția culturii populare în raport cu cultura aristocratică și, apoi, cu cea cărturărească nu infirmă apartenența ca principiu diferențiator.

Dacă cultura populară și cultura claselor aristocrate au evoluat dintr-un trunchi comun (cultura patriarhală), înseamnă că ele au avut multă vreme o zonă comună, o zonă de intersecție. Pe măsura evoluției, zona de intersecție este în continuă scădere, dar niciodată de valoarea zero la scară socială. Schimbul de valori nu se limitează însă la zonele de intersecție.

Psalmi versificați de *D o s o f t e i* pătrund în circuitul folcloric și devin *cîntece de stea* sau *colinde*; motive biblice trec din cultura cărturărească în cultura folclorică și devin *colinde*. Trecînd însă dintr-o cultură în alta, aceste valori se modifică, devin altceva ca formă de manifestare, structură și conținut. Ele se încadrează într-un ceremonial popular, capătă circulație orală, se adaptează la

formele tradiționale ale poeziei populare, capătă sens de urare (în cazul *colindelor*). Este vorba deci nu de o prezență identică a unui aceluiași element în două culturi diferite, ci de asimilarea unor valori aparținând unei culturi în contextul altei culturi. Acest proces de asimilare se manifestă și între zone culturale diferențiate geografic, prin etnicizare, precum și în raport cu cultura cărturărească. Se vorbește, de exemplu, despre asimilarea valorilor folclorice în literatura română. Valorile asimilate se definesc în contextul culturii care le-a asimilat, ele își schimbă apartenența, deci își însușesc particularitatea comună a elementelor mulțimii în care intră. Definirea lor în raport și cu contextul din care provin nu e lipsită de interes, dar acest fapt nu schimbă esența problemei. Dacă studiem, de exemplu, prelucrarea elementelor de *folclor* în poezia lui Eminescu, nu facem un studiu de *folclor*, ci unul de istorie literară.

3. DIMENSIUNI DIACRONICE ȘI SINCRONICE ALE CULTURII POPULARE

În definirea conceptului de *folclor* a dominat multă vreme tendința de a căuta în cultura populară numai faptul străvechi, nealterat de civilizație, domeniul cercetărilor fiind limitat excesiv la *relicvele, supraviețuirile* de cultură primitivă. Originară în orientările primare ale școlilor engleză și franceză, această tendință este explicabilă prin orizontul încă limitat de cunoaștere, dar și prin rolul pe care tradiția îl joacă într-adevăr în creația populară.

În evoluția controverselor pe marginea conceptului de *folclor*, orientările excesiv tradiționaliste sint supuse unor critici severe de cercetători ca Arnold van Gennep, Adolf Spamer și alții.¹⁸ A. van Gennep afirma, de pildă, că pe folclorist îl interesează și faptele arhaice tradiționale, dar îl preocupă în mod special faptul viu, actual, pentru că : „*folclorul nu este, cum și-ar putea închipui cineva, o simplă colecție de mici fapte dispărute și mai mult sau mai puțin curioase sau amuzante*“¹⁹.

Reorientarea decisivă a studiilor și cercetărilor folclorice, în țara noastră, se datorează lui O. v. Densusianu. În lecția inaugurală a cursului de filologie ținută în 1909²⁰, el susținea că cercetarea *folclorului* trebuie să ne ducă la cunoașterea psihologiei populare, a felului propriu de a simți al unui popor, la cunoașterea vieții lui sufletești ; restrângînd studiul numai la ceea ce este tradițional, arhaic, limităm însăși posibilitatea de a cunoaște psihologia populară,

pentru că „cineva nu trăiește numai din ce moștenește, ci și din ce se adaugă pe fiecare zi în sufletul lui“, aceasta fiind „mai ales partea ce merită să fie explorată“. Tradiția folclorică e foarte asemănătoare la cele mai multe popoare; poporul poate fi cunoscut îndeosebi „din ceea ce creează nou, din tot ceea ce crede el despre actualitate“ :

„Dacă este vorba de a înțelege și de a reda psihologia poporului de jos — se întreabă Densușianu — se poate oare trece peste această parte vie, veșnic în mișcare, în ființa lui sufletească, și nu este ea cea mai interesantă de prins, cea mai prețioasă, față de cealaltă, tradițională prea artificială ?“²¹

Problema e reluată într-un curs dedicat *poeziei populare române*, unde Densușianu realizează o înțelegere mai clară a echilibrului între tradiție și inovație :

„Folclorul trebuie să ne arate cum se răsfrîng în sufletul poporului de jos diferite manifestațiuni ale vieții, cum simte și gîndește el fie sub influența ideilor, credințelor, superstițiilor moștenite din trecut, fie sub aceea a impresiunilor pe care i le deșteaptă împrejurările de fiecare zi“²².

Caracterul dinamic al acestei concepții, care vede în folclor un fapt viu, supus continuu evoluției, deci efervescenței creatoare, a deschis perspective largi atât cercetării nemijlocite, cît și interpretării și înțelegerii valorilor culturii și literaturii populare pe baze mai riguroase științifice. Cu toate acestea, tendințele tradiționaliste nu sînt părăsite de toți cei ce s-au ocupat cu studiul creației populare. Artur Gorovei, de exemplu, continuă să definească *folclorul* ca „patrimoniu colectiv, moștenit din gură în gură, din generație în generație, nealterat în fața civilizației și a culturii cărturărești“²³. Asemenea orientări, care au dominat activitatea unor cărturari de țară pasionați în culegerea și interpretarea literaturii populare, ajung la formulări extremiste între cele două războaie mondiale, datorate curențelor tradiționaliste.

În coordonatele orientării promovate de O. v. Densușianu, pe care folcloristica științifică a consolidat-o prin cercetări și studii sistematice, definim conceptul de *folclor contemporan* ca *totalitate a valorilor folclorice care circulă și sînt acceptate într-o epocă dată, corespunzător spiritului și cerințelor acestei epoci, deci stadiului de evoluție a conștiinței sociale propriu acestei epoci*. Rezultă că *folclorul contemporan* însumează atât valorile tradițio-

nale, conservate și adaptate cerințelor și spiritului epocii respective, cât și valorile nou create, asimilate și însușite de conștiința colectivă și intrate, deci, în circuitul cultural curent. Rezultă, de asemenea, că fiecare etapă a evoluției folclorice și-a definit, prin această relație dialectică între valorile tradiționale și cele nou create, un contur relativ propriu, că o interpretare adecvată a acestor valori nu poate fi izolată de contextul epocii care le-a vehiculat.

Implicațiile ideologice și metodologice ale concepției dinamice promovate de O. V. Densușianu asupra interpretării valorilor culturale și literaturii populare sînt deosebit de profunde. Exegetul este oricînd supus pericolului de a da unor valori folclorice o interpretare disjunctă în raport cu contextul cultural care le caracterizează. Această tendință se manifestă îndeosebi în studiile în care fenomenul este abordat de pe pozițiile esteticii și criticii literare, neglijîndu-i-se specificitatea.

Căutînd în *folclor* resturi de cultură primitivă, tradiționaliștii excludeau orașul din cercetările lor ca fiind un mediu civilizat care dizolvă tradiția; chiar și după depășirea orientărilor tradiționaliste, satul a rămas obiectul predilect al cercetării folcloriștilor. Cu toate acestea, practica culegerii *folclorului* a depășit uneori acest punct de vedere îngust. Frații Grimm au cules o parte din *basmelor* lor de la informatori proveniți din mediul urban. La fel a procedat și Petre Ispirescu, care a cules o bună parte din *basmelor* în București. Foarte mult *folclor* din mediul orășenesc au cules, de asemenea, Anton Pann și G. Dem. Teodorescu.

O înțelegere realistă a acestor aspecte trebuie să se bazeze pe realitățile istorice ale dezvoltării satului și orașului românesc. Feudalismul românesc a cunoscut două tipuri bine diferențiate de așezări urbane: orașe sau țîrguri de tip sud-est european, evoluuate din așezările bizantine, și burgurile de tip occidental, prezente mai ales în Transilvania. Din punct de vedere folcloric, țîrgurile de tip sud-est european prezentau mai mult interes decît burgurile, pentru că aveau o populație românească puternică, o pătură de meseriași și negustori, de slugi etc. Toate aceste categorii aveau o viață folclorică intensă. Prezența sensibilă a unei populații venite din Balcani făcea din aceste țîrguri un loc de contact între folclorul românesc și cel al popoarelor vecine. Erau instituite, de asemenea, foarte multe țîrguri anuale; Tîrgul Moșilor, de exemplu, era un mare fenomen folcloric, de contact între tradiția țărănească și cea orientală.

În Transilvania și Banat, burgurile de tip occidental fiind închise, populația românească nu se putea așeza înăuntrul lor. Cînd orașele

au început să se înmulțească, populația sătească românească a creat centre urbane la marginea burgurilor. Schimbările produse sub ocupația austriacă (dezvoltarea formelor de viață capitalistă, apariția grănicerilor, unirea bisericii) au dus la crearea unor orașe cu majoritate românească, dezvoltate din vechi sate : Beiuș, Blaj, Caransebeș, Lugoj etc. În aceste orașe s-a dezvoltat o viață folclorică intensă, de altă formă decât cea a târgurilor din sud : o transpunere a folclorului rural în viața orașelor. Intelectualitatea își crează o viață culturală proprie cu foarte multe elemente folclorice. Prin dezvoltarea modernă a mineritului, au apărut în Munții Apuseni, în Hunedoara și Maramureș centre muncitorești cu populație românească și cu o viață culturală proprie, de esență folclorică.

În perioada capitalistă apar schimbări esențiale atât la sate cât și la orașe. Abolirea iobăgiei și împrăștierea țăranilor au dus la mari modificări în echilibrul economic al satului, procesul esențial constituindu-l ridicarea unei pături de țărani înstăriți și înmulțirea numărului de țărani săraci, datorită atât situației economice, cât și sistemului de moștenire. Apare o categorie de țărani fără pământ, proletariatul agrar. Din rîndurile țăranimii sărace se recrutează oamenii care părăsesc satele și caută de lucru la oraș.

Emigranții la orașe intră de cele mai multe ori în rîndul muncitorimii, îngroșînd rîndurile proletariatului urban. Țăranii deveniți muncitori își formează o nouă concepție de viață, un nou orizont cultural, un alt sistem de comportări ; apare deci o categorie nouă, care face parte din popor, dar cu un alt orizont de viață, care păstrează ceva din tradițiile țăărănești, dar își creează și forme noi de cultură. În conștiința țăranilor proletarizați s-a conservat puternic tradiția folclorică a satului din care au plecat. Dar la oraș, la locul de muncă și în cartierele locuite de populația de proveniență rurală, s-au întîlnit oameni din regiuni diferite ; amestecul de creații aparținînd unor regiuni și chiar sate deosebite, interinfluența lor, tendințele de închegare a unei vieți spirituale comune, deci de unificare a repertoriului folcloric, au dus la înnoiri specifice *folclorului orășenesc*. Păstrarea contactului direct al țăranului proletarizat cu satul din care a plecat a determinat, pe de altă parte, reîmprospătarea permanentă a tradiției în folclorul orașelor.

La oraș, creația folclorică intră în contact cu creația cărturărească ; din acest contact se nasc specii folclorice noi, care se răspîndesc apoi și în mediile rurale. *Cîntecul de lume*, atât de răspîndit azi în folclorul românesc, este o creație profesionistă, lăutărească, iar *romanțele* -- atât de iubite de locuitorii orașelor, dar și de ai satelor, sînt creații ale unor autori cunoscuți.

4. CULTURA POPULARĂ SPIRITUALĂ ȘI MATERIALĂ

Criteriul unitar, dar foarte general, care autorizează logic delimitările pe care le-am operat, îl constituie relația de determinare dintre comunitățile umane și bunurile culturale care le aparțin. Dincolo de acest criteriu intervin și alte determinări, eterogene, pentru că înseși comunitățile umane se definesc prin determinări diferite, care pot fi de natură etnică (triburi, popoare, națiuni), socială, profesională (populații a căror ocupație dominantă a putut fi agricultura, păstoritul, pescuitul etc. — cu importante deosebiri de orizont cultural) și chiar grade diferite de civilizație (populația urbană în raport cu cea rurală, intelectualitatea).

Pentru a trece, în continuare, de la conceptul de *cultură populară* la cel de *folclor*, vom opera o nouă delimitare, care opune cultura spirituală culturii materiale, distincție frecvent abordată în studiile de etnologie sau folclor, dar și în cele de sociologie sau filozofia culturii. Această opoziție este raportabilă, generic, la întreaga sferă a noțiunii de cultură, nivel la care și-a adecvat uneori distincția terminologică între *civilizație* (cultură materială) și *cultură* (cultură spirituală). Aplicată însă la sfera mai restrânsă a *culturii populare*, această opoziție a implicat confruntări privind însăși definirea conceptului de *folclor*.

Cultura populară spirituală are o existență exclusiv orală, trăiește în conștiința poporului și se transmite din generație în generație prin viu grai. Ea cuprinde :

a) Un sistem de cunoștințe cu valoare practică despre universul natural și despre reprezentările lui mitologice, despre om ca individ social și orizontul său spiritual. Valoarea practică a acestor cunoștințe se concretizează într-un sistem de soluții concepute pentru cele mai variate situații de viață, de la cele cu caracter general pînă la cele de amănunt.

b) Un sistem de credințe tradiționale.

c) Un sistem de obiceiuri, ritualuri și ceremonialuri regizate pe fundalul acestor credințe, dar motivate prin cerințe practice ale vieții.

d) Un sistem de manifestări artistice, literare, muzicale, de dans, de spectacol și gestică.

e) Un sistem de comportamente interindividuale și intergrup.

Cultura materială este concretizată în obiecte și în deprinderea de a le confecționa. Ea se referă la felul în care sînt construite casele și organizate așezările (satele), în raport cu structura socială;

la forma pe care o iau uneltele de muncă în raport cu tehnicile ce se folosesc, la portul popular, la obiectele de uz casnic. Esteticul se impune ca manifestare și în acest domeniu, în forme implicite (valori artistice aplicate obiectelor de uz practic) sau explicite (valori artistice concretizate în obiecte de podoabă).

Cultura populară fiind, în ansamblul ei, un fenomen unitar ca structură și semantism, distincția pe care o operăm, din cerințe metodologice, între cultura spirituală și cea materială are un caracter convențional. Ea se continuă prin delimitarea între conceptele de folclor și artă populară. Cele două domenii alcătuiesc un sistem unitar de reprezentări artistice. Ele au trăsături comune, ținând de specificul etnic (pitorescul este o particularitate a literaturii și muzicii populare, dar și a costumelor populare), și le este caracteristică o sincronizare funcțională în ansambluri de manifestări (hora implică în egală măsură cîntecul, dansul, costumul, podoabele etc.; practicarea riturilor și ceremonialelor presupune, alături de cîntec, dans, comportament specific, — și o costumație anume, obiecte ceremoniale etc.). Delimitarea este totuși motivată, pentru că cele două domenii prezintă și deosebiri importante, care determină metode distincte de cercetare și o pregătire de specialitate deosebită de la un domeniu la altul.

În acest context, obiceiurile au fost definite distinct ca fenomene de *cultură socială*. Pentru literatura populară ele constituie un cadou de manifestare; anumite categorii de poezie populară sînt motivate funcțional de asemenea obiceiuri. În viața folclorică, obiceiurile pot apărea ca manifestări artistice și prin ele însele, dat fiind caracterul lor spectacular.

5 CULTURA POPULARĂ SPIRITUALĂ SUB ASPECT ESTETIC : FOLCLORUL

Ultima delimitare pe care o operăm, potrivit convenției stabilite de la început, este aceea a folclorului în cadrul culturii populare spirituale, înțelegînd prin *folclor mulțimea operelor și manifestărilor cu caracter artistic aparținînd culturii populare spirituale*. Trăsătura comună a elementelor acestei mulțimi este deci valoarea artistică.

În discursul de recepție la Academia Română, susținut în 1912, Barbu Ștefănescu Delavrancea a încercat să explice, împotriva lui Duiliu Zamfirescu, că *poezia populară* egalează în valoare *poezia cultă* și că cele două niveluri ale creației

poetice sînt subordonate aceluiaşi legi artistice. Autorul *Sultănicăi* nu se mulţumea cu afirmaţii entuziaste, de felul celor semănate cu generozitate de *Alexandri* şi contemporanii săi, ci emitea judecăţi argumentate temeinic prin analiza şi interpretarea unor texte de poezie orală. Pornind de la distincţia pe care *Lessing* o făcea între artele spaţiale şi cele ale succesiunii, el recunoaşte în *poezia populară* un sistem expresiv perfect adecvat cerinţelor estetice şi tehnicilor artelor „temporale”²⁴.

Mai tîrziu, punctul de vedere atît de ferm exprimat de *Dela-vrancea* va fi relativizat; între creaţia populară şi cea cultă se recunosc deosebiri pentru explicarea cărora teoreticienii caută principii de bază.

În intenţia de a defini conceptul de *artă populară*, *Al. Dima* recunoaşte aici o creaţie în care conţinutul primează autoritar, creatorul şi „contemplatorul” popular dînd modalităţi formale o atenţie minimă. Forma fiind însă elementul estetic propriu-zis, se remarcă insuficienţa artei populare din acest punct de vedere. Valorile de conţinut tind să străbată cît mai limpede prin înveliul formelor alese de obicei dintre cele mai simple, evitînd complicaţiile şi problemele tehnice, folosind cu mare abilitate primitivele indicaţii ale materialului însuşi²⁵. Spre acelaşi înţeles se orienta şi teoria frumosului folcloric, mai mult de natură funcţională, pe care *Gh. Vrăbîe*²⁶ îl considera cîndva la antipodul frumosului estetic. Opoziţia semnalată nu avea intenţii peiorative, ci corespundea dorinţei de a disocia limitele şi normele estetice prin care plămuirile populare îşi încheagă o configuraţie proprie din însăşi natura lor intimă. *George Călinescu* va reabilita ideea interpretării creaţiei culte şi a celei populare prin prisma unor principii estetice unitare.

*„Basmul — scrie el — este o operă de creaţie literară, cu o geneză specială, o oglindire în orice caz a vieţii în moduri fabuloase, prin urmare supunerea lui la analiza critică este nu numai posibilă, ci şi obligatorie, din ea decurgînd atît adevăruri estetice cît şi observaţii de ordin structural folcloric. Un studiu de folclor care nu e în esenţă o analiză literară (bineînţeles supusă la obiectul specific) nu poate fi bun”*²⁷.

Ideea unei estetici unice a creaţiei artistice se impune în gîndirea călinesciană, ca un corolar :

*„Pentru toate fenomenele de creaţie privite ca atare nu există decît o singură estetică. Uritul nu devine frumos fie şi funcţional”*²⁸.

Asemenea divergențe, pe care le-am ilustrat numai cu câteva exemple din evoluția gândirii *folcloristice românești*, sînt explicabile prin sisteme diferite de receptare, interpretare și asimilare a valorilor creației populare. Este interesant că adepții teoriei frumosului funcțional se recrutează aproape exclusiv dintre etnografi și folcloriști, în timp ce teoreticienii frumosului estetic unitar sînt critici și istorici literari sau creatori.

O opțiune de principiu pentru o ipoteză teoretică sau alta nu poate fi rigidă sau dogmatică. Nu vom refuza specificitatea substanțială a valorilor estetice ale *folclorului*, statutul lor diferențiat față de creația cultă, deosebirea de gust pe care o manifestă receptivitatea mediilor folclorice față de mediile cărturărești. Această specificitate nu obligă însă la considerarea a două estetici distincte și, mai ales, ierarhizabile. Preocuparea pentru „fond“ în detrimentul „formeii“ nu este neapărat marca unei alte estetici, funcționale, a *folclorului* față de creația cultă. Nici nu poate fi absolutizat, de altfel, acest principiu, la nivelul artei populare. Cît de funcțională, în sens magic sau practic, este frumusețea pitorească a costumului popular, sau frumusețea elevată a *Mioriței* rămîne de văzut. După cum un „frumos“ funcțional, în sensul atribuit *folclorului*, poate fi recunoscut și în creația cultă: există artă aplicată, există o estetică a formelor industriale, există o poezie ocazională, există o literatură pentru copii.

Abordarea culturii populare spirituale din punctul de vedere al unei estetici generale nu poate neglija însă acele particularități care decurg din existența specifică a acestei culturi²⁹. Valoarea artistică nu poate fi definită făcînd abstracție de funcția faptelor de folclor, de integrarea lor în contexte culturale mai largi, în sistemul general al culturii populare, în cadrul social de manifestare, de relațiile ce se stabilesc între creație ca atare și mediile sociale creatoare și purtătoare de folclor.

6. LITERATURA POPULARĂ ORALĂ

Conceptul de *folclor literar* definește un domeniu pentru care, pe parcursul unui secol și ceva (dacă acceptăm ca impuls inițial apariția, în 1852—1853, a colecției de *poezie populară* alcătuită de V. Alecsandri) au fost asimilați și alți termeni, printre care mai frecvent și mai consistent utilizați continuă să fie: *literatură populară*, *literatură orală* și, în mai mică măsură, *literatură tradițională*. Sinonimia acestor termeni este convențională, mai bine-zis

consensuală, și aparține uzului curent; ea nu poate eluda nuanțări care decurg din atitudini și preferințe diferite în raport cu obiectul la care se referă, din accente diferite puse pe anumite caracteristici ale lui. Aceste nuanțări sînt determinate principial de faptul că termenii în discuție nu definesc obiectul din aceeași perspectivă: *literatură populară* — definește relația dintre creație și mediul social căruia această creație îi aparține, în timp ce *literatură orală* sau *literatură tradițională* definesc același obiect în contextul unor trăsături care îi sînt caracteristice. Primul termen reprezintă deci obiectul într-o viziune mai globală, ceilalți doi fiind consacrați mai mult prin tradiție (pentru că, logic, la fel de bine s-ar putea spune și *literatură colectivă* sau *anonimă*); un anumit grad de imprecizie în utilizarea lor derivă din faptul că, de exemplu, *tradițională* poate deveni și literatura scrisă, după cum *oralitatea* este o caracteristică cu implicații mai largi, care depășesc granițele literaturii și culturii populare.

Termenul *folclor literar*, mai intens și mai sistematic utilizat în ultimele decenii, a fost supus de Adrian Fochi unei critici de principiu: cuvinte ca *literatură*, *literar* sînt improprii pentru definirea creației folclorice, a cărei existență orală exclude utilizarea *literei* (semnul grafic pentru reprezentarea sunetului)³⁰. Se pierde însă din vedere faptul că termenii speciali asimilați unui discurs științific se consacră prin frecvența utilizării și consens definitoriu, semnificațiile lor neputînd fi reduse la contexte etimologice sau definiții de dicționar.

Literatura populară reprezintă un mare capitol al creației folclorice, vast el însuși prin mulțimea de valori pe care le cuprinde virtual și prin posibilitățile infinite de concretizare în forme de realizare mereu noi. Este un domeniu de valori în permanentă mișcare, ca întregul complex al culturii populare, dată fiind nevoia de adaptare continuă la cerințele mereu noi ale popoarelor care le-au creat și le-au conservat. Înțelegerea literaturii populare nu este posibilă prin izolarea de contextul general care o integrează: cultura populară și particularitățile ei; aceasta înseamnă că folcloristul va face permanent apel la etnografie și antropologie, la muzicologie (în special), la coregrafie etc. Idealitatea cercetării sincretice, a faptului folcloric global, a fost frecvent subliniată și reclamată, uneori în ideea că este unică mentalitate de interpretare neeronată. Posibilitatea interpretării literaturii populare pornind de la text, prin analiza structurii și semnificațiilor lui, nu poate fi însă exclusă. Oricît de puternic ar fi integrată *poezia populară* în complexe sincretice, ea are valorile ei proprii și funcționează în faptul sincretic prin aceste valori, care pot fi analizate și ierarhizate ca atare.

Trebuie operată deci o distincție între faptul folcloric global, a cărui înțelegere integrală este determinată de receptarea lui integrală, și constituenții ale căror valori contribuie la realizarea întregului, dar care își au o anumită independență a lor, marcată prin „norme“ interne proprii. Sinteza poezie-melos în *cîntecul popular* impune concordanțe de ritm și tonalitate sentimentală; dar elementele mai concrete ale enunțului poetic, sistemul de metafore și comparații, alegoriile etc. nu depind de melos și nu pot fi explicate prin el, ci țin de esența poeziei, fiind interpretabile la acest nivel.

Starea de dependență este mai profundă față de elementele sistemului general de valori culturale integrate faptului folcloric sincretic sau doar implicate. Semantismul *poeziei* sau *prozei populare*, structura lor imaginară, substanța metaforei, alegoriei sau simbolului reprezintă, în mare măsură, subsumarea estetică a unor valori culturale care pot ține de cultura materială, de mitologie, de structuri comportamentale sau de istorie etc. Odată integrate contextului poetic, aceste valori nu-și pierd sensul și identitatea, ci sînt asimilate structurii artistice unitare a poemului.

✧ Examenul estetic al *folclorului literar* implică o abordare specifică, nu în sensul descifrării unui „frumos folcloric“ aparte, de natură funcțională, așa cum s-a crezut, ci determinat de existența orală a acestei literaturi, de neîntrerupta ei mobilitate. Exegețul, avînd în față nu o creație literară anume, ci varianta sau variantele unei creații virtuale, care, s-ar putea spune, nu se materializează niciodată în aceeași înfățișare, își pune în mod firesc întrebarea dacă această variantă sau aceste variante sînt suficient de reprezentative, ca valoare artistică și substanță semantică, pentru ceea ce ar putea fi creația respectivă ca atare.

O soluție metodologică ar fi selectarea variantelor celor mai reușite; selecția poate fi operată la nivelul culegerii faptelor de *folclor literar*, aceasta presupunînd, în cercetarea nemijlocită, identificarea interpreților de mare talent, sau la nivelul analizei critice. Folcloristul nu poate fi dezinteresat însă de variantele mai puțin izbutite, în primul rînd pentru că ele au o valoare documentară, uneori inestimabilă (un sens primar, conservat într-o variantă degradată, poate scăpa variantelor mai cizelate), în al doilea rînd pentru că cercetarea lor poate lămuri aspecte inedite ale mobilității și evoluției motivului sau temei și, în ultimă instanță, pentru că o variantă, neizbutită în ansamblu, poate închide în ea o scîlpire izolată care nu va fi regăsită, cu aceeași strălucire, în variante mai bine încheiate.

O variantă model, oricît de elevată ar fi ea prin integritatea structurii și cizelarea expresiei, nu poate reprezenta integral creația ca atare, ci numai un moment din viața ei :

„Nu perfecțiunea unei variante — scria G. Călinescu — constituie valoarea specimenului, ci totalul de imaginație pe care îl realizează în cariera ei balada”³¹.

În circuitul folcloric, această „carieră” poate porni de la un nivel nerelevant artistic, pentru ca pe parcurs, prin integrări estetice progresive, mai lente sau mai rapide, în funcție de vitalitatea motivului, să atingă apogeul capodoperei, suferind însă, succesiv sau relativ simultan, ascensiuni și scăderi, determinate de talentul interpreților, de receptivitatea „publicului” folcloric, de actualitatea motivului sau de capacitatea lui de a se adapta la exigențele mediului.

Pe folclorist îl va interesa deci și narațiunea încheiată, dar și drumul parcurs de un nucleu narativ de la un simplu memorat la o elaborare fabuloasă bogată sau de la un simplu jurnal oral versificat la *balada propriu-zisă*.

NOTE

¹ *apud* Ov. Densusianu, *Folclorul — Cum trebuie înțeles*, București, 1910, reeditat în *Viața păstorească în poezia noastră populară*, București, E.P.L., 1966, p. 37.

² *Ibidem*, p. 38.

³ P. Sébillot, *Le Folk-Lore*, Paris, 1913, p. 1—13.

⁴ P. Saintyves, *Manuel de Folklore*, Paris, 1936.

⁵ *apud* Ov. Densusianu, *op. cit.*, p. 38—39.

⁶ *Ibidem*, p. 39—40.

⁷ *apud* P. Diaconu, *Reflexiuni despre cîntecul și versul popular*, Focșani, 1946, p. 53.

⁸ Ov. Densusianu, *op. cit.*, ed. 1966, p. 45, 53.

⁹ Ov. Bîrlea, *Metoda de cercetare a folclorului*, București, E.P.L., 1969, p. 9.

¹⁰ R. Vulcănescu, *Etnologia...*, București, Ed. Acad. Române, 1975, p. 28, 35, 40.

¹¹ R. Vuia, *Etnografie, etnologie, folclor*, în *Studii de etnografie și folclor*, București, Ed. Minerva, 1975, p. 4.

- ¹² I. Vlăduțiu, *Etnografia românească*, București, Ed. Științifică, 1973, p. 21.
- ¹³ cf. M. I. Herskovits, *Les bases de l'anthropologie culturelle*, Paris, Ed. Payot, 1967, p. 6.
- ¹⁴ *Ibidem*, p. 7.
- ¹⁵ cf. M. Pop, *Problèmes généraux de l'ethnologie européenne*, în „Travaux du Premier Congrès International d'Ethnologie européenne, Paris, 1971.
- ¹⁶ Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, București, E.L.U., 1969, p. 264.
- ¹⁷ Vezi, în acest sens, capitolele III (*Caracterele specifice ale folclorului*) și IV (*Coordonate structurale ale folclorului literar*) din prezenta lucrare.
- ¹⁸ A. van Gennep, *Le Folklore*, Paris, 1924; A. Spamer, *Die Volkskunde des Gegenwartswissenschaft*, Berlin, 1932.
- ¹⁹ A. van Gennep, *op. cit.*, p. 27—28.
- ²⁰ Ov. Densusianu, *Folclorul. Cum trebuie înțeles*, București, 1910; reeditat în vol. *Viața păstorească în poezia noastră populară*, București, E.P.L., 1966, p. 35—56.
- ²¹ Ov. Densusianu, *op. cit.*, ed. 1966, p. 41—44.
- ²² Ov. Densusianu, *Aspecte ale poeziei populare române, curs multiplicat la Universitatea din București*, p. 8.
- ²³ A. Gorovei, *Noțiuni de folclor*, București, 1933.
- ²⁴ B. Delavrancea, *Din estetica poeziei populare*, în *Despre literatură și limbă*, București, E.P.L., 1963, p. 179.
- ²⁵ Al. Dima, *Conceptul de artă populară*, în *Arta populară și realitățile ei*, București, Ed. Minerva, 1971, p. 44—54.
- ²⁶ Gh. Vrabie, *Folclorul. Obiect, principii, metodă*, București, 1947.
- ²⁷ G. Călinescu, *Estetica basmului*, București, E.P.L., 1965, p. 5.
- ²⁸ Idem, *Confuzii*, în *Cronicele optimistului*, București, E.P.L., 1964, p. 339—343.
- ²⁹ Vezi în acest sens cap. III. *Caractere specifice ale folclorului*.
- ³⁰ A. Fochi, *Estetica oralității*, București, Ed. Minerva, 1980, p. 14.
- ³¹ G. Călinescu, *Arta literară în folclor*, în *Istoria literaturii române*, București, Ed. Acad. Române, vol. I, 1966, p. 216.



Cînd am considerat apartenența ca factor definitoriu al elementelor multimei de valori subsumate culturii populare, în opoziție cu cultura păturilor aristocrate și, mai tîrziu, cărturărească, spuneam că această apartenență se manifestă specific în însăși structura faptelor de cultură, în relațiile ce se stabilesc între ele în cadrul ansamblului, în modul lor concret de existență și manifestare, în natura raporturilor dintre valori și grupul uman care le produce.

Procesul, valorile culturale apar ca factori funcționali prin care omul și societatea își asimilează mediul înconjurător sau se adaptează la mediu, deci o modalitate fundamentală de integrare a spațiului vital în existența individului și a societății. Acest proces se realizează prin constituirea unui sistem de semne intermediar între om și natură, prin care datele mediului natural sînt clasificate și ordonate, deci structuralizate, corespunzător gîndirii și acțiunii umane.¹ Natura este, așadar, transformată, remodelată de gîndirea umană după chipul și asemănarea omului.

Criteriul apartenenței, ca factor definitoriu al unor domenii delimitate de cultură, capătă deci o importanță deosebită; izomorfismul valorilor culturale în raport cu cel care le-a creat implică o diferențiere a structurii valorilor culturale aparținînd unor grupuri umane diferențiate.

Această specificitate a formelor de cultură se manifestă diferențiat în funcție de nivelul luat în discuție; etnologii au constatat că fiecare grup uman primitiv își are un sistem propriu de valori culturale, dar se vorbește și despre o cultură primitivă în genere, cu trăsături specifice la acest nivel. În același sens se poate vorbi despre trăsături specifice la nivelul *culturii populare* în ansamblu, deci și la nivelul *literaturii populare*.

A. F o c h i cere să se acorde oralității, ca trăsătură caracteristică a faptelor de folclor, un statut primordial în raport cu celelalte particularități, aceasta definind un mod propriu de existență și manifestare a culturii și literaturii populare, cu consecințe esențiale în însăși structura lor estetică². Oralitatea nu constituie însă o trăsătură exclusivă a culturii populare. Privind lucrurile din perspectivă diacronică, popoarele au dezvoltat mai întâi o cultură orală, adoptând scrisul în faze târzii ale evoluției lor. Nici după apariția și expansiunea culturilor scrise, popoarele nu au aderat de la început la această nouă formă de manifestare a valorilor culturale.

Cele dintii popoare care și-au consemnat literatura în scris, în sfera noastră de cultură, au fost popoarele din zona orientală a Mediteranei, datorită faptului că în această zonă s-a dezvoltat o străveche civilizație, sub influența expansiunii unor puternice focare de civilizație orientală. Sumerienii au lăsat, pe table de lut, prima operă literară scrisă pe care o cunoaștem, *epopeea Ghilgameș*, ale cărei reflexe se regăsesc în *epopeile* europene de mai târziu, cu prelungiri, în ce privește conservarea unor motive universale, pînă în cultura orală de azi. Din cultura scrisă egipteană, și ea de factură străveche, s-au conservat două *basme*, datate cu două milenii înaintea erei noastre. La popoarele indo-europene, cultura scrisă se dezvoltă relativ târziu. Limbile indo-europene aveau interdicții religioase în privința scrierii, pe care o considerau tabu; din această cauză, documentele religioase indo-europene au apărut mai târziu decît cele semitice. H e r o d o t consemnează faptul că neamul agatârșilor își cînta legile; I u l i u C e z a r amintește că tinerilor gali îi se interzicea să învețe scrisul, pentru că scrisul tocește memoria și îi împiedică pe tineri să rețină istoria poporului. *Poemele homerice*, înainte de a fi adunate în cicluri, s-au realizat și s-au cristalizat, după lungi secole de elaborare, sub formă orală.

Este de presupus că și dacii au cunoscut interdicția scrisului. Săpăturile arheologice au scos la iveală o foarte importantă civilizație geto-dacă, dar nu și inscripții sau alte documente care să consemneze în scris limba acestui popor, a cărui cultură s-a menținut deci în granițele oralității. Dacii ar fi putut avea și o cultură scrisă, mai ales sub influența contactelor cu civilizația grecească, dar cadrele stilistice ale culturii lor nu erau, probabil, favorabile asimilării scrisului.

Nici în stadiul de evoluție a popoarelor „în stare de cultură“, oralitatea nu este un atribut exclusiv folcloric. Muzica, atît cea popu-

lară cât și cea cultă, este o artă prin excelență orală, și chiar dacă există sisteme perfecționate de transcriere, niciodată contemplarea operei muzicale nu se poate reduce la citirea unei partituri.

Oralitatea poate fi considerată ca trăsătură distinctivă a *folclorului* numai la nivelul literaturii și al sistemului de credințe, superstiții și prescripții transmise prin viu grai, și numai în condițiile dezvoltării culturilor dualiste. Esențială nu este atât opoziția oral/scriș, cât opoziția ce decurge din modul de interpretare și receptare: *ascultare/lectură*. *Literatura populară* este destinată exclusiv execuției și receptării orale. Lectura *poeziei* sau a *basmului popular* reprezintă trecerea în alt sistem de receptare, exterior mentalității folclorice, implicând pierderi de substanță semantică, pentru că performerul folcloric nu limitează niciodată codul utilizat de el la cuvînt. Oralitatea este, la nivelul *folclorului literar*, un mod propriu de existență și manifestare, care îl leagă în chip aparte pe interpret de auditor și care îngăduie ca, la fiecare actualizare a sa, creația să devină un ecou al sentimentelor și aspirațiilor grupului uman (sau individului) care o ascultă.

Apariția, în epoca modernă, a unor forme de manifestare scrisă în interiorul comportamentului folcloric nu infirmă esența oralității. S-au înregistrat de timpuriu, în țara noastră, colecții de colportaj, caiete de amintiri și cîntece, scrisori ale soldaților din armată sau de pe front etc. Cea dintîi culegere de *poezii populare românești*, cartea de *Kintyetse kimpennyesty ku glazuri rumunyesty jakute gye un holtwei kimptyan pindru voya fetyelor*, tipărită în ortografie maghiară, în 1768, nu a fost făcută cu scopuri folcloristice, ci pentru a pune în circulație și pe această cale cîntecele din popor. M. K o g ă l n i c e a n u îi cerea surorii sale, într-o scrisoare trimisă în 1836 din Berlin, cîntecul despre moartea lui Ghica-Vodă, pe care grădinarul lor din Iași și-l notase într-un caiet. Este prima mențiune a caietelor de cîntece pe care și le alcătuiau țărani. Ele sînt frecvente mai cu seamă la tinerii care fac armata și în timpul războaielor.

Statutul folcloric al acestor fapte poate fi interpretat tocmai în lumina a ceea ce am considerat ca esență a caracterului oral. Fenomenul scrisului apare, de obicei, în procesul de conservare și circulație a bunului folcloric; creația și interpretarea rămîn exclusiv orale. De altfel, în condițiile oralității și ale proceselor specifice pe care oralitatea le imprimă culturii populare, în viața folclorică interpretarea și creația nu sînt momente distincte, ci se suprapun, constituind laturi ale aceluiași comportament.

Structura aparte a culturilor orale este fundamentată pe educația memoriei și conservarea tiparelor. În literatura de specialitate sînt cunoscute cazuri de interpreți cu o memorie prodigioasă, care con-

servă, în forme relativ stabilizate, un repertoriu folcloric deosebit de bogat, estimabil cantitativ la zeci de mii de versuri. Consecințele oralității asupra structurii și stilului creației populare decurg din însuși statutul existențial al acestei creații, care nu se impune conștiinței colective prin forme finite, existența concretă a valorilor ei fiind statuată numai prin actul performării. Discursul, textul actualizat prin interpretare, nu este niciodată identic cu o performare anterioară și nici nu își conservă identitatea, în detaliu, la o performare ulterioară, reprezentînd numai o *variantă* a unei creații prin excelență mobilă. Rezultă de aici două modalități de existență a faptelor de folclor : a) o *existență virtuală*, în conștiința și memoria unei colectivități date, statut dominat de modele și tipare colective, și b) o *existență concretă*, realizată prin actualizarea creației de către individul interpret în fața unui grup de ascultători. Prin actualizare, structurile și substanța modelelor virtuale sînt adaptate la contextul concret, rezultînd o variantă. Oralitatea face posibilă mobilitatea faptelor de folclor, transformarea lor continuă la nivelul codului, structurilor compoziționale și al discursului.

Statutul existențial al creației folclorice se definește și prin existența relativ independentă a creației propriu-zisă și a limbajului prin care se realizează, deci prin opoziția dintre discurs (enunț) și cod. Această disociere dă un plus de specificitate literaturii orale în raport cu literatura scrisă, cărturărească. Scriitorul își elaborează mijloacele de expresie, limbajul specific personalității sale, o dată cu opera ca atare ; gradul de originalitate al creației sale rezultă și din particularitățile mijloacelor de expresie pe care le elaborează. Interpretului creator de *folclor* îi sînt date, prin tradiție, atît modelul virtual al creației, sedimentat într-un discurs preelaborat și relativ stabilizat, cît și un repertoriu mai larg sau mai restrîns de mijloace de realizare, deci un cod pe care el îl poate folosi cu relativă libertate, în funcție de memoria și de capacitatea sa creatoare.

✓ De aici decurge și o altă particularitate a literaturii orale : circulația independentă a mijloacelor de realizare de la o creație la alta și chiar de la o categorie la alta. Structura stilului oral nu înseamnă neapărat o apropiere de stilul vorbit, decît cel mult în cazul creațiilor în proză. *Poezia populară* are un pronunțat caracter elaborat, care îi asigură un anumit grad de stabilitate. La nivel stilistic, structura aparține a culturii orale conturează două particularități definitorii pentru literatura folclorică : *sistemul mijloacelor mnemotehnice* pe larg analizat de Delavrancea³, ca specificitate a esteticii *poeziei populare*, și *frecvența masivă a formulelor stereotipe și a locurilor comune* — ambele particularități constituind factori de formalizare a literaturii orale.

2. CARACTERUL COLECTIV. RAPORTUL DINTRE INDIVID ȘI COLECTIVITATE

Una din trăsăturile esențiale care diferențiază creația populară de cea cârturărească este *caracterul colectiv* al celei dintii, caracter care afectează nu numai procesul de elaborare, interpretare și circulație, ci și structura internă a fiecărei creații și a variantelor ei; este de la sine înțeles deci faptul că o creație populară exprimă o conștiință colectivă, în primul rînd, în timp ce o creație cultă este, înainte de orice, expresia individualității creatorului ei. Datorită acestui fapt, judecata de valoare antrenează, în raport cu cele două domenii de creație, criterii diferențiate: 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 determinat.

Concepția romantică despre caracterul colectiv, după care „*poporul ca atare creează în ansamblul lui, este capabil să creeze, el este acela care a creat miturile, obiceiurile, tradițiile, credințele, și povestirile de tot felul*“, a dominat timp de un secol gîndirea etnologică europeană⁴, ducînd la o înțelegere mistificată a actului creației. Reflexe ale ei se regăsesc la noi în celebra formulă a lui V. Alecsandri, „*Românul e născut poet*“⁵, și mai ales în scrierile lui Al. Russo, pentru care autorul baladelor este „*Poporul însuși, poporul întreg*...“, fiindcă „*Un singur om nu ar avea o comoară așa de bogată de imagini poetice, de idei mărețe, de simțiri duioase*“⁶.

Această concepție a fost depășită mai întii prin filiera orientărilor etnopsihologice, care defineau caracterul comunitar al *poeziei populare* în raport cu rolul indivizilor dotați în actul creației. Spre o gîndire riguros științifică au condus însă decisiv orientările școlii ruse în cercetarea *basmului*, care au subliniat rolul povestitorului și al mediului social circumscris căruia îi este integrat în realizare concretă a *basmului* ca fapt viu, apoi cercetările lui M. Parry, M. Murko și A. B. Lord asupra epicii iugoslave, cu contribuții substanțiale la înțelegerea rolului colectivității și al individului în crearea, conservarea și transmiterea *folclorului*⁷.

Caracterul colectiv se definește deci în termenii raportului dintre individ și colectivitate, care, în strînsă corelație cu raportul dintre tradiție și inovație, determină sistemul de valori folclorice și pro-

cesele caracteristice lor. Individul și colectivitatea sînt factori cu roluri diferențiate, dar interferente, în comportamentul folcloric, în conservarea tradiției, unde colectivității îi revine un rol mai pregnant, și în vehicularea și inovarea valorilor ei, unde rolul individului este precumpănitor. Colectivitatea este deținătoarea și păstrătoarea propriilor tradiții, iar individul interpret și creator este exponentul artistic al colectivității din care face parte, el exprimă, în realizările lui, gîndurile, sentimentele și năzuințele acestei colectivități, reprezentînd o anumită mentalitate, un anumit mecanism psihologic și un anumit repertoriu de valori culturale acceptate.

Individul dotat este bun cunoscător al tradiției, el însuși păstrător și transmițător al ei. Nu este vorba însă de o recepționare globală a tradiției, ci de una specializată, care îl deosebește pe bunul povestitor de *basme* de interpretul *cîntecului epic*, de cetele de colindători sau de femeile specializate în performarea *obiceiurilor funebre*. Nu orice creator stăpînește în egală măsură toate categoriile de fapte folclorice. Unii cîntă din frunză sau din fluier, alții sînt buni dansatori, altora le place să povestească. Unii povestesc *basme fantastice*, alții *anecdote*. Există deci și în domeniul *folclorului*, ca și în cel al creației cînturărești, preferințe, specializări în anumite genuri. Numai copiii joacă de-a valma toate jocurile vîrstei lor și numai tinerii cîntă și dansează în general cu toții. Dar și printre tineret se remarcă bunii cîntăreți și bunii dansatori, care reprezintă, de fapt, cîntecul și dansul generației lor.

Relația dintre individ și colectivitate îmbracă deci forme specifice de manifestare în raport cu diferitele categorii de fapte folclorice, existînd nu numai tendințe de specializare la nivelul individului interpret-creator, ci și diferențieri de atitudine și afinitate la nivelul colectivității, care în mod frecvent se constituie în grupuri mai mult sau mai puțin stabile de ascultători în raport cu o anumită categorie și chiar cu un anumit interpret.

Așadar, relația individ/colectivitate nu trebuie înțeleasă ca o legătură generică (pentru că și creatorul cult este exponent al unei colectivități în plan mai larg, reprezentînd mentalitatea unei epoci, interesele și năzuințele unor straturi sociale, orientările unor școli sau curente literare, pînă la relația creator/popor, națiune), ci ca o legătură cu o colectivitate determinată, structurată interior pe baza unui sistem de relații care configurează grupurile sociale ca medii folclorice. Contrar mitului romantic despre „poporul creator de folclor”, paradoxal corelat cu cultul pentru „purtătorul izolat” de folclor, comunitățile culturale etnice, oricît de puternic sudate ar fi, nu reprezintă ansambluri uniforme de indivizi nediferențiați, ci ansam-

bluri structurate și diferențiate în grupuri umane mai restrinse sau mai largi, statuate pe baza unui sistem de relații și de interacțiune între individ și colectivitate și inter-grupuri. Aceste relații privesc esențial comunicarea și interacțiunea culturală, ca proces în care mesajele sînt selectate în concordanță cu cerințele recunoscute din punct de vedere social. Structura acestor comunități, plecînd de la individ pînă la comunitatea etnică, nu poate fi reprezentată numai printr-un sistem de cercuri concentrice în centrul căruia se află individul (familie — neam — comunitate rurală — comunitate regională — comunitate etnică), ci și printr-un sistem de cercuri interfe-rente, determinate de pluralitatea grupurilor social-umane cu care individul se află în relație sau pe care le traversează (apartenența la unele grupuri, ca cele de vîrstă, nefiind definitivă).

‘Satul, ca focar al vieții folclorice, reprezintă relația dintre o comunitate umană bine determinată (comunitatea rurală) și un spațiu delimitat, *hotărnicit*, caracteristice fiind marcarea pregnantă a marginilor (hotarul satului, piatra de hotar, fîntîna de la marginea satului) și o organizare interioară specifică, cuprinzînd *vatra satului*, cu o anume dispunere a locuințelor, și cîmpul de cultură, *țarina* sau *țara*, el însuși organizat în funcție de structura socială a comunității rurale și de tehnicile de muncă. Spațiul *hotărnicit*, *mărginit*, implică o ordine bazată pe ideea și sentimentul statorniciei, pe legătura omului cu spațiul căruia îi aparține, în sens de pămînt, moșie, sat.

H. H. Stahl a arătat că sistemul de organizare a satelor noastre vechi a avut ca element de bază *neamul*, cu toate încrengăturile lui, iar, ca mod de articulare, *relațiile de înrudire* înlăuntrul neamului și între neamuri⁸. Acest sistem a funcționat pînă aproape de zilele noastre, continuînd să funcționeze și astăzi în unele zone. Satul tradițional cunoștea o endogamie locală, limitată la spațiul său sau la zona mai apropiată. Ea este atestată în obiceiurile tradiționale și în literatura lor, atunci cînd este vorba de căsătoria printre străini, în poezia lirică despre alienarea nevestei măritate în alt sat. În cadrul acestor comunități endogame, relațiile de înrudire se constituie pe linii de consanguinitate, afinitate și nășie. *Relațiile consanguine* sînt cele directe, dintre părinți și copii, respectiv pe scara vieții în sus, dintre bunici și străbunici, iar în jos, dintre nepoți și strănepoți. *Relațiile de afinitate* se stabilesc între neamuri a căror consanguinitate depășește limitele exterioare ale interzicerii incestului, deci, dincolo de gradul IV de înrudire, prin căsătorie.

‘Înrudirea prin *nășie* nu este nici ea mai puțin importantă în planul relațiilor sociale și comportă un grad mai înalt de specificitate,

funcțiile ei fiind proeminent marcate în sistemul obiceiurilor legate de marile momente ale destinului individual (nașterea, căsătoria). Nășia nu era și nu este nici astăzi, în ansamblul societății românești, o instituție întâmplătoare. În unele regiuni care au păstrat mai bine regulile sistemului tradițional de înrudire, cel ce a fost nașul copilului la botez trebuia să-i fie naș și la căsătorie și să-i boteze și copiii. Se stabilește, deci, o relație de înrudire între familii, cea a nașului și cea a finilor, iar nășia se moștenește, ca și relațiile de înrudire prin consanguinitate sau afinitate.

Acest sistem al relațiilor de înrudire, cu cele trei linii ale lui : consanguinitate, afinitate și nășie, constituie un model structural bine încheiat, care stă la baza relațiilor interpersonale dintr-o comunitate tradițională, atât pe plan economic și social, cât și pe cel ceremonial și al comportărilor cotidiene, la baza a ceea ce în general se cheamă omenie. Manifestările folclorice și faptele de literatură orală sînt determinate direct sau indirect de acest model. Bazat pe acest sistem, neamul este structura socială fundamentală a comunităților folclorice tradiționale.

Un aspect aparte în sistemul relațiilor de înrudire îl constituie moașa de neam. Ea este cea mai în vîrstă femeie dintr-un neam anume și trebuie să asiste obligatoriu, cu răspunderea pe care i-o conferă statutul ei, la venirea pe lume a nou-născutului, de fapt la introducerea lui în neam, cu respectarea strictă a tuturor prescripțiilor care să îi asigure acestuia locul ce i se cuvine, să-l întezeze în sistem.

Factorii cu funcție diferențiată în cadrul colectivității folclorice acționează pe planuri diferite, reprezentînd realități calitativ deosebite. Între grupurile sociale pe care le determină, există deci deosebiri tipologice și o anumită ierarhizare, motivate prin complexitatea sistemului de relații și interacțiune socială pe care îl performează. Structura socială a satului evoluează de la o epocă la alta. Satului de obște patriarhal îi erau caracteristice egalitatea și conștiința unui destin propriu și a puterii sale absolute asupra sa, în timp ce satul feudal, conservîndu-și egalitatea interioară, avea conștiința unei forțe străine care i se impune și sentimentul acut al nedreptății. În satul modern se instaurează conflictele interioare și consecințele lor dramatice. Este satul din nuvelele lui Slavici;

În cadrul colectivităților populare funcționează grupuri sociale cu structură proprie și existență relativ permanentă, dar și grupări determinate de anumite condiții economice sau de fapte de suprastructură.

În literatura de specialitate, rolul grupurilor sociale în particularizarea faptelor și proceselor folclorice a fost frecvent subliniat și analizat. Adolf Spammmer a arătat că poporul, creator și păstrător al valorilor folclorice, însumează un număr mare de *grupuri umane* cu interese proprii, care determină atitudini și acțiuni diferite în comunicarea culturală.⁹ La A. van. Gennep, „grupurile umane” poartă denumirea de *medii* sau de *societăți speciale*. Ele se diferențiază pe bază de criterii geografice, politice, administrative, sociale, manuale și intelectuale.¹⁰ După Lutz Mackensen, varietatea mare a condițiilor reale, concrete, determină apariția unui număr de *cercuri comunitare*, cărora oamenii le aparțin prin situația socială, prin vîrstă, prin profesie sau prin așezarea geografică în cadrul colectivității respective.¹¹

Karl Meisen vede în multiplicitatea de grupuri și categorii sociale caracteristice unei comunități etnice, formații bine conturate, cu viață proprie, structuri și rosturi proprii, care au un rol deosebit în dezvoltarea culturală a omenirii.¹²

Factorii cu funcție diferențiatoare în cadrul colectivităților folclorice acționează pe planuri diferite, reprezentînd realități calitativ deosebite. Între grupurile sociale pe care le determină există deci deosebiri tipologice și o anumită ierarhizare, motivate prin complexitatea sistemului de relații și interacțiune socială pe care le promovează.

Unitățile primare cu rol diferențiat în viața și dezvoltarea folclorului sînt reprezentate de familie, grupările de vîrstă (generații), apoi grupurile de flăcăi și de fete, de bărbați și de femei, de moși și de babe; acestea se suprapun cu unitățile teritoriale delimitate prin vecinătăți, ulițe, cătune și, uneori, chiar fîntîni de la care anumite familii se aprovizionează constant cu apă. O importanță deosebită în particularizarea fenomenelor folclorice o au, de asemenea, grupurile profesionale, în primul rînd cele determinate de ocupațiile tradiționale fundamentale ale poporului român: agricultura și păstoritul. Există însă și alte categorii profesionale cu efect în viața folclorică, inclusiv ocupațiile anexă (plutașii, zidarii, geambașii, dogarii etc.) și profesiile prin excelență folclorice (lăutarii, de pildă). Mihai Eminescu includea, între categoriile creatoare și purtătoare de folclor, alături de țaran, breslașul și intelectualul de sat, „învățătorul mic”, afirmînd că:

„aceștia sînt poporul în înțelesul strîns al cuvîntului și chiar numai în înțelesul lor poate fi vorba de literatura populară”.¹³

Grupări ce acționează diferențiator în cadrul colectivităților folclorice sînt produse și de alte fenomene economice particulare, cum sînt plecările sezoniere la munci agricole, plecările la serviciu în oraș sau alte plecări sezoniere la munci în afara satului sau a regiunii, pe marile șantiere etc. Un rol aparte în acest sens îl au acele familii sau grupuri care, prin diferenții lor membri, pun satul în contact cu orașul. Cînd cei plecați din sat țin legătura cu colectivitățile în care au trăit, faptul se repercutează asupra *folclorului* grupurilor de vîrstă și vecinătăților părăsite, dar și asupra echipelor de cîntec și joc ale noii lor colectivități.

Și pe plan cultural intervin elemente de suprastructură, instituții și mijloace de comunicare în masă, care produc diferențieri între creatorii și păstrătorii de *folclor*, influențînd viața folclorică a colectivității. Un astfel de rol l-au jucat în trecut biserica și slujitorii ei, care au combătut adesea obiceiurile și credințele tradiționale pentru a le înlocui cu propriile lor principii, influențînd îndeosebi repertoriul obiceiurilor de Anul Nou. Realizînd o anumită unitate de concepții, însușiri și comportamente, ca urmare a unei perioade comune de conviețuire și de formare, școala și armata sînt, în schimb, factori importanți ai dezvoltării folclorice contemporane. În viața satului de azi, căminele culturale și alte instituții de acest gen intervin de asemenea puternic în evoluția faptelor de *folclor*. Ele grupează, în echipe de joc, cîntec și teatru, elementele cu talent și predispoziții artistice, contribuind la păstrarea bunurilor de mare valoare ale tradiției noastre folclorice dar și la înnoirea conținutului și modului de interpretare a folclorului.

Dintre grupurile care diferențiază comunitățile rurale tradiționale, un rol foarte activ îl au grupurile folclorice propriu-zise, cum sînt, de pildă, cetele de feciori ce urează în timpul sărbătorilor Anului Nou, familiile de buni cîntăreți sau povestitori, flăcăi veniți din armată, lăutarii, echipele artistice de amatori etc. La unele manifestări folclorice, anumite grupuri capătă o mai mare importanță decît altele, de pildă flăcăii și fetele la nuntă, bătrînele la înmormîntare, cei plecați din sat pentru munci sezoniere etc. În unele grupuri există creatori și interpreți deosebit de talentați și prin ei acestea devin active. În altele, creatorii lipsesc și grupurile influențează *folclorul* numai prin atitudinea lor față de valorile lui.

Grupurile sociale sînt în permanentă interferență, se suprapun în funcție de anumite condiții concrete (vecinătăți formate din familii înrudite, cartiere sau străzi locuite de același grup profesional, echipe de dans, formate numai din tineri) și stabilesc legături între colectivități pe anumite planuri, contribuind la difuzarea și tipizarea faptelor de *folclor* pe spații mai largi.¹⁴

Integrarea individului la nivelul unei colectivități locale (rurale) este deci intermediată complex de acțiunea acestor grupuri, individul aparținând simultan unui grup de rudenie, de vîrstă, de vecinătate, profesional etc. Relația individ/etnie trebuie ea însăși înțeleasă în termenii acestui sistem de intermediari și interferențe. Colectivitatea locală căreia îi este integrat aparține, la rîndul ei, unei zone folclorice cu anumite particularități, conturate pe arii mai restrinse, cum sînt cele cunoscute în limbajul tradițional ca *țări* (Țara Loviștei, a Birsei, a Maramureșului etc.), sau pe arii mai largi, care ne permit să vorbim despre un folclor oltenesc, bănățean, transilvănean etc.

La nivelul proceselor concrete de comunicare culturală, raportul dintre individ și colectivitate este determinat de particularitățile mecanismului de performare (interpretare) a discursului folcloric, care implică (similar realizării discursului în procesele de comunicare cotidiană) :

- o intenție de comunicare, determinată de o anumită împrejurare, pe care o satisface ;
- selectarea unui tipar corespunzător mesajului intențional ;
- selectarea mijloacelor de realizare (semnelor) prin care se va concretiza mesajul și corelarea lor într-un sistem corespunzător mesajului intențional și tiparului selectat.

Tiparele, mijloacele de realizare, aparțin tradiției, deci colectivității. Acestea sînt elaborate cu acțiune restrictivă asupra performerilor, sedimentate în conștiința lor ; ele sînt sedimentate însă și în conștiința colectivității și impuse interpretului.

Dacă elaboratele, elemente de formalizare a creației orale, aparțin unei tradiții de largă autoritate, integrarea și corelarea lor într-un discurs literar încheiat aparține unei tradiții mai apropiate, cu o rază mai mică de acțiune în timp și spațiu, și performerului (interpretului) însuși. Rolul individului interpret sau creator de *folclor* se exercită deci, în primul rînd, prin selectarea elaboratelor tradiționale, în funcție de cerințele concrete ale momentului și locului în care se actualizează faptul folcloric, dar și de gustul și talentul interpretului însuși. Aceeași nevoie de adaptare îl poate determina însă pe interpret să elaboreze noi formule expresive, să concretizeze mesajul prin asimilarea unor date ale contextului în care este comunicat, deci să inoveze. În măsura în care elementele novatoare sînt acceptate de colectivitate și transmise, ele se integrează tradiției, devenind valori colective.)

Faptul de *folclor* concret, un *cîntec*, un *basn* sau un *dans*, este un bun moștenit. La realizarea lui în forma în care îl întîlnim astăzi

au contribuit succesiv, într-un timp uneori foarte îndelungat, numeroși creatori. La transmiterea lui generațiilor viitoare va contribui o altă serie de creatori. Prin aceasta faptul de *folclor*, fără să fie o creație colectivă simultană (astfel de creații prin colaborare sînt în *folclor* rare), este o creație colectivă în timp. Raportul dintre individ și colectivitate se interferează, pe acest plan, cu raportul dintre creația individuală și tradiție. Creatorii populari, ca buni păstrători ai tradiției și ca înnoitori ai ei, cunosc nu numai realizările concrete, anumite *cîntece*, *povestiri* sau *dansuri*, ci și arsenalul de mijloace de expresie pe care poporul l-a elaborat în cursul veacurilor. Fiecare stăpînește atît repertoriul genului său preferat, cît și mijloacele de expresie ale genului respectiv. Cu ajutorul acestor mijloace de expresie el poate să creeze noi variante, să ducă mai departe tradiția folclorică. Prin variante se reliefează, de fapt, deosebirile de stil ale diferiților creatori, ale diferitelor colectivități. Ele ne relevă implicit diferențele stilistice regionale și stilurile epocilor diferite.

Rolul colectivității nu se reduce, pasiv, la statutul de deținătoare și păstrătoare a tradiției globale, ci îmbracă forme active, de participare intensă la toate manifestările folclorice. *Colindele* și *plugușorul* se realizau și se mai realizează și astăzi, în multe locuri, numai de ceata de flăcăi. Ei sînt primiți însă la toate casele. Pentru cei care altădată nu primeau *colindul*, ceata de flăcăi avea strigături batjocoritoare, prin care colectivitatea reacționa față de cei ce nu respectau tradiția. La horă dansează tineretul. Totuși, cei mai în vîrstă vin să privească, femeile comentează comportarea tinerilor și bărbații discută probleme obștești. Povestitorii de *basme* aveau și mai au încă și astăzi adevărate cercuri de ascultători. Pe lăutarii care cîntă *cîntece epice* îi ascultă cu preferință anumiți oameni mai în vîrstă, care le cunosc repertoriul și care intervin atunci cînd aceștia se abat de la forma tradițională a unui cîntec. Colectivitatea exercită o anumită coercițiune asupra creatorilor și interpreților populari, în sensul păstrării tradiției, dar poate îndemna și la înnoirea ei.

Rolul activ al colectivității se manifestă prin intermediul grupurilor sociale, care au, cum observa K. Meisen, o deosebită putere de nivelare, manifestînd tendințe de a crea tipare de gîndire și comportament¹⁵. După Bogatyrev și Jakobson, creațiile individuale devin *folclor* numai dacă sînt acceptate de o anumită colectivitate, sînt deci „socializate”¹⁶, dar, conform observațiilor lui A. van Gennep, individul talentat își poate impune creațiile sau înnoirile numai prin intermediul grupurilor reduse ca număr, mai ușor de convins¹⁷.

În fenomenele complexe de creare, păstrare și transmitere a *folclorului*, grupurile acționează atât asupra funcției, cât și asupra structurii faptelor de folclor. Ele păstrează sau părăsesc bunuri tradiționale, schimbă sensul lor, le golesc de sens sau le dau sensuri noi, deci schimbă și funcția lor.

Prin intermediul grupurilor sociale sînt acceptate, în cadrul unei colectivități determinate, și bunurile venite din afară, ca elemente de repertoriu, de structură, sau ca moduri de realizare artistică. Un rol mai activ în acest sens îl au grupurile determinate de circulația pendulatorie între sat și oraș sau între diferite zone folclorice, precum și de contactul mai consistent cu mijloacele de comunicare culturală cu masele.

Caracterul colectiv, definit prin raportul dintre individ și colectivitate, se manifestă specific nu numai la nivelul proceselor de conservare, circulație și actualizare a faptelor de *folclor*, ci și la nivelul structurii și conținutului acestora.

În *folclor*, procesul de particularizare a structurilor imagine nu ajunge la stadiile de individualizare specifice creației cărturărești, substanța conținutului și a expresiei în literatura populară fiind dominată de statutul ei colectiv. Eroii *basmului fantastic*, ai *legendei* sau ai *snoavei* nu sînt singularizați, irepetabili, ci reprezintă un set limitat de trăsături care pot să apară în combinații variate; o tipologie a lor nu poate fi caracterologică, ci funcțională, în raport cu diferitele variante de structuri narative. La fel în *cîntecul epic*, economia portretului și circulația formulelor stereotipe configurează generic un portret al voinicului medieval, sau al hațducului, sau al eroului temerar. Vestitul portret liric din *Miorița* nu este nici el singular, fiind construit din locuri comune adaptabile la contexte variate; așa se și explică de ce într-un poem de inspirație păstorească sînt asimilați termeni metaforici din mediul agrar (*Mustăcioara lui / Spicul grîului*).

Tiparele funcționează la nivelul structurilor imagine și expresive ale literaturii folclorice, constituind o particularitate evidentă a acestora în raport cu literatura scrisă. În creația scriitoricească, relația universal/particular se caracterizează prin tendințe de individualizare puternică a eroilor, a complexelor de acțiuni narative sau de atitudini lirice, care conferă originalitate atât scriitorului, cât și fiecăreia din operele sale. Menținîndu-se în granițele unor structuri și fizionomii colective, originalitatea folclorică nu poate fi o originalitate la nivel individual sau de grup limitat, ci o originalitate etnică, cu variante structurale și expresive la niveluri zonale. Inovația indi-

viduală și de grup, asimilată structurilor culturale etnice, constituie factor în procesul de dezvoltare, de creștere organică a unei culturi, contribuind la îmbogățirea și diversificarea fondului cultural al poporului.

Comportamentele și manifestările de cultură populară se modelează după structura socială a mediilor creatoare și păstrătoare de *folclor*, după mecanismele psihologice și procesele caracteristice comunicării culturale în interiorul lor. Satul, ca principal cadru comunitar al dezvoltării fenomenelor folclorice, are o structură culturală proprie, bazată pe conservarea unei tradiții puternice, cu supraviețuiri de valori culturale arhaice, pe asimilarea, încă din cele mai vechi timpuri, a unei mari diversități de influențe culturale și pe o neîntreruptă efervescentă creatoare. El are conștiința unui spațiu geografic și social care constituie, în același timp, obiect de activitate și factor formativ al conștiinței colective. Sistemul spațial și social este integrat într-un orizont cultural global și bine articulat, în coordonatele căruia satul este imaginat ca model al lumii și centru al universului. Transpunerea datelor reale într-un plan imaginar creează o mitologie a satului după chipul și asemănarea sa. Lucian Blaga spunea că:

„pentru propria sa conștiință satul este situat în centrul lumii și se prelungește în mit. Satul se integrează într-un destin cosmic, într-un mers de viață totalitar, dincolo de al cărui orizont nu mai există nimic”¹⁸.

Dar acest „destin cosmic” este el însuși imaginat la dimensiunile orizontului rural și subordonat valorilor lui. Vinătoarea fabuloasă din *orațiile de nuntă*, alegorie a căutării și alegerii soției, ca și căutarea și alegerea bradului *cel pocit* (însemnat), în *cîntecele ceremoniale de înmormîntare*, se desfășoară într-un spațiu absolut, care epuizează perspectivele telurice și cosmice ale satului.¹⁹ Redimensionarea peisajului teluric și cosmic la orizontul rural este deci rezultatul unei integrări culturale și aparține unui mecanism colectiv. Pentru individul izolat, rupt de o colectivitate structurată, reacția este inversă: ciobanul mioritic, în fața morții, are sentimentul expansiunii cosmice, pe care îl ascunde în mesajul destinat mamei, deci ființei reprezentînd colectivitatea de care s-a izolat.²⁰

Mediul geografic al satului și spațiul cosmic configurează un orizont conceptual, căruia îi este caracteristică interferența planurilor (cosmic și teluric) și ale cărui valori merg, în conștiința colectivității, spre o integrare culturală și artistică. Rodul integrării culturale sînt credințele, conceptele, legendele; rodul integrării estetice este un orizont alegoric imprimat *poeziei* și *basmului popular*. Prin integrare estetică, noțiunile geografice capătă semnificații noi, în funcție de context. Pădurea, în *basma*, este domeniul necunoscutului, unde

se întâmplă marile miracole, de obicei dezastruoase (metamorfoze, întâlniri cu forțele obscure : Muma Pădurii, zmeii), dar și favorabile (pana de vultur care îl ajută pe erou să-și realizeze orice dorință), sau justițiare (ca în *basmul* despre fata babei și a moșului) : în *cîntecele erotice* și *haiducești*, codrul este domeniul libertății de manifestare, în opoziție cu mediul colectiv coercitiv.

Structura socială a satului, de la structura familiei pînă la cea a întregii colectivități (rudenie, vecinătăți, pături sociale), joacă un rol de prim rang în organizarea vieții printr-un sistem de obiceiuri ; practica obiceiurilor implică familia (obiceiurile vieții de familie, urările), rudenția, vecinătățile, generațiile, ierarhia femeie-bărbat, soț-soție, fată-flăcău etc., meseriile.

Obiceiurile tradiționale, ca fenomene folclorice complexe — și în cadrul lor poezia — nu își dezvăluie deplin sensurile fără o raportare funcțională la structura socială a comunităților folclorice și la nucleul ei, neamul. Modelul neamului este intuit și el pe baza concepției antropocentriste, că model al lumii, oamenii societăților tradiționale aplicîndu-l și în relațiile imaginare cu lumea miturilor sau cu lumi îndepărtate, pe care niciodată nu le-au văzut. G. Călinescu arată că în *basme* există un neam al zmeilor, cu o ierarhie de vîrste și în raport cu aceasta și de putere, ceea ce corespunde exact ierarhiei și statutului fiecărui membru al neamului în lumea oamenilor.²¹

Faptul că structura de neam este un factor hotărîtor nu numai pentru înțelegerea substratului mitologic al *folclorului* nostru, ci și a multora dintre operele literaturii orale a fost intuit de D. Caracostea, cînd și-a bazat încercarea de clasificare tipologică a *cîntecelor epice* pe *relațiile* dintre soț-soție, părinți-copii etc.²². Relațiile reprezentărilor mitologice străvechi sînt concepute după modelul structurii sociale a comunităților. Cercetarea obiceiurilor de *înmormîntare* în corelație cu structura neamului și cu relațiile de înrudire arată că în concepția populară tradițională lumea și neamul sînt reprezentate ca mari unități formate din două jumătăți (sau părți inegale) : lumea (neamul) de aici și cea (cel) de dincolo. În contextul acestor semnificații, cei morți nu sînt considerați nocivi pentru colectivitate decît dacă au fost răi și în viață, au fost „însemnați” sau au traficant cu forțele răufăcătoare, devenind, după moarte, strigoi. Însuși ceremonialul funebru este imaginat, în *cîntecele ceremoniale de înmormîntare*, ca fiind constituit din două jumătăți : prima, în care actele de pînă la îngropare se petrec în realitate, și cea de-a doua, pînă la integrarea în neamul celor morți, care se petrece în plan mitic.

Sistemul de rudenie este reprezentat, în lumea mitului, nu numai prin relațiile consanguine și de afinitate, ci și prin relațiile de naștere. „Daibul de pribeag”, mortul, este condus în marea trecere de către „Zori”, inițiatorile în noua stare, echivalente ca actanți și funcție cu nașii din ceremonialurile nașterii și căsătoriei. Zorile îl asistă pe defunct nu numai în marea trecere, ci și în integrarea în neamul celor morți.

3. CARACTERUL TRADIȚIONAL. RAPORTUL DINTRE TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE

Un alt aspect care caracterizează cultura populară și, deci, creația folclorică, îl constituie ancorarea ei mai puternică în tradiție, conservatorismul ei accentuat. Caracterul tradițional și raportul dintre tradiție și inovație reprezintă una dintre relațiile fundamentale care stau la baza proceselor și faptelor de *folclor*.

Calitativ, prin această relație cultura populară se diferențiază atât de cultura primitivă, dominată mai autoritar de tradiție, cât și de cultura cărturărească, dominată mai puternic de procese inovatoare și de sentimentul originalității fiecărei creații în parte. Cultura populară evoluează nemijlocit, printr-un proces îndelungat, din formele primare (primitive) ale culturii; o continuitate a tiparelor existențiale ale acestei vârste culturale în cultura populară este deci de presupus.

Respectul pentru tradiție, autoritar în culturile primitive, va fi continuat de cultura populară, dar în alte condiții și la alt nivel. Cultura populară cunoaște o experiență a interferențelor de valori și structură, fapt care îi imprimă un grad mai înalt de receptivitate față de valorile novatoare și eterogene. Această receptivitate nu neagă însă ideea de tradiție, pentru că ea se manifestă prin asimilarea valorilor eterogene la propria ei structură, la propriul ei orizont. Tradiția rămâne deci autoritară, depășirea brutală a cadrelor ei fiind sortită eșecului. Receptivitatea culturii populare se manifestă nu numai prin asimilare, ci și prin respingerea valorilor culturale care nu-i convin.

Conținutul tradiției implică mai întâi un plan vast, la nivelul întregului sistem cultural al unui popor, regizat de un anumit sistem de gândire și comportament, dominat deci de o anumită mentalitate colectivă. În coordonatele acestui sistem se conturează un univers cultural specific, relevind o viziune colectivă asupra lumii. Evoluția sistemelor de gândire și comportament (mentalități) în funcție de evoluția existenței sociale este suportul causal al proceselor inovatoare în *folclor*.

La nivelul circumscris al literaturii populare, tradiția reprezintă un sistem constituit de semne, deci un cod (sau ceea ce Delavrancea numea „arsenalul tradițional de mijloace de realizare”²³) și un sistem de tipare prestabilite, de reguli de combinare a semnelor (elementelor de limbaj) în creații propriu-zise, similar modului în care limba reprezintă un sistem de semne și de reguli de combinare în enunțuri. Spre deosebire însă de limbă, în planul creației folclorice

există și cristalizări la nivelul discursului, relativ stabilizate pe arii mai largi sau mai restrânse, deci aparținând tradiției.

Relația dintre tradiție și inovație se manifestă la nivelul comportamentului folcloric (atitudinea diferențiată a mediului față de tradiție și inovație), la nivelul proceselor folclorice (creație, interpretare, conservare, circulație), dar și la nivelul structurii faptului literar (categorii, teme și variantele lor, structura internă a variantelor etc.).

În mediile folclorice coexistă tendința de a păstra tradiția și tendința de a o înnoi; această contradicție dialectică determină însăși dinamica proceselor de creație, de transformare în folclor. Într-o colectivitate sătească, atitudinea față de tradiție și nou diferă de la un individ la altul și de la un grup social la altul, în funcție de gradul de dezvoltare a conștiinței sociale, de locul pe care individul sau grupul îl ocupă în sistemul relațiilor intercomunitare, de interesele și aspirațiile statutului lor existențial. La nivelul conștiinței individuale, tînărul este mai receptiv la nou, iar după ce a făcut armata devine și mai receptiv; prin căsătorie, el se angrenează mai puternic în viața colectivă a satului, fiind cointerestat în respectarea rînduie-lilor tradiționale. Bătrînii sînt mai legați de tradiție, tinerii — mai receptivi la înnoiri; femeile sînt mai tradiționaliste, bărbații — mai puțin tradiționaliști. Așa se și explică rolul mai mare al femeilor în menținerea obiceiurilor tradiționale.

Grupurile cu o conștiință avansată, cu concepții progresiste, prețuiesc înnoirile, vîd în ele manifestări ale progresului, depășirea unor concepții și tipare anacronice. Diferențieri atitudinale față de tradiție și inovație se manifestă și pe plănul unor colectivități mai largi. Sînt sate și zone întregi în care tradiția este mai puternică, altele în care, dimpotrivă, procesele inovatoare se impun mai puternic. Datorită acestui fapt, în circuitul folcloric viu coexistă tipuri distincte de variante care aparțin unor zone diferite de circulație, relevînd însă și straturi diacronice deosebite.

Deci vechiul și noul nu se manifestă numai în actele creatorilor și interpreților de folclor, ale factorilor direct activi ai vieții folclorice, ci și în atitudinea celorlalți membri ai colectivității care intervin mai mult indirect în viața folclorică. Gradul de dezvoltare a conștiinței lor sociale joacă aici un rol hotărîtor, a cărui cunoaștere și evaluare sînt foarte importante pentru justa înțelegere a fenomenelor și proceselor folclorice, a sensului și orientării lor. Într-o cercetare întreprinsă în 1958 asupra jocului călușului, de pildă, s-a constatat coexistența unor sensuri și funcții sensibil diferite pe care membri ai aceleiași comunități folclorice le atribuiă acestui stră-vechi obicei. Potrivit sensurilor înregistrate, călușul căpăta, în conștiința sătenilor, funcție de rit magic (vindecarea celor „luați din

căluș" pentru că au încălcat interdicția de a lucra joia și în zilele Rusaliilor), funcție de obicei tradițional, descărcat de motivații magice (moștenire din bătrâni ce trebuie păstrată pentru a nu se strica lucrurile bătrânești), sau funcție de simplu spectacol (datină respectată pentru frumusețea ei)²⁴. Aceeași atitudine contradictorie este semnalată față de veridicitatea și semnificațiile *basmului fantastic*. Unii povestitori și ascultători sint convinși că lumea fabuloasă a *poveștilor* a existat și continuă să existe, alții cred că a existat cîndva, în vremuri străvechi, dar personajele și obiectele ei nu mai pot fi întîlnite în zilele noastre, iar alții o consideră simplă invenție și plămuire a omului, interpretînd *basmul* ca minciună.²⁵

Coexistența vechiului și noului poate să ducă sau să nu ducă la contradicții în structura și conținutul faptelor și proceselor folclorice. (Noul se poate adapta integral vechiului, formînd o unitate de mesaj și expresie. În evoluția *cîntecului epic*, de exemplu, eroul feudal care intra în conflict cu domnul devine, prin transformare, eroul popular (haiducul) care luptă pentru dreptate socială, formele tradiționale ale eroismului fiind adaptate mesajului social nou. Existența contradicțiilor reprezintă un fenomen esențial pentru înnoirea continuă a *folclorului*. *Literatura populară* se dezvoltă în climatul contradicțiilor dialectice dintre vechi și nou, care constituie baza însăși a procesului de înnoire, dinamica evoluției creației folclorice. Necesitatea excluderii contradicției împinge creația înainte : progresul realizat determină însă noi contradicții, care continuă să dinamizeze creația populară. *Poezia colindelor*, de exemplu, a reprezentat; în contextul mentalității arhaice, funcții ceremonial-rituale cu motivații magice. Străvechiul lor caracter magic s-a estompat cu timpul sau s-a pierdut, ceea ce a dus la contradicții între funcție și mesaj ; refacerea unității a impus, deci, modificarea mesajului ; sensurilor rituale li se substituie modele ale unor idealuri de viață și destin individual. Astfel modificat, mesajul intră în contradicție cu formele expresive vechi, determinate de funcția magică, implicînd transformarea lor în imagini coordonate de dominante estetice.

(Procesul de înnoire în *folclor* este determinat deci de evoluția vieții și conștiinței sociale, de evoluția gradului de cultură, de evoluția mentalității și gîndirii maselor populare. Schimbările se produc mai întîi în funcția faptului folcloric ; schimbările de funcție determină schimbări de conținut, modificarea mesajului creației folclorice. Caracteristic în această privință este faptul că elementele noului mesaj se găsesc mai mult sau mai puțin intens în mesajul vechi. În colindatul cu funcție magică, mesajul era determinat de un anumit sistem de credințe despre puterea magică a urării și a

gestului ritual ; în același timp, însă, *colindele* porneau de la oglindirea vieții reale și exprimau, paralel cu mesajul magic, năzuința omului spre fericire și bunăstare (imaginea rodului îmbelșugat, a gospodăriei trainice, a fericirii în căsnicie etc.). Acest mesaj devine esențial atunci când funcția magică se diminuează sau dispare.

Schimbările de funcție duc la schimbări de structură, la adoptarea unor noi forme de realizare. Structura este în general mai stabilă, de multe ori formele vechi adaptându-se la conținutul nou. Uneori se întâmplă ca formele de realizare să rămână relativ aceleași, schimbându-se numai funcția și mesajul pe care le îmbracă. Într-un *cîntec ceremonial de înmormîntare*, defunctul este îndemnat să-i roage pe „cei șapte zidari“, care trebuiau să îi „zidească zidul“ (mormîntul), să-i lase „șapte ferestru“ prin care să-și continue legăturile cu lumea pe care o părăsește :

*„Roagă-mi-te, roagă, / De șapte zidari / Șapte meșteri
mari / Zidul să-ți zidească / Și ție să-și lase / Șapte fe-
restru, / Șapte zăbrelei : / Pe una să-ți vină / Colac și
lumină ; / Pe una să-ți vină / Izvorul de apă / Dorul de
la tată ; ...Pe una să-ți vină / Vîntul cu răcoarea, / Să te
răcorești / Să nu putrezești.”*²⁶

În contextul funcțional tradițional, poemul se integra probabil unui gest ritual cu funcții magice, similar celui descris în versurile sale. Astăzi, neînsoțită de actul practic, străvechi, imaginea gestului ritual devine o reprezentare metaforică a pasiunii și dorului pentru sensurile vitale ale lumii de aici, care se vor continua, aidoma dorinței ciobanului din *Miorița*, dincolo de mormînt.

În procesul de înnoire a creației folclorice, categoriile literare se manifestă diferențiat. Sînt categorii mai stabile și mai puțin stabile. Diferențele de stabilitate pot fi determinate, de exemplu, de statutul structural diferențiat al formelor legate (vers) și nelegate (proză). Astfel, *cîntecul* epic este mai stabil în ansamblu, în tîmp ce *basmul* e mai stabil în schemă, dar foarte variabil în realizarea concretă. Gradul de improvizație diferă de la o categorie la alta. *Descîntecel*e au o mare fixitate, în timp ce *bocetele* au, prin excelență, un caracter improvizator, care face posibilă adaptarea lor la situații concrete. Această mobilitate este implicată și de schimbarea raportului dintre categorii în diverse etape ale dezvoltării folclorice. Unor anumite etape de dezvoltare social-culturală le corespund mai bine anumite categorii. În evoluția *folclorului românesc* se poate vorbi despre trei categorii care au dominat cultura populară : *colindele*, pentru epoca obștei patriarhale, *cîntecul epic eroic*, pentru evul me-

Aspectul dinamic este implicat de conținutul tradiției înseși, care, prin integrarea progresivă a inovației, dar și prin pierderi de substanță veche, este supus unui lanț continuu de transformări.

Consecința fundamentală a raportului dialectic dintre tradiție și inovație asupra faptelor de *folclor* o constituie structura lor diacronică, coexistența și corelarea în plan sincronic a unor valori culturale reprezentând etape diferite ale evoluției. *Structura diacronică* a faptelor de *folclor* se manifestă atât la nivelul întregului sistem categorial al culturii populare, cât și la nivelul unor compartimente mai delimitate. În ansamblul creației folclorice coexistă, în coordonatele aceleiași epoci, categorii diferențiate ca geneză și evoluție, fiecare având un destin propriu, caracteristici structurale, de limbaj și de substanță semica derivate din particularități ale evoluției lor: *basmul fantastic* și *cîntecul epic*, reprezentând o mentalitate mai veche, alături de *cîntecul liric*, mai puternic ancorat în contemporaneitate; *cîntecul ceremonial de înmormîntare*, construit pe structuri mitice arhaice, alături de *bocetul propriu-zis*, adaptat unor împrejurări de viață cotidiană; *basmul fantastic*, care conservă mai pregnant valorile limbajului său primar, alături de *povestirile despre animale*, evaluate spre un stil narativ anecdotic. Situații similare pot fi consemnate la nivelul unor repertorii tematice sau de valori expresive circumscrise, al unor teme, motive sau subiecte delimitate, pînă la nivelul unor variante singularizate. *Colindele arhaice*, cu elemente de expresivitate derivate dintr-un străvechi limbaj mitic, dominate însă de funcții laice, și-au continuat autoritar existența în perioada în care au apărut, sub influența bisericii, *colindele de inspirație creștină* cu funcție moralizatoare. O serie de teme, motive sau subiecte, ca acelea pe care este construit poemul mioritic, circulă concomitent sub versiune *colind* sau *baladă*, care reprezintă etape diferite în evoluția lor. La nivelul formelor expresive, putem sesiza conservarea în plan sincronic a evoluției reprezentărilor *dorului* de la „*curțile dorului*” sau „*drumul dorului*” și mesagerii lui tradiționali (luna, norul, pasărea) la *dorul* „*adormit pe-o pală de fin cosit*”, sau la *drumul dorului* mai lung decît al Clujului sau al Doljului, sau la *dorul călător pe vapor sau pe tren*.

Raportul dintre tradiție și inovație și structura diacronică a faptelor de *folclor*, ca și a întregii culturi populare, au determinat conservarea unor valori de cultură străvechi în sistemul valoric al unor culturi evaluate. Pe aceste fenomene se bazează conceptul de *continuitate culturală*, care conturează personalitatea unui popor în diferite etape ale dezvoltării lui. Petre Caraman consemna puternica conservare a unor străvechi elemente de substrat mitologic în sărbătorile de iarnă ale românilor.²⁷ Numeroase motive și

structuri imaginare din poezia *colindelor* confirmă substanțial această aserțiune. Motive care continuă structura unor mituri generate de străvechea civilizație vânătoarească se interferează aici cu motive proprii orizontului cultural al civilizației agrare. *Eroul* vânător sau luptător devine, în *colinde* ca acelea despre vînarea cerbului sau despre lupta voinicului cu leul, apărător al satului agrar, al grînelor verzi și al finețelor. În contextul sărbătorilor de Anul Nou, aceste *colinde* nu mai funcționează însă cu semnificațiile vânătoarești sau agrare pe care le integrează, ci au sensuri prematrimoniale, peste care se suprapun treptat inflexiuni de lirism erotic. Evoluții care atestă fenomene de continuitate culturală pot fi reconstituite și în *cîntecul epic* sau *liric*. În variantele *baladei* despre căsătoria dintre soare și lună, străvechiul motiv al incestului, cu rezonanțe mitice, peste care se suprapun motive din mitologia creștină (călătoria soarelui, însoțit de Adam, prin iad și prin rai), finalizat printr-un deznodămînt de *legendă etiologică* (drumul perpetuu, ciclic și fără înțelnire al astrilor), pendulează între sensuri moralizatoare și afirmarea pasiunii erotice care acceptă sacrificiul suprem.

Continuitatea culturală este un fenomen complex, care nu poate fi conceput prin succesiuni lineare de valori, pentru că sensul evoluției în cultură nu este o succesiune de etape, ci o creștere organică, în care elementele de stabilitate se corelează cu valori noi, adaptîndu-se ele însele acestor valori sau configurîndu-le structura. Sînt specifice culturii populare și, îndeosebi *folclorului literar*, așa-numitele *procese* de arhaizare, în care valorilor noi le sînt imprimare semnificații prin asimilarea unor motive străvechi. Evenimente istorice reinterpretate în contextul unor construcții mitice fac substanța unor *cîntece epice* ca cel despre *Arcoș-Pașa și Gerul* (*Crivățul*), care a constituit obiectul disputei dintre Petre Caraman și Dimitrie Caracostea.²⁸ Procesul de actualizare a unor motive străvechi este însă la fel de specific evoluției culturii populare (cum am văzut în cazul motivelor vânătoarești). Un aspect particular al procesului de actualizare poate fi identificat sub titlul *estetizarea tradiției*. Respectul pentru tradiție a determinat conservarea unor valori culturale în contexte care nu le mai integrau ca valori funcționale, cu semnificații cultice sau practice. Este frecventă conservarea unor rituri dincolo de credințele sau prescripțiile magice care le-au generat și justificat cîndva, conservare motivată prin respectul pentru tradiție, pentru cele orînduite (*așa se face, așa am apucat*), dar și printr-un sentiment al frumosului dezvoltat din acest respect pentru tradiție (*pentru că așa e frumos*). În termenii acestui proces vom vorbi despre evoluția obiceiurilor populare de la rit la

spectacol, deci de la motivație magică la una estetică, sau despre simboluri, metafore și alegorii poetice generate de structura și semnificațiile unor vechi mituri, credințe magice sau scenarii rituale.

4. CARACTERUL ANONIM

Ca și oralitatea, anonimatul se constituie ca trăsătură distinctivă a creației folclorice numai în cadrul culturilor dualiste. Culturile primare, de structură orală, au cunoscut anonimatul ca fenomen integral, iar antichitatea și evul mediu, deși cunosc personalități creatoare, rămân încă dominate de această caracteristică. Evoluția culturilor scrise spre o nouă mentalitate și dezvoltarea sentimentului paternității în sistemul lor a cunoscut și faze de tranziție. În literatura veche sînt înregistrate cronicile anonime sau opere cu paternitate incertă, după cum este frecvent și fenomenul compilării și interpolării manuscriselor de la o redactare la alta. Anonimatul s-a impus ca trăsătură definitorie a creației populare pe măsură ce însăși diferența dintre cultura orală și cea scrisă s-a instituit și accentuat.

La nivelul culturii și literaturii orale, anonimatul este o implicație a caracterului colectiv și o consecință a oralității, deci nu un accident determinat de faptul că autorul este uitat de memoria colectivă, ci un atribut al mentalității mediilor păstrătoare și creatoare de folclor, care se dezinteresează de autor sau nu au conștiința lui, interesîndu-se numai de creație ca atare, cu sentimentul moștenirii ei din bătrîni (deci cu sentimentul că aparține tradiției). Această mentalitate nu infirmă rolul individului în elaborarea faptelor de folclor sau atitudinea diferențiată a colectivității față de bunii interpreți sau față de interpreții preferați. Am văzut însă că o anumită creație, și chiar o anumită variantă, însumează o pluralitate de eforturi creatoare individuale, deci relația dintre individ și creație nu poate fi o relație de paternitate. Se cunosc manifestări caracteristice ale sentimentului paternității în cultura orală. Unii interpreți susțin categoric că un *cîntec* sau altul le aparține, deși creațiile respective sînt de mult cunoscute și circulă în întreaga colectivitate, tema fiind de largă circulație. Alții își înserează numele în ultimele versuri ale *cîntecului*. Sînt citate frecvent, ca ilustrare a acestui fapt, versurile unei cîntărețe populare din Maramureș :

*„Măeran verde cu frunză, / Numele mi-i Pleș Anuță. /
Mă cheamă Anuță Pleș, / Eu am scris acest verș / În
anul 1917“.*²⁹

Astfel de fenomene dovedesc o rezonanță sufletească deplină între individ și creație, interpretul regăsindu-se atît de puternic în conținutul sensibil al *cîntecului* încît se identifică cu el.

Există și o paternitate atribuită de colectivitate (*cîntecul* lui cutare, *hora* lui cutare). Aceste manifestări au însă un caracter strict local, fiind limitate în spațiu și timp, creațiile respective rămînînd, în circuitul mai larg, anonime. Anonimatul este depășit numai atunci cînd numele căruia îi este atribuită creația este semnul unei biografii, al unui destin creator individual.

Un fenomen relativ nou îl constituie așa-numiții *poeti populari*, care își elaborează creațiile în stil folcloric, dar și cu asimilări cărturărești, le strîng în caiete, legîndu-și numele de ele, uneori le publică sau sînt publicate ca reprezentînd colecții de *folclor*. Acesta este un fenomen de tranziție, care merită o abordare specifică, depășind statutul propriu creației folclorice.

5. CARACTERUL SINCRETIC

Sincretismul limbajelor nu reprezintă nici el o caracteristică în exclusivitate a creației folclorice, pentru că există forme substanțiale de manifestare a sincretismului și la nivelul culturii cărturărești, unele genuri de artă ca *opera*, *spectacolul* și, mai ales, *filmul* fiind arte prin excelență sincretice. În timp ce la acest nivel, însă, sincretismul este rezultatul unor etape succesive de creație, la care participă creatori diferit specializați, în *folclor* sincretismul este un fenomen organic, funcționînd ca un mecanism complex, care implică simultaneitatea diferitelor forme de artă la elaborarea, inovarea și realizarea creației. În *cîntecul popular*, cuvîntul și melodia alcătuiesc un tot inseparabil, o sinteză reală, și nu o simbioză rezultată din suprapunerea succesivă a limbajelor artistice. Același lucru se poate spune despre sinteza dintre cuvînt și gest în *povestitul popular*, dintre ritmul dansului sau al jocului și limbajul poetic al strigăturilor și jocurilor de copii etc. Complexitatea faptului sincretic crește în categoriile *folclorului ritual*, implicînd, alături de vers, melodie și, uneori, dans, gestul magic sau ceremonial și elemente spectaculare.

Conceptele de *literatură populară* și, mai ales, de *poezie populară* sînt valori terminologice elaborate în afara conștiinței folclorice, reprezentînd atitudini ale asimilării cărturărești și instrumente de lucru pentru cercetare. În conștiința folclorică există numai *cîntecul* (sau *cîntul*), în care limbajul poetic se sincronizează cu cel muzical.

Există și forme de poezie necîntată, precum *Plugușorul*, *orațiile de nuntă*, *descîntecele*, integrate însă altor sisteme sincretice prin asimilarea limbajelor ritualice.

Sincretismul imprimă mesajului literar folcloric anumite particularități, diferențiate de la o categorie la alta, rezultate din nevoia de corelare și sincronizare a limbajelor care concură la realizarea faptului folcloric global. Corelarea limbajului poetic cu cel muzical, în *cîntecul popular*, implică instituirea unui accent metric, al cuvintelor în vers, sincronizat cu accentul melodic și diferit, uneori, de accentul uzual al cuvintelor în limbajul curent. Pentru codimensionarea rîndurilor poetice și melodice sînt folosite frecvent, la nivelul textului literar, așa-numitele silabe de completare, asimilate versului prin procedee diferite. Uneori silabele de completare capătă o rezonanță care le oferă o anumită valoare stilistică :

*Asta-i jupîneasă / Lerui, lerui, Doamne, / Predumblă-se-n
casă / Firu sfîrîindu / Păr galben torcîndu / Față d-împle-
tîndu, / Asta-i jupîneasă / Predumblă-se-n casă / Rău se
osteneare / Josu se lăsare / Greu își adormeară.³⁰*

Există deci un sistem elaborat de procedee pentru corelarea limbajelor artistice în faptul sincretic, investigate și descrise cu multă minuțiozitate de A. Fochi³¹. Aceste procedee nu constituie însă în sine o „estetică” și nu se poate spune că valoarea artistică a *cîntecului popular* rezultă din abilitatea cu care interpretul le mînuiește.

Un fenomen specific sincretismului de limbafe îl constituie și concurența mijloacelor de expresie lingvistice și metalingvistice (mimă, gest) în *povestitul popular*, care determină în mod sistematic elemente de discontinuitate la nivelul discursului literar.

NOTE

¹ cf. Z. Bauman, *Semiotics and the Functions of Culture*, în „Informations sur les sciences sociales”, VII, nr. 5, p. 69—80.

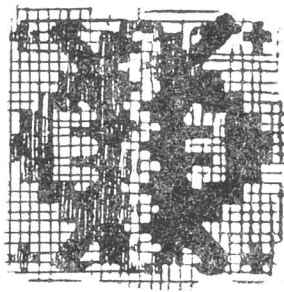
² A. Fochi, *Estetica oralității*, București, Ed. Minerva, 1980, p. 7.

³ B. Șt. Delavrancea, *Din estetica poeziei populare*, în *Despre literatură și limbă*, București, E.P.L., 1963.

⁴ cf. A. van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*, Paris, 1937, p. 50—51.

- ⁵ V. Alessandri, *Poesia populară*, în *Poesii populare ale românilor*, București, 1966 (sau alte ediții).
- ⁶ A. I. Russo, *Studii naționale*, în „Foaia Societății pentru Literatură și Cultura Românească din Bucovina”, IV, 1868, nr. 6—7, p. 160.
- ⁷ M. Parry, *Serbo-Croatian Folk Songs*, ed. de B. Barto și A. B. Lord, New York, 1951; M. Murko, *Tragom srpsko-krvatske narodne epike*, vol. I—II, Zagreb, 1951; A. B. Lord, *The Singer of Tales*, New York, 1914.
- Pentru orientările școlii ruse, vezi lucrările menționate în notele la cap. I.
- ⁸ H. H. Stahl, *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești*, I—III, București, 1958—1959.
- ⁹ A. Spamer, *Um die Prinzipien der Volkskunde. Anmerkungen zur Hans Naumanns Grundzügen der deutschen Volkskunde*, în „Hessische Blätter für Volkskunde”, XXII, 1924, nr. 97, p. 105—106.
- ¹⁰ A. van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*, I, Paris, 1943, p. 47—48.
- ¹¹ L. Mackensen, *Sitte und Brauch*, în A. Spamer, *Deutsche Volkskunde*, I, 1934, p. 122—136.
- ¹² K. Meisen, *Volkskunde als Sozialwissenschaft*, în „Rheinische-Westfälische Zeitschrift für Volkskunde”, II, nr. 3, 1955, p. 141—155.
- ¹³ M. Eminescu, *Scrieri politice și literare*, I (1870—1877), București, 1905, p. 306.
- ¹⁴ Pentru alte detalii privind rolul grupurilor sociale ca medii folclorice, vezi M. Pop, P. Rușăndoiu, *Folclor literar românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, ediția a II-a, 1978, p. 102—109.
- ¹⁵ K. Meisen, *op. cit.*, p. 141.
- ¹⁶ P. G. Bogatyrev, R. Jakobson, *K probleme razmejevanija folkloristiki i literaturovedenija*, în „Lud Slawianski”, II, 1931, nr. 2, p. 230.
- ¹⁷ A. van Gennep, *op. cit.*, p. 51.
- ¹⁸ Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, București, E.P.L.U., 1969, p. 265.
- ¹⁹ Vezi la cap. VI. *Poezia de ritual și ceremonial: orațiile de nuntă și cîntecul bradului*.
- ²⁰ Vezi la cap. IX. *Cîntecul epic: Miorița*.
- ²¹ G. Călinescu, *Estetica basmului*, București, E.L., 1965.
- ²² D. Caracostea și Ov. Birlea, *Problemele tipologiei folclorice*, București, Ed. Minerva, 1971.
- ²³ B. Delavrancea, *Din estetica poeziei populare*, în *Despre literatură și limbă*, București, E.P.L., 1963, p. 168.
- ²⁴ M. Pop, *Considerații etnografice și medicale asupra căluzului oltenesc*, în *Despre medicina populară românească*, București, 1962, p. 213—223.
- ²⁵ Ov. Birlea, *Cercetarea prozei populare epice*, în „Revista de folclor”, 1965, nr. 1—2, p. 109—135.

- ²⁶ *Antologia literaturii populare*, București, Ed. Academiei, I, 1953, p. 186—187.
- ²⁷ P. Caraman, *Substratul sărbătorilor de iarnă la români*, Iași, 1931.
- ²⁸ Pentru detalii, vezi cap. IX. *Cîntecul epic*.
- ²⁹ T. Papahagi, *Creația poetică populară*, în „Grai și suflet“, II, 1926, nr. 2, p. 293.
- ³⁰ *La luncile soarelui*, București, E.P.L., 1964, p. 260.
- ³¹ A. Fochi, *Estetica oralității*, București, Ed. Minerva, 1980.



IV. COORDONATE STRUCTURALE ALE FOLCLORULUI LITERAR

Aspectele care guvernează fenomenologia faptelor de *folclor* (oralitatea, caracterul colectiv, raportul dintre tradiție și inovație, sincretismul limbajelor), particularizînd textul folcloric în raport cu cel scris, determină în același timp coordonate structurale specifice literaturii orale, imprimîndu-i modalități structurale și forme concrete de realizare proprii. Tradiția se impune, în mentalitatea folclorică, prin modele și tipare îndelung elaborate, care reprezintă o conștiință colectivă. Aceste tipare se corelează cu sistemele mnemotehnice ale oralității, fixînd un repertoriu mai larg sau mai restrîns de valori în memoria unei colectivități date, iar și în memoria interpreților și a grupurilor de ascultători. La nivelul actului de performare, aceste modele virtuale sînt adaptate cerințelor fiecărui act de comunicare, ceea ce implică orientarea funcțională a variantei actualizate spre ocazia particulară care o reclamă și deci integrarea unor mărci ale realului concret în structura și conținutul variantei. Între *model* și variantele prin care se actualizează există deci o relație dialectică : modelul domină formele actualizate printr-un repertoriu de tehnici și mijloace preelaborate, care imprimă literaturii populare un caracter puternic formalizat, iar succesiunea actualizărilor, deci variantele, prin corelarea cu contextele lor funcționale, exercită presiuni asupra modelului, determinînd evoluția sa.

Caracterul formalizat, sincretismul funcțional și raportul dintre variante și model reprezintă deci coordonate structurale ale literaturii orale, derivate din însăși natura faptelor de *folclor*, din specificitatea proceselor care definesc statutul lor existențial.

1. CARACTERUL FORMALIZAT

Cercetările mai noi au dovedit că sfera formalizării este foarte cuprinzătoare în creația orală și că justificarea ei prin caracterul mnemotehnic nu este suficientă. Ne găsim, de fapt, în fața unui

sistem de elemente corelate, a unui cod ce stă la baza comunicării literare orale. Acest sistem depășește sistemul semiotic al limbii, atît prin faptul că *folclorul*, ca fenomen sincretic, prezintă realizări în care cuvîntul se îmbină într-un tot unic cu muzica, cu gestul, cu mima, cît și prin faptul că în opera de artă apare, ca element nou, planul arhitectonic al organizării premeditate a mijloacelor expresive, apar categorii funcționale cu structuri compoziționale proprii.

Ca în orice comunicare culturală, limbajul, codul literaturii orale, implică ordonarea pe diferite planuri a unei complexități de fapte, ordonare realizată pe baza funcționalității interne a sistemului de semne. În limbajul poetic al literaturii orale, privit ca sistem, elementele de formalizare se manifestă în planul formulelor expresive, al sistemului de versificație, al structurilor arhitectonice specifice diferitelor categorii funcționale și prin sisteme de repetiții la nivel macro- și microcontextual, cu dublă funcție artistică și mnemotehnică.

Așa-numitele *locuri comune* și formulele stereotipe, atît de frecvente în creația folclorică, sînt, de fapt, modele verbalizate într-un anumit moment al procesului multiseclar de creație, cristalizate ca atare și transmise apoi din generație în generație. Modelarea limbii ca element al codului de comunicare poetică este mult mai divers implicată însă în aspectul formalizat al literaturii orale. Ovid Densusianu observa că :

„Limba basmelor ca și a multor poezii — mai ales baladele — este în mare parte o limbă tradițională, convențională, cu forme stereotipe...”¹⁴.

Dincolo de locurile comune și de formele verbalizate, limbajul poetic oral și-a elaborat modele abstracte cu existență virtuală, asemănătoare modelelor limbii, cu ajutorul cărora realizează comunicarea artistică. Verbalizarea lor, procesul de concretizare, se efectuează în fiecare realizare artistică propriu-zisă. Ca elemente ale codului oral, aceste modele capătă valori semantice proprii și sînt decodate potrivit consensului colectiv. În procesul general de metaforizare, modelele pot avea valoare de simbol.

Un sistem modelat care s-a dovedit a avea o mare tenacitate în timp, în poezia populară românească, îl reprezintă sistemul de versificație, ale cărui caracteristici au fost minuțios analizate de C. Brăiloiu². Versul, ca unitate de bază, are o durată relativ vedusă, de cinci-șase și șapte-opt silabe, în care accentele metrice nu se suprapun cu accentele cuvintelor din vorbirea curentă. De multe

ori, același cuvînt cade, în versuri consecutive și chiar în același vers, sub accente metrice diferite. Concordanța dintre accentul metric și accentul cuvîntului este obligatorie numai în ultima grupă metrică a versului, care, marcînd sfîrșitul de vers, delimitează unitățile fundamentale ale poeziei. Din punct de vedere sintactic, versul este, de obicei, o sintagmă cu existență proprie, enjambamentul fiind aproape necunoscut în poezia orală. Versul se subdivide în emistihuri respectînd limita cuvîntului. Cezura este plasată întotdeauna după sfîrșitul unui cuvînt, niciodată în mijlocul lui, și este marcată de obicei prin rimă interioară. Emistihurile rezultate din secționarea versului se comportă ca mici organisme autonome, modelate după structura versului, în sensul că ultima lor grupă ritmică trebuie să prezinte aceeași concordanță între accentul metric și accentul cuvintelor din vorbirea curentă, care este obligatorie la sfîrșitul versului.

Modelul versului este unul din mijloacele prin care se păstrează forma tradițională a poeziei orale românești și este fără îndoială un mijloc mnemotehnic. Dar, în jocul dialectic dintre tradiție și inovație, el este totodată elementul care ușurează improvizația.

Rima, ca a doua marcă a sfîrșitului de vers, este mai mult decît o simplă consonanță pe plan fonic între ultimele silabe ale versurilor. Ea se cere raportată la eufonia versului întreg, la sistemul lui ritmic, la structura lui morfologică și la poziția anumitor cuvinte cu semnificație aparte. Poezia populară românească nu cunoaște decît rimele perechi. Rima are însă, pe lîngă rolul de a marca printr-o serie de semne coordonate sfîrșitul versului, și rolul de a marca secvențele unui întreg sistem poetic. Ea are deci un rol aparte în poezia orală românească, în care nu apare strofa ca grupare regulată de unități simetrice. Mai multe versuri pot fi grupate prin aceeași rimă în unități asimetrice, care corespund secvențelor cuprinzînd o idee poetică sau una epică, un motivem. Între secvențele marcate prin aceeași rimă și structura sintactică a poeziei se pot stabili corespondențe. Rima se corelează, de asemenea, cu paralelismele, dînd secvențe de două sau trei versuri, distihuri sau terține. În poezia obișnuirilor, secvențele marcate prin monorimă sînt unități cu funcții proprii în structura arhitectonică a întregului. Rima constituie deci și ea un mijloc de modelare, elaborat în timp și conservat prin tradiție, un element de formalizare, pe care interpreții populari îl folosesc valorificîndu-i resursele.

Versurile albe, care apar uneori în poezia orală românească, nu sînt de regulă „licențe poetice“, ci au rostul de a marca anumite momente ale comunicării, fiind astfel investite — în sistemul general al versificației — cu valori semantice aparte. Cu valori similare și funcție de subliniere sînt folosite, de regulă, și alte procedee frecvente în

versificația populară românească, așa cum sînt, de exemplu, emistihurile, mai cu seamă în *poezia epică*, sau versurile heterometrice, albaterele de la izometrie neconstituind nici ele, acolo unde apar, simple „licențe poetice”³.

Sistemul de repetiții se realizează prin modalități specifice în cadrul fiecărei categorii funcționale, cunoscînd însă și trăsături comune, relativ distincte pentru *folclorul* versificat și pentru creația în proză. Uneori segmentele recurente sînt organizate în unități simetrice de felul celor recunoscute în literatura de specialitate sub denumirea de paralelism. N. A. Veselovski socotea paralelismul un procedeu specific poeziei orale, iar V. Sklovski sublinia rolul său ca element al compoziției⁴. R. Jakobson folosește conceptul de paralelism într-un sens foarte larg, definindu-l ca principiu organizator al poeziei, a cărei structură este o structură de paralelism continuu...⁵

L. Ionescu definește paralelismul ca procedeu de compoziție specific poeziei populare, constînd în succesiunea unor sintagme identice ori asemănătoare; pe lîngă modelele de versificație și sistemul metric, care limitează libertatea de improvizare, paralelismul impune poeziei orale o restricție suplimentară de natură gramaticală:

„Ca procedeu de obstinație bazat pe repetarea abstractă, paralelismul acționează, în primul rînd muzical, mai ales prin ritmica pe care o impune, și în al doilea rînd, prin efectul de reliefare și de intensificare pe care îl produce... Paralelismul presupune reluarea succesivă a unui mod de organizare sintactică a contextului. Efectul stilistic pe care-l produce provine tocmai din întreruperea modului obișnuit de organizare a contextului, prin repetarea aceleiași scheme sintactice. Distribuția liberă a paralelismului în cuprinsul unei poezii face imprevizibil momentul apariției lui... Numărul variabil al termenilor paralelismului face, de asemenea, imprevizibil momentul întreruperii paralelismului, deci al trecerii la alt tip de structură a contextului”⁶.

Sintagmele paralele pot fi, din punctul de vedere al schemei sintactice, identice sau asemănătoare, deci pot realiza paralelisme perfecte sau imperfecte. Efectul stilistic produs de paralelisme imperfecte este mai mare decît cel produs de paralelisme perfecte, fiindcă elementul surpriză este mai bogat în acestea. Întrucît paralelismul impune o identitate sau cel puțin o asemănare puternică

de structură gramaticală, efectul stilistic va fi cu atât mai mare cu cît invenția lexicală, înțelesă atît ca folosire în termenul al doilea al paralelismului a unui număr mai mare de cuvinte diferite de cele din primul termen, cît și ca folosire a unor alăturări neașteptate, va fi mai mare.

În poezia orală românească și, mai ales, în *cîntecul liric*, textul poetic este deschis frecvent prin versuri stereotipe (*Frunză verde...*, *Foaie verde...*), ce par a nu avea o legătură directă cu semnificația lui. Dacă reconstituim însă funcționalitatea acestor versuri, raportîndu-le la versurile similare din *poezia de incantație și de urare*, rostul lor în sistemul formalizat al versificației se clarifică. În actul transmiterii cererii, privit prin perspectiva teoriei comunicării, versurile de adresare care deschid poezia străvechilor rituri de invocare a ploii (*Paparudă, rudă / Ia ieși de ne udă ; Caloiene, iene / Du-te-n cer și cere*) stabilesc contactul între emițătorul mesajului și receptorul lui, între omul care cere și întruchiparea forțelor naturii căreia, în virtutea gîndirii magice, i se adresa cererea. Funcția de invocare conferă acestor versuri, în semantica generală a poeziei magice, o valoare simbolică evidentă. O funcție similară o au și așa-zisele refrene din *poezia colindelor laice*, cîntece care vestesc sărbătoarea sau prin care se urează, diferențiat și cu o mare varietate de alegorii, viață fericită, belșug sau împlinirea menirii sociale îndătinate, gospodarului, gospodinei, flăcăilor de înșurat, fetelor de măritat etc. În desfășurarea lor revin ritmic versuri ca : *Domnului, domnu bun, Florile dalbe de măr, Junelui, june bun, Cunună de vinețele, Mirelui tinerele*. Deși folosirea lor nu mai este astăzi consecventă, datorită slăbirii rigorilor ceremoniale, se poate deduce ușor că fiecare din ele a aparținut altădată, funcțional, unei anumite categorii de *colinde* (adresate gospodarului, flăcăilor, fetelor etc.) și că a avut deci valoare simbolică direct legată de sensul urării și, pe plan poetic, de alegoria prin care se realiza urarea.

Dacă se repetă și în corpul poeziei, versurile de această natură marchează întotdeauna începutul unei secvențe noi. Aceeași observație se poate face și în legătură cu versurile similare din *cîntecele epice*. Ele sînt plasate întotdeauna la începutul unui motivem sau al unui grup de motive ce au semnificație proprie în structura paradigmatică a întregului.

Dincolo de planul versului, limbajul poetic popular a elaborat, atît pentru poezie cît și pentru proză, structuri compoziționale, modele proprii fiecărei categorii, determinate de funcțiile diferențiate ale acestora și, în cadrul lor, de tematică. Ele sînt modele pe care interpreții populari le obiectivează prin subiecte variate, deci au caracter de invariante, aparținînd sistemului gramatical al literaturii orale.

Structurile compoziționale sînt organizate atît în plan sintagmatic, cît și paradigmatic.

Poezia colindelor, de pildă, ca poezie de urare, are pe plan sintagmatic o structură ternară, partea de început cuprinzînd punerea în situație, partea centrală — miezul alegoric al *colindului*, iar partea finală — urarea indirectă, alegorică. Iată, de exemplu, care este structura arhitectonică a *colindului* prin care se felicită un tînăr, urarea fiind încifrată într-o alegorie a luptei junelui cu leul⁷ :

I. Junele se întoarce acasă „*din vînat*” și află de la mama lui că leul a coborît în hotarul satului și „*Ce-a fost bun tot a mîncat / Ce-a fost rău tot a stricat*”.

II. A. Junele își ia arcu și săgeata, încalcă pe cal și pleacă în căutarea leului. Îl găsește adormit în vîrfurile muntelui, „*sub un pom mîndru înflorit*”.

B. Îl trezește și îl provoacă la luptă. În lupta dreaptă, corp la corp, junele învinge leul.

C. Junele leagă leul cu frînghie de mătase, îl ia pe umeri și coboară cu el prin holdele bogate de griu și prin satele pline de fete.

III. Fetele îl întîmpină și fericesc pe maica lui, care „*a scăldat și a legănat*” un fiu atît de voinic, încît „*aduce leul legat nevătămat*”.

Colindul ca întreg este format deci din trei secvențe : I, II, III, iar secvența a II-a, la rîndul ei, din trei momente : A, B, C, rezultînd pe plan sintagmatic următoarea schemă : I + II (A + B + C) + III.

Pe plan paradigmatic, constituenții se organizează în relații binare :

1. a) Viața tihnită de sat patriarhal.
2. a) Tulburarea vieții tihnite de năvălirea leului.
3. a) Căutarea și găsirea leului.
3. b) Lupta cu leul.
2. b) Eliminarea elementului tulburător prin legarea leului.
1. b) Restabilirea vieții tihnite prin urarea fetelor.

Deci : 1 a : / :

2 a : / :

3 a : / : 3 b

2 b

1 b

Modelul desprins din analiza acestui *colind* ca invariantă structurală stă la baza întregii categorii a *colindelor de urare*.

În narațiunile populare sînt identificabile, prin analiză, elemente semnificative cu funcție proprie, care se corelează între ele și care, dincolo de aspectul concret al subiectelor, constituie tiparele, modelele cu care operează genul. *Basmul* îl transpune pe ascultător într-o

lume fabuloasă, unde, cu ajutorul tovarășilor năzdrăvani, eroul luptă împotriva întru chipărilor fantastice. Pentru a realiza această transpunere, povestitorul folosește formule de început, iar, pentru a-l readuce pe ascultător din lumea fabuloasă în lumea reală, formule de încheiere. În comunicarea mesajului ca atare, formula de început stabilește contactul cu auditorul, mai mult chiar, ea stabilește un anumit contact, precizează natura comunicării. Formula de sfârșit încheie acest mesaj și restabilește situația normală, posibilitatea ca ascultătorii, scoși din vraja fabulosului, să poată recepta mesaje obișnuite.

Basmul cuprinde însă și formule mediane, prin care povestitorul controlează recepționarea actului de comunicare sau concentrează atenția ascultătorului asupra unor secvențe mai importante ale mesajului.

Compozițional, structura *basmului fantastic*, a discursului narativ ca atare, se constituie, în plan sintagmatic, prin reguli de contiguitate și predictabilitate care determină o anumită succesiune a secvențelor narative (motivemelor), iar în plan paradigmatic, prin perechi de opoziții neutralizate (lichidate) cu ajutorul unui mediator. În *basmul* despre fata de împărat devenită soldat, tronul unei împărății este fără moștenitor (lipsă). Împăratul îi cere fratelui său să îi trimită pe unul din fiii săi. Având însă numai trei fete, fratele o travestește în soldat pe fiica cea mai mică (înselătorie). Pentru a lichida înșelătoria, împăratul o supune pe fata-soldat unor *încercări*, pe care aceasta le trece, dovedind virtuți bărbătești, și o aduce pe „fata cu cosițele pierdute”. Orbit de frumusețea acesteia, împăratul vrea să o ia de soție, se încearcă deci un act de *violență*, care este lichidat prin uciderea împăratului. Înșelătoria inițială este lichidată prin schimbarea sexului fetei de către o vrăjitoare. Lipsa inițială este lichidată prin căsătoria fetei-soldat, prefăcută acum în flăcău, cu fata cu cosițele pierdute⁸.

În transcrierea sinoptică, opozițiile binare ale motivemelor apar astfel :

I. Lipsă

II. Înșelătorie

III. Încercări

IV. Violență

lichidarea violenței

lichidarea încercărilor

lichidarea înșelăciunii

lichidarea lipsei.

Fiecare opoziție binară ocupă un anumit loc în structura narațiunii și, în fiecare pereche, între motivele opuse apare un mediator : vrăjitoarea, calul năzdrăvan etc. Față de funcția pe care o îndeplinesc actanții, personajele principale, medierea este îndeplinită de personaje ajutoare.

Prin ponderea elementelor de formalizare și forța cu care acestea acționează, întreaga creație populară are un caracter sistemic, ea funcționează ca o macrostructură în care elementele componente sînt bine corelate și se interferează. Analizate în coordonatele acestui sistem semiotic general, temele fundamentale și marile mituri ale *folclorului românesc* își dezvăluie mai profund semnificațiile. În *cîntecele ceremoniale de înmormîntare*, de exemplu, mitul *marii călătorii* pe care *dalbul de pribeag* o face „*Dintr-o lume-ntr-alta / Dintr-o țară-ntr-alta*“ este un mediator cu funcție catarctică în opoziția dintre viață și moarte, avînd rosturi evidente în restabilirea echilibrului distrus, în mentalitatea societății tradiționale, prin dispariția unui membru al ei. În același sens poate fi interpretat și testamentul ciobanului din poemul mioritic. Analiza structuralistă pare să justifice intuiția lui Odorescu⁹ și afirmația lui C. Brăiloiu¹⁰ că, la origine, *Miorița* ar fi fost un *cîntec ceremonial de înmormîntare*. Chiar dacă această ipoteză genetică nu se confirmă, interpretarea testamentului ca mediator catarctic deschide noi perspective înțelegerii capodoperei literaturii noastre orale.

2. SINCRETISMUL FUNCȚIONAL

În general, folcloristica a folosit termenul de *sincretism* pentru a denumi conlucrarea mai multor limbaje la realizarea unor fapte de folclor : conlucrarea poeziei și a muzicii în *cîntec*, a poeziei, muzicii și mișcării în *dans* etc. În această accepție, sincretismul, pe care l-am considerat ca una din trăsăturile specifice ale creației populare, definește doar prezența concomitentă a mai multor limbaje pentru realizarea comunicării folclorice. Mai tîrziu, teoria structural-funcțională a *folclorului* a subliniat că cele mai multe fapte de *folclor* pot avea mai multe funcțiuni, care se delimitează în raport cu contextul în care apar. Pentru a denumi această pluralitate de funcții, școala lingvistică de la Praga a folosit termenul de sincretism de funcții. De fapt, prin analogie cu sincretismul de expresie, care se referă la pluralitatea de limbaje, sincretismul de funcții se referă la pluralitatea funcțiilor.

O particularitate structurală a *folclorului literar* o constituie însă și sincretismul între mesaj și realizarea lui funcțională, mai ales în

cazul unor categorii orientate spre situații sau date ale cotidianului. În baza acestei particularități (relația dintre discursul folcloric și contextul funcțional care condiționează interpretarea lui), s-a conturat, de la filologul rus A. A. Potebnea încoace, o teorie a unității indestructibile dintre text și contextul funcțional (împrejurarea tip — eveniment, situație etc., în care este interpretat), cu consecințe, puternic controversate, asupra metodelor de cercetare și interpretare.

Pornind de la cercetarea unui număr restrâns de categorii folclorice (*fabula, proverbul*), A. A. Potebnea susținea că nu poate fi considerat drept *fabulă* numai textul pe care un cititor îl află în colecții, acesta reprezentând numai „ imaginea“, pentru că unitatea este constituită de text plus realitatea la care acesta se referă. Este concepută deci o unitate literară care implică textul, dar și un fapt situat în afara textului, mobil, permanent altul, în raport cu stabilitatea textului. Analiza izolată a textelor culese nu poate duce decât la erori, pentru că toate particularitățile *fabulei* sînt evaluate în funcție de această realitate sincretică¹¹.

Proverbul, consecință a *fabulei* sau a unor narațiuni cu funcție similară, aparține și el acestui gen de sincretism. Analizînd aspectul logico-semiotic al limbajului paremiologic, P e r m i a k o v fundamentează ideea că marile asemănări logice evidențiate de *proverbe* între ele se datorează faptului că ele sînt *semne* ale unor situații exterioare tip¹².

K ö n i g i g s și M a r a n d a încearcă o definire a categoriilor *folclorului literar* în funcție de următoarele criterii : a) contrastul inițial și rezolvarea sa, b) prezența sau absența subiectului, c) statutul procesului de mediere, d) nivelul obiectiv sau subiectiv. Pe baza acestor criterii se stabilesc delimitări între trei categorii tradiționale : lirica, epica și poezia de ritual.

Dacă structurile lirice și narrative se caracterizează printr-o izolare și existență de-sine-stătătoare a mesajului, în ceea ce privește *poezia de ritual* textul pierde această independență, pentru că implică existența unor factori externi. Contrastul inițial este marcat între individul căruia i se adresează *descîntecul*, situat în afara textului, și o forță mobilă, definită mitic și integrată în contextul poetic. La rezolvarea contrastului participă și codatorul mesajului și decodatorul lui. Procesul de mediere nu vine din interiorul textului, ci din afara lui. Orientarea de la obiectiv către subiectiv este o orientare din interiorul textului în afara lui. Dacă analiza *descîntecului* se va baza numai pe textul colecționat, aceasta va implica erori.

Descîntecul, colindul sau alte creații rituale nu sînt exprimate integral prin text, entitatea formînd-o numai textul „plus faptul cotidian spre care textul este orientat funcțional”¹³.

Aspecte ale sincretismului funcțional sînt implicate frecvent, fără a fi denumite astfel, în sistemele teoretice ale folcloristicii. Încercarea de a defini frumosul folcloric ca fenomen funcțional a fost determinată de orientarea categoriilor și a creațiilor populare către o anumită funcție practică. Arta populară, spunea Al. Dima, nu ne apare ca o realitate obiectivă, ci în funcție de realitatea practică¹⁴. Aici se încadrează și unele sisteme de clasificare a creațiilor populare, ca acela propus de O. v. Densușianu, care distinge categoriile funcționale (legate de obiceiuri) și categoriile ideale (nelegate de obiceiuri).

Sincretismul funcțional presupune forme diferențiate de manifestare de la o categorie folclorică la alta. Deși manifestarea lui este mai pregnantă în cadrul *folclorului obiceiurilor și al proverbelor*, categoriile considerate de O. v. Densușianu ca „ideale” nu sînt nici ele lipsite de această particularitate. Atît speciile *prozei* populare, cît și *cîntecul epic*, *cîntecul liric* și *strigăturile* sînt legate de anumite ocazii de interpretare, deci de anumite contexte funcționale, care condiționează conservarea și circulația lor. Reprezentînd o coordonată structurală esențială a literaturii orale, sincretismul funcțional implică o serie de probleme speciale, ca raportul dintre mit—realitate rituală—realitate cotidiană (în *poezia obiceiurilor*), frumosul sincretic și frumosul funcțional, definirea noțiunii de context etc., asupra cărora vom reveni.

3. PROTOTIP ȘI VARIETATE

Accepțiunea noțiunii de *variantă* este deosebită în *poezia cultă* față de *poezia populară*. În *poezia cultă*, variantele premarg forma ultimă, definitivă, și sînt importante pentru înțelegerea laboratorului artistic al creatorului. De cele mai multe ori, ele nu intră în circulație, ca fapt artistic existînd deci numai forma definitivă. În cercetarea poetică operăm cu această formă definitivă.

În *poezia populară*, fiecare variantă are o serie de variante care i-au premers, dar care nu sînt etape de pregătire a unei forme finale, fiecare din ele reprezentînd, pentru momentul în care sînt actualizate, o anumită finalizare. Varianta constituie deci un moment relativ independent, care poate fi studiat separat, exprimînd o anumită realitate : aparține unui anumit creator, unei anumite epoci, aceluiași creator în două momente diferite etc.

Existența variantelor și recunoașterea lor, atît în plan teoretic, cît și la nivelul realității folclorice, implică recunoașterea sau conștiința folclorică despre un factor comun în raport cu care variantele se definesc. Deși o actualizare este spontană și efemeră, colectivitatea recunoaște în ea „ceva“ care îi aparține prin tradiție, un dat „preexistent“ și care va continua să existe ; contactul cu o creație orală nu este niciodată inedit din punctul de vedere al colectivității. Prin conceptele de arhetip, prototip sau oekotip s-a încercat identificarea și definirea acestei entități unitare la care se raportează variantele și în funcție de care însăși rațiunea lor de a fi este probată. Dar aceste încercări au căutat fapte concrete care pot fi reconstituite (arhetip, prototip) sau identificate prin cercetare nemijlocită (oekotip). Conștiința folclorică delimitează efectiv o creație anume, în raport cu alte creații dintr-un repertoriu comun, aparținînd unei colectivități date, numai prin recunoașterea ei într-o variantă actualizată. Entitatea comună nu reprezintă deci un fapt realizat la nivelul concretului, ci un model virtual, care se manifestă în fiecare variantă actualizată, și ale cărui elemente definitorii pot fi identificate și descrise prin cercetarea comparativă a unui număr mai mare sau mai restrîns de variante. Modelul nu reprezintă numai o abstracție teoretică, ci în primul rînd o realitate culturală, o existență virtuală, dar definită și delimitată prin tipar structural, prin fond expresiv propriu și relativ încheșat și prin discurs relativ stabilizat.

Relația dialectică dintre prototip și variante constituie nivelul sensibil, de evidență perceptibilă, al evoluției faptelor de *folclor*, determinată, la nivelul structurilor de adîncime, de raportul dialectic dintre tradiție și inovație ; modelul este relativ stabil, iar variantele sînt actualizări succesive ale acestui prototip, dominate în egală măsură de caracteristicile lui, dar și de cerințele psiho-sociale ale colectivității care le înregistrează. Aceste cerințe determină, la nivelul variantei, inovația, iar acumularea cantitativă de inovații exercită presiuni asupra modelului, determinînd transformări calitative, semnificații și funcții noi, care vor fi relevate de variante ulterioare. Variantele sînt deci martori ai evoluției faptelor de *folclor*, care poate fi descifrată prin cercetarea lor comparativă, dar și prin studiul analitic al unor variante reprezentative.

Actualizarea faptelor de *folclor*, deci performarea unei variante, implică instituirea concretă a relațiilor fundamentale care caracterizează procesele folclorice (individ/colectivitate, tradiție/inovație, interpretare/elaborare) și evidențiază, prin structura și semnificațiile variantei, precum și prin mijloacele de realizare, mărci ale acestor relații. Varianta reprezintă deci modelul, dar și relația dintre model

și contextul funcțional în care este actualizat. Ea poartă deci amprentele actului folcloric, semnalează, prin structura ei, procese fundamentale care se petrec în viața faptului de cultură orală ; înregistrarea ei corectă prezintă în consecință garanții pentru o cercetare pertinentă, dar relativ limitată. Lărgirea orizontului investigației o oferă numai examinarea comparativă a unui număr mai mare de variante înregistrate corect. Varianta de bază, prototipul sau arhetipul sînt, în perspectiva exegetului, reconstrucții bazate pe considerarea unui număr suficient de variante.

Structura variantelor și tendințele de regrupare sînt determinate puternic de specificul procesului de creație în *folclor*, de sinteza dintre interpretare (redare a faptului asimilat) și creație (inovare, elaborare), de corelarea proceselor de continuitate, variație și selecție¹⁵

În momentul actualizării unui fapt de *folclor*, performerul este dominat de tendințe contradictorii : tendințe de restabilire a tipului, tendințe spre o redare cît mai desăvîrșită, tendințe de adaptare funcțională la caracteristicile momentului actualizării, atracția prin afinitate a motivelor, care duce, prin contaminare, la realizarea de tipuri noi. Născută în climatul unor astfel de confruntări și în raport cu un dat anterior, varianta este o unitate dialectică, cu o puternică tensiune interioară, care constituie mobilul viitoarelor transformări.

Iată de ce un arhetip ca atare nu există în realitatea folclorică ; există numai un flux continuu de variante, de la germeii cei mai îndepărtați pînă la operele complexe de mai tîrziu. În acest flux, care nu este unilinear, ci ramificat sau implicînd straturi paralele, se conturează puncte de rezistență, variante cu o structură mai stabilă, pe care tradiția le înregistrează și le conservă paralel. Acestea sînt *tipurile de variante*. Ele sînt reprezentate în conștiința unei colectivități determinate printr-un model în virtutea căruia colectivitatea recunoaște tipul în fiecare nouă variantă a lui, respinge sau asimilează variantele care îi sînt străine.

Fiecare interpret de *folclor* parcurge, mai ales în cazul categoriilor care implică un anumit grad de profesionalizare sau specializare, un drum propriu de creație, în care pot fi recunoscute trei etape : mai întîi, o perioadă de prelucrare a materialului tradițional, într-o anumită formă (anumite variante, un anumit stadiu de dezvoltare) ; apoi o perioadă de căutări, în care individul, interpretînd materialul preluat, încearcă să-l adapteze publicului său și propriilor sale exigențe ; unele inovații aduse de el rămîn, se stabilizează, altele sînt efemere ca și variantele concrete în care apar ; în sfîrșit, o perioadă de cristalizare și transmitere ; pe baza experienței acumulate, interpretul ajunge la cristalizări proprii prin felul în care

folosește materialul tradițional și prin natura și consistența inovațiilor pe care le aduce; el transmite aceste cristalizări mai departe, la alte generații de interpreți, care le preiau și le diseminează¹⁶.

Cristalizările la care ajung interpreții de mare talent capătă o extensie și o stabilitate mai mare; ele se recompun cu fiecare interpretare în limitele aceleiași structuri și ale aceleiași tipar expresiv, reprezentând astfel un tip de variante.

NOTE

- ¹ Ov. Densusianu, *Folclorul. Cum trebuie înțeles*, în *Viața păstorească în poezia noastră populară*, București, E.P.L., 1966, p. 53.
- ² C. Brăiloiu, *Le vers populaire roumain chanté*, Paris, 1957.
- ³ N. Constantinescu, *Rima în poezia populară*, București, Ed. Minerva, 1973, p. 83—112.
- ⁴ N. A. Veselovski, *Istoričeskaja poetika*, Leningrad, 1940; V. Šklovski, *O teorii prozy*, Moskva, 1925.
- ⁵ R. Jakobson, *Lingvistica și poetica*, în „Probleme de stilistică”, București, Ed. Științifică, 1964, p. 85.
- ⁶ L. Ionescu, *Paralelismul sintactic în lirica populară*, în „Studii de stilistică și poetică”, București, E.L., 1966, p. 48—68.
- ⁷ *Vechi cintece de viteji*, București, E.S.P.L.A., 1956, p. 27—28.
- ⁸ Ileana Sinziana, în P. Ispirescu, *Legende sau basmele românilor*, București, 1882, p. 11—32.
- ⁹ Al. Odobescu, *Răsunete ale Pindului în Carpați*, București, ed. P. V. Haneș, 1924.
- ¹⁰ C. Brăiloiu, *Sur une ballade roumaine. La Mioritza*, Genève, 1946.
- ¹¹ A. A. Potebnea, *Iz lekci po teorii slovesnosti*, Harkov, 1914.
- ¹² G. Permiakov, *O logičeskom aspekte poslovic i pogovorki*, în „Pro-verbium”, 1968, nr. 10, p. 225—234.
- ¹³ E. Königäs-Maranda and P. Maranda, *Structural Models in Folklore and Transformational Essays*, The Hague-Paris, Mouton, 1971.
- ¹⁴ Al. Dima, *Conceptul de artă populară*, în *Arta populară și realitățile ei*, București, Ed. Minerva, 1971.
- ¹⁵ C. J. Sharp, *English Folk-Song. Some Conclusions*, Londra, 1907.
- ¹⁶ M. Braun, *Das serbokroatische Heldenlied*, Göttingen, 1961.

Orice abordare a unui domeniu de fapte, în scopul investigării lor științifice, implică mai întâi un efort de clasificare, ca o etapă importantă a cercetării înseși.

Necesitatea preocupărilor pentru clasificarea *folclorului literar* a fost uneori contestată. G. Călinescu spunea :

„Unii sînt obsedați de problema, mărunț didactică, a clasificării. În cîmpul poeziei culte, se rîde dacă cineva s-ar sili să clasifice poeziile lui Eminescu... în astronomice, forestiere, lacustre“¹.

Asemenea încercări, totuși, s-au făcut ; a vorbi despre etapele creației eminesciene înseamnă a opera o clasificare, în care nu criteriul cronologic este esențial, ci cel expresiv-tematic. Unii autori simt ei înșiși nevoia să-și grupeze creația în cicluri care nu includ, la întîmplare, lucrări realizate într-o anumită perioadă (exemplu, ciclurile de poezii ale lui Blaga). Toate aceste tendințe de grupare, de clasificare, constituie o latură a analizei estetice, pentru că intenția este aceea de a surprinde ordinea interioară a ansamblului și de a-i determina dominantele ; criteriile considerate, în genere, țin de natura mijloacelor expresive sau de atitudinea estetică a creatorului.

✧ În domeniul *folclorului*, problemele de clasificare se pun mai acut decît în literatura cultă. Ele reprezintă o necesitate didactico-metodologică în raport cu imensitatea materialului înregistrat și supus investigației ; lipsa „condițiilor teoretice“ de care literatura cultă dispune implică însă multiple dificultăți. Din această cauză, problemele de clasificare au pasionat și pasionează încă mult pe cercetători. Ele sînt rezolvate de multe ori naiv, fapt ce explică rezervele lui Călinescu sau ale altor istorici și critici literari.

În cercetarea fenomenului literar cult, ordinea preferată e cea istorică, iar tipul fundamental de lucrare este istoria unei literaturi. Istoricul literar are la îndemînă documentele autentice ale fiecărei epoci. Nici lacunele accidentale (neconservarea unei creații), nici faptul că unele scrieri vechi se păstrează nu în original, ci în copii

tîrzii, cum s-a întîmplat cu cronică lui Grigore Ureche nu ridică dificultăţi acestui tip de cercetare. Cercetarea va fi deci, în linii esenţiale, diacronică, pentru că se urmăresc relaţiile unor serii de fapte care se succedă, deci care se încadrează într-o evoluţie accesibilă percepţiei în momentul cercetării.

În *folclor*, tipul fundamental de cercetare nu se poate baza pe diacronie. Documentele literare de care dispune *folcloristul* aparţin exclusiv unei epoci tîrzii : culegerile din secolele al XIX-lea — al XX-lea ; pentru epocile anterioare, contactul nemijlocit cu documentul literar autentic este practic imposibil. Un număr foarte restrîns de documente şi o serie ceva mai largă de referinţe la fapte folclorice din secolele trecute nu rezolvă problema. Bazîndu-se, în fapt, pe documentele unei singure epoci, tipul fundamental de cercetare nu poate fi decît cel sincron. Se studiază relaţii între serii de fapte care coexistă şi, ca atare, sînt subordonate aceleiaşi structuri culturale, spiritului general al unei aceleiaşi epoci.

Aceasta nu înseamnă excluderea cercetării diacronice. O evoluţie a *folclorului* de la indefinibilele origini pînă în prezent a existat, şi dacă această evoluţie nu poate fi studiată prin investigarea nemijlocită a documentelor, există suficiente elemente care să permită, totuşi, elucidarea unor aspecte ale ei. În concepţia modernă, clasificarea *folclorului literar* (şi a *folclorului* în genere) nu trebuie înţeleasă în sensul introducerii unei ordini din afară, care să răspundă unor cerinţe de natură strict metodologică, ci identificării ordinii interne a faptelor înseşi subsumate domeniului cercetat şi descifrării criteriilor care stau la baza acestei ordini. Acesta reprezintă principiul fundamental pe care îl respectăm atît în intenţia de a delimita marile categorii ale *folclorului literar românesc*, cît şi în organizarea interioară a fiecărei categorii în parte, în încercarea deci de a delimita grupuri de fapte cu trăsături distinctive care alcătuiesc repertoriul general al fiecărei categorii.

Multă vreme, efortul de delimitare a categoriilor *folclorului literar* a fost dominat de tendinţa de a aplica, şi în acest domeniu, teoria genurilor şi speciilor literare elaborată în raport cu literatura scrisă (cîrturărească). Încă din 1885, G. Dem. Teodorescu a arătat însă că nu este posibilă clasificarea artificială a *poeziei populare* în cele trei mari genuri recunoscute de teoria literară (liric, epic, dramatic)². Nici la nivelul teoriei literare genurile clasice nu mai sînt concepute autoritar ca reprezentînd categorii distincte, rigide. În limbajul curent al criticii şi istoriei literare, folosirea metaforică a denumirii lor a devenit o obişnuinţă (poezia lui G. Coşbuc — un roman al satului ardelenesc). Interferenţa lor în structura operei literare este recunoscută ca definitorie.

A delimita, prin identificare, și nu prin norme impuse din afară, categorii sau clase de fapte relativ diferențiate în interiorul unui domeniu larg, ca acela pe care îl definim prin conceptul de *folclor literar*, ce reprezintă, în ansamblu, un sistem cultural unitar, înseamnă a descifra componentele acestui sistem, factori care determină și definesc aceste componente, elementele caracteristice care le particularizează, diferențiindu-le în cadrul sistemului, precum și relațiile care funcționează între componente, pe de o parte, și între fiecare componentă și ansamblul sistemului, pe de altă parte. Referindu-se la proza populară, S. t. T h o m p s o n remarcă faptul că nu se pot stabili categorii universale ale acestui gen de creație, întrucât gruparea reală în diferite zone (distanțate și istoric) este deosebită.³ În unele zone, cu o structură arhaică, nu se fac, de exemplu, diferențieri — pe care popoarele evoluat le fac — între *legendă* și *basm*, sau între *basm* și *mit*. Prin încercarea de a stabili categorii ale poeziei populare în funcție de vîrstele cărora acestea li se adresează, G. D e m. T e o d o r e s c u a urmărit să surprindă o ordine internă, naturală, dominată de însăși conștiința folclorică, a întregului repertoriu poetic, intuind astfel criteriul de bază care ordonează sistemul categoriilor folclorice în general — statutul lor funcțional.⁴

Colectivitățile tradiționale manifestau o atitudine diferențiată față de valorile folclorice care le aparțineau. Ele nu erau actualizate oricînd, ci legat de anumite momente sau ocazii : *colindele*, *plugușorul* sînt legate de anumite zile ale anului, *bocetele*, *orațiile de nuntă* — de anumite momente din viața individului ; *basmul* este legat și el de anumite ocazii de povestit, *cîntecul epic* de anumite ocazii de interpretare. Există o legătură directă între aceste „oca-zii” și viabilitatea categoriei. Creațiile folclorice sînt interpretate, de asemenea, în anumite contexte sincretice ; *colindele*, *plugușorul*, *bocetele*, *orațiile de nuntă* etc. nu sînt niciodată realizate în afara obiceiului care le integrează. Acest determinism este legat de rosturile specifice pe care colectivitatea le atribuie faptelor de *folclor*, de ceea ce numim funcționalitatea acestor fapte. Relația dintre creațiile folclorice și contextele lor funcționale reprezintă un indiciu de ordine introdus de colectivitatea care vehiculează aceste valori, funcția lor impunîndu-se deci ca principal criteriu de delimitare a unor grupări obiective de fapte relativ cristalizate, criteriu cu care operează însăși conștiința folclorică.

Structura faptelor de *folclor*, al doilea criteriu esențial în delimitarea categoriilor folclorice, este determinată, la rîndul ei, de funcție. Funcția își creează (generează) o structură specifică, care îi asigură eficiența. Dacă principalelor categorii folclorice le cores-

punde o funcție primordială sau un complex de funcții, aceasta înseamnă că fiecărei categorii îi corespunde și un model structural adecvat funcției sau complexului de funcții. În interiorul categoriei, funcția se manifestă diferențiat. Vorbind despre *proza populară*, vom distinge între aspirația spre ideal, ca funcție a *basmului fantastic*, funcția cognitivă a *legendei* și funcția satirică formativă a *snoavei*. Modelele structurale vor fi și ele diferențiate, corespunzător diferențierii funcționale, fapt care implică o anumită clasificare interioară a fiecărei categorii. Vom vorbi, deci, despre un model structural al categoriei folclorice, dar și despre structuri caracteristice fiecărei specii din interiorul acestei categorii.

La nivelul faptului folcloric actualizat, structura se realizează prin integrarea unor constituenți (teme, subiecte, motive, mijloace expresive), între care se instituie un anumit sistem de relații. Categoriilor poetice ale *folclorului literar* le este caracteristic deci un anumit *orizont tematic și imagistic*, nu în sensul unor repertorii subordonate în exclusivitate, pentru că atât valorile tematice cât și cele expresive aparțin, cum spunea Delavrancea,⁵ unui arsenal tradițional de mijloace de realizare, alcătuind un cod comun din care fiecare categorie preia elemente care îi sînt adecvate, asimilîndu-le cerințelor ei specifice de ordin funcțional și structural. Cînd vorbim despre un orizont tematic și imagistic propriu fiecărei categorii, ne referim, în primul rînd, la faptul că valorile tematice și de limbaj artistic preluate din codul comun sînt adaptate particularităților fiecărei categorii, devenindu-i specifice, și sînt corelate în sistemul propriu de realizare și performare a categoriei respective. Prin această adaptare și corelare, temele și elementele de limbaj devin purtătoare ale sensurilor și semnificațiilor fiecărei categorii.

Tema luptei cu monstrul, de exemplu, derivată dintr-o străveche reprezentare mitică a conflictului om/natură, are în *poezia colindelor* sensuri legate de modelarea unui destin individual care, prin raportare la contextul funcțional, devine purtătorul funcției de urare. În *cîntecul epic* aceeași temă are sensuri legate de modelarea unui comportament eroic, raportat nu la un destin individual (ca în *colinde*), ci la statutul unei existențe colective. Aceste diferențieri de semnificație, subordonate unui sens general comun, care ne trimite la sistemul general de valori ale culturii populare, deci la sicretismul cultural, sînt corelate cu structuri narative și expresive proprii fiecărei categorii.

Cadrul relativ fix al categoriilor îl constituie, deci, numai funcția și structura. Temele, subiectele și, în genere, mijloacele de expresie se caracterizează printr-o mare mobilitate. Raportate la ele,

categoriile folclorice sînt numai niște categorii virtuale; nu categorii care își subordonează în exclusivitate un anumit repertoriu de teme, subiecte, formule expresive, ci cadre structurale care își pot adapta teme, subiecte, expresii, variante. La nivelul unei categorii folclorice, raportul dintre modelul structural și constituenții nu este însă arbitrar; există mai întîi o legătură consensuală, impusă prin tradiție; dincolo de aceste legături, interpretul poate realiza regrupări sau adaptări noi, prin improvizație. Există pentru fiecare categorie folclorică literară și un fond propriu de teme, subiecte, mijloace de expresie, deținut în exclusivitate, specific numai acelei categorii.

Criterii în funcție de care definim categoriile poetice ale *folclorului* determină și cadrul teoretic și metodologic ce trebuie să stea la baza descrierii și interpretării fiecărei categorii. Ele implică delimitarea și descrierea contextelor funcționale în care sînt performate valorile categoriei respective, deci descrierea cadrului funcțional cu toate implicațiile lui, identificarea structurilor specifice fiecărei categorii și a modului în care sînt corelate cu cadrul funcțional, deci identificarea modelelor funcționale proprii fiecărei categorii și inventarierea repertoriilor tematice, ale structurilor imaginare și a mijloacelor de expresie specifice fiecărei categorii, interpretarea semnificațiilor derivate din corelarea lor în sistemul structural al categoriei și aprecierea valorii lor în plan estetic. Pornind de la principiul că întreg repertoriul de valori folclorice al unui popor se corelează într-un sistem unitar, se impune să urmărim și evoluția internă a categoriilor în cadrul acestui sistem, elementele definitorii relevate de structura lor diacronică, mutațiile funcționale și interfețele categoriale determinate de ele.

Definirea funcțională a categoriilor folclorice implică deci și investigații asupra originii și evoluției lor, pentru că geneza și evoluția unui fapt de *folclor* sînt determinate funcțional. Apariția unei noi valori folclorice răspunde unui complex de cerințe social-umane de natură materială sau spirituală, mediate de un anumit sistem de gîndire. *Bocetul*, de exemplu, apare încă pe primele trepte ale culturii primitive ca modalitate a manifestării respectului pentru defunct și ca exteriorizare a durerii morale, intermediată de înțelegerea morții ca un somn absolut (defuncții erau înmormîntați în poziție chircită, de somn). Cînd fenomenul morții va fi reinterpretat printr-un sistem de gîndire magică, implicînd credința în continuitatea existenței individului după moarte și în lumea cealaltă, apar creații de tipul *cîntecului ceremonial de înmormîntare*, cu funcții mult mai complexe față de *bocet*: refacerea echilibrului moral și social al colectivității, continuarea legăturii spirituale între de-

funct și colectivitate, integrarea deplină a defunctului în lumea de dincolo. Când acest sistem de gândire magică dispăre, *bocetul propriu-zis* își recapătă autoritatea, înregistrând însă valori noi, cumulate de-a lungul unei bogate experiențe sociale și spirituale a omenirii. Trecerea de la obștea patriarhală la feudalismul timpuriu, de la un comportament reglat prin elemente de gândire mitică la o mentalitate predominant eroică, a determinat trecerea de la *cîntecul epic* de factură mitologică la *cîntecul epic eroic*. Geneza și evoluția faptelor de *folclor* sînt aspecte ale aceluiași proces neînterupt de transformare; pentru o anumită etapă a dezvoltării unei culturi populare, categoriile folclorice relativ cristalizate sînt rezultatul unei evoluții.

Tabloul general al categoriilor *folclorului literar românesc* nu poate fi conceput decît într-o structură ierarhică, determinată de funcționarea criteriilor de clasificare la niveluri diferite.

O primă delimitare o operăm între *poezia de ritual* și *ceremonial* și categoriile nelegate de obiceiuri, delimitare operată și de O. v. Densușianu în sensul distincției între o poezie de valoare practică și o poezie ideală.⁶ Recunoaștem la baza acestei delimitări criteriul funcțional, cu prelungiri la nivelul structurii faptelor de *folclor*, pentru că structura poeziei de ritual și ceremonial este puternic dominată de relația dintre textul poetic și cadrul lui ceremonial, în timp ce structura celorlalte categorii este subordonată în mai mare măsură relației dintre text și sistemul de semnificații care le domină.

În cadrul fiecăreia dintre aceste două mari grupe categoriale sînt operabile delimitări la un alt nivel, avînd însă la bază aceleași criterii.

Subsistemele *poeziei rituale* au fost stabilite, pe criterii strict etnografice, în funcție de clasificarea obiceiurilor înseși, distingîndu-se între :

— *poezia obiceiurilor calendaristice*, grupată, la rîndul ei, potrivit cu principalele momente ale anului sau ale desfășurării activităților de muncă marcate prin asemenea obiceiuri (obiceiurile de Crăciun și Anul Nou, obiceiurile de primăvară, riturile de invocarea ploii, obiceiurile de seceriș);

— *poezia obiceiurilor legate de momente importante din viața omului* (nașterea, căsătoria, moartea);

— *poezia descîntecelor*.

În ce privește categoriile nerituale, se confirmă din ce în ce mai mult ipotezele privind relațiile lor cu străvechi funcții magice, în coordonatele unor culturi arhaice. Despre speciile în proză, și mai ales despre *basmul fantastic*, s-au emis teorii privind originea lor

în *legendele totemice* sau în *riturile primitive*.⁷ Relațiile dintre *baladă* și *colinde*, circulația unor teme de *cîntec epic* în repertoriul de *colinde*, mai ales în Transilvania, atestă, de asemenea, străvechi funcții rituale ale acestei categorii. Începuturile liricii populare sînt legate de *folclorul obiceiurilor de nuntă, de înmormîntare* și de *poezia colindelor*. Frecvența motivelor lirice ale *poeziei de înstrăinare* în *colinde* sau *bocetele* devenite *cîntec liric* confirmă această ipoteză. Blestemul erotic, temă frecventă a *cîntecului liric*, a evoluat de la o poezie cu funcție magică la o creație eminentamente lirică. *Cîntecul de leagăn* conservă încă puternic urme ale unor vechi structuri rituale. *Ghicitorile* își au originea în limbajul secret al triburilor cu funcție inițiativă.

Treptat, aceste categorii au evoluat spre funcții psihosociale diferențiate, conservînd însă și rosturi practice demagizate. *Basmul fantastic* este o aspirație spre ideal, *legenda* este o formă de cunoaștere, *snoava* are o funcție satirică; toate aceste specii erau povestite însă și pentru a întreține o atmosferă de lucru în timpul clăcilor. *Cîntecele epice* sînt dominate de o funcție formativă, realizată prin modele pozitive sau negative de comportament, dar interpretarea lor are și rostul de a realiza o atmosferă festivă în anumite ocazii. Aceste funcții practice, prelungiri ale străvechilor rosturi rituale sau ceremoniale, leagă direct categoriile *folclorului literar neritual* de anumite ocazii de interpretare, care au o influență însemnată asupra circulației și conservării repertoriului lor.

NOTE

¹ G. Călinescu, *Arta literară în folclor*, în *Istoria literaturii române*, vol. I, Ed. Academiei, 1964, p. 215.

² G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, București, 1885, p. 7.

³ St. Thompson, *The Folktale*, New York, 1959.

⁴ G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*

⁵ B. Delavrancea, *Din estetica poeziei populare*, în *Despre literatură și limbă*, București, E.P.L., 1963, p. 168.

⁶ Ov. Densusianu, *Folclorul — Cum trebuie înțeles*, în *Viața păstoraască în poezia noastră populară*, București, E.P.L., 1966, p. 50.

⁷ Vezi prezentarea acestor teorii la cap. I.

După origine și funcție, în repertoriul poetic al obiceiurilor tradiționale pot fi distinse două categorii de creații :

a) o poezie de străvechi caracter ritual, devenită mai târziu preponderent ceremonială sau cu funcții spectaculare, dar care nu este niciodată interpretată în afara obiceiului ;

b) o poezie de circulație mai largă, pentru care un obicei sau ceremonial constituie, prin anumite afinități de semnificație, o bună ocazie de interpretare.

Referirea, în literatura de specialitate, la *folclorul* sau *poezia obiceiurilor* presupune, deci, o cuprindere foarte largă, incluzând *poezia de ritual și ceremonial*, dar și anumite repertorii specializate de *cîntec epic și liric*, *strigături* etc. Pentru un capitol destinat exclusiv poeziei integrate organic în structura unui complex ceremonial, a cărei interpretare este condiționată, deci, de desfășurarea acestui ceremonial (sau ritual), referirea nu la *poezia obiceiurilor*, în genere, ci numai la *poezia de ceremonial și ritual* este mai adecvată.

Poezia de ritual și ceremonial este prin excelență o poezie sintetică, de cele mai multe ori cîntată, uneori însoțită și de dans și, prin definiție, integrată contextului ceremonial care o condiționează. Această încadrare contextuală implică : simultaneitatea actualizării *poeziei rituale* și a ritului, existența unor corespondențe între poezie și ritual, la diferite niveluri (funcție, structură, conținut, limbaj expresiv) și existența unui sistem de relații între poezie și ceilalți factori ai ritualului, deci posibilitatea de a defini un anumit loc pe care îl ocupă în structura acestuia.

Poezia rituală se integrează deci într-o rețea destul de complexă de factori cu care intră în relație ; descifrarea structurii și semnificațiilor ei presupune, în consecință, cunoașterea cadrului și contextului funcțional care îi este specific.

Limba noastră cunoaște două cuvinte ce denumesc același lucru : *obicei* și *datină*, cuvinte pe care dicționarele limbii române contemporane le consideră sinonime. Sinonimia este mai evidentă în vorbirea curentă. O deosebire de nuanță, poate mai mult stilistică, există totuși între ele : „*datină*“ pare a fi termenul popular și are în limba literară un colorit mai arhaic, pe cînd „*obicei*“ este curent în uzul general al limbii literare și a devenit termen tehnic în studiile etnografilor și folcloriștilor. Pentru delimitarea unor aspecte diferențiate funcțional în ansamblul de fapte desemnate prin cuvîntul *obicei*, literatura etnologică și folcloristică și-a adaptat o terminologie specializată, folosind denumiri ca rit, ritual, ceremonial. În raport cu aceștia, „*obicei*“ rămîne termenul generic prin care se definește ansamblul de manifestări folclorice legate de un anumit moment, eveniment sau dată, indiferent de natura lui funcțională : magică, de solemnizare, spectaculară, sacră sau profană.

Ceremonialul reprezintă secvențe de obiceiuri constituite în acte solemne, îndătinute sau cu funcție magică. Anumite obiceiuri au căpătat prin însăși natura lor un caracter preponderent ceremonial (ceremonialul de înmormîntare). Un sens apropiat de cel desemnat prin „ceremonial“ îl are și cuvîntul „ritual“, fără să implice însă obligatoriu marca solemnității, ci indicînd o secvență bine organizată de obiceiuri. Prin *rit* înțelegem un act constituit într-o singură secvență, efectuat în virtutea unei credințe magice, superstitioase sau religioase și orientat spre îndeplinirea unei cerințe de ordin practic sau moral. În cadrul unor manifestări de amploare mai mare, ritul este secvența elementară a unui obicei sau ceremonial.

Distincțiile operate mai sus sînt relative ; un grad ridicat de sinonimie face ca toți acești termeni să fie utilizați frecvent unii în locul altora.

Orice obicei, datină, rit sau ceremonial implică : un *performer*, care joacă rolul activ primordial în efectuarea (actualizarea) obiceiului, o *succesiune de acte*, pe care performerul le execută, și un *repertoriu de obiecte* utilizate în realizarea acestor acte, un *scop* (rost) ce se urmărește prin această succesiune de acte, investite deci cu o eficiență potențială, și un *beneficiar*, în raport cu care se definește scopul și spre care este orientată întreaga acțiune, inclusiv eficiența scontată.

Valoarea acestor termeni, considerați ca elemente constitutive ale obiceiului, este confirmată în baza unui *consens colectiv*, instituit prin tradiție, pe care *poezia colindelor* îl semnalează frecvent prin

versuri ca : „Aşa-i legea din bătrîni/Din bătrîni din oameni buni“. Consensul colectiv reprezintă o condiție obligatorie a întregului sistem de obiceiuri și a fiecărui obicei în parte, imprimînd acestui sistem un caracter instituțional. El funcționează în baza unui sistem de prescripții și credințe tradiționale care instituie, în plan imaginar, o altă realitate, opusă celei cotidiene, pentru denumirea căreia asimilăm termenul generic de *realitate mitică*, deși aici sînt implicate și străvechi complexe magice, dar și prescripții determinate de rațiuni practice.

Pentru a desluși originea obiceiurilor, riturilor și ceremonialurilor, dar și pentru a defini structura și semnificațiile lor, etnologii le-au raportat, uneori exclusiv, la credințele și sugestiile cu substrat magic sau religios. Teoria animistă formulată de Edward Tylor¹ pune la bază gîndirii și comportamentului primar al oamenilor credințele în existența ființelor spirituale care însuflețesc universul, asimilînd formele materiale ale mediului natural ființelor însuflețite. Mai tîrziu, James Frazer² va considera existența unei faze preanimiste, a „magiei pure și nealterate“, în care omul încerca să controleze, în scopuri practice, cursul naturii, prin mijloace și acțiuni directe, rituri și vrăji, crezînd că obiectele și fenomenele naturale înseși sînt stăpînite de o forță proprie, nediferențiată, neatribuită vreunui agent personal sau spiritual din afara lor. După părerea lui A. van Gennep³, credințele au avut un rol cu atît mai mare în viața obiceiurilor, în comportarea generală a oamenilor, cu cît colectivitățile folclorice s-au găsit pe o treaptă mai înapoiată a dezvoltării sociale.

Magia și mitul au fost considerate multă vreme ca etape primare ale dezvoltării gîndirii umane, ca o gîndire bazată pe analogie, căreia mult mai tîrziu i-a urmat gîndirea rațională. Această concepție, care a dominat gîndirea filozofică și etnologică de la Giambattista Vico pînă la Levy Brüll și Hans Naumann, a fost supusă unor critici severe în lucrări mai noi, care postulează baza practică și rațională a gîndirii primitive, reflectată în activități destinate procurării hranei, activități cu caracter tehnologic și economic, preocupări pentru stabilirea unor reguli de conviețuire etc. Supranaturalul ocupă, totuși, în gîndirea primitivă un loc important, ca suplimentare a efortului uman obișnuit, nu ca element situat „deasupra naturii“. Credințele în supranatural pot acționa ca forțe de control social (tabuurile, cultul strămoșilor) sau pot avea efecte practice ; anumite tipuri de credințe și acțiuni sînt iraționale nu pentru că sînt ilogice în deducerea lor din anumite premise, ci pentru că premisele înseși nu sînt valide în analiza noastră științifică. Credințele au

apărut ca răspuns la anumite necesități umane, legate de probleme practice, de năzuințe economice sau de perioade critice din viața colectivităților.⁴

Activitatea productivă și conviețuirea socială au constituit elementele determinante, definitorii și permanente, ale sistemelor de obiceiuri, care au evoluat valoric de la practica empirică, la practica bazată pe o cunoaștere din ce în ce mai complexă a realităților naturale și sociale. Acțiunile ritualizate își au sursele primare în deprinderi formate în procesul muncii, care, transmise de la o generație la alta, o dată cu întreaga experiență de muncă, s-au cristalizat, devenind tipare de acțiune și comportament.

Pe parcursul acestei evoluții imaginația omului a creat sisteme mediatore, pe care s-au fundamentat gândirea magică, apoi mitică, și formele de acțiune corespunzătoare lor. Pornind de la tiparele primitive, popoarele au elaborat modele noi, a căror varietate a fost accentuată prin interferențe zonale, suprapuneri creștine etc. Repertoriile primare de obiceiuri au crescut treptat, evoluând în sisteme integrate organic tradițiilor etnice proprii fiecărui popor, cunoscând momente de apogeu în evoluția lor și căpătînd, în formele de viață modernă, rosturi mai mult sociale, ceremoniale sau spectaculare. Magia și mitul sînt etape intermediare în evoluția gândirii și mentalității umane, eliminate treptat de progresul cunoașterii și numai în măsura în care acest progres devine un fenomen de masă. Perpetuarea credințelor magice, sub forma superstițiilor, în societățile evolute reprezintă fenomene de înapoiere, de *anacronism* cultural.

În evoluția lor, valorile conservate din vechile sisteme de gândire și acțiune, motivate prin magie și rit, sînt supuse unui proces ireversibil de estetizare, care le investesc cu o forță nouă și le face viabile la un alt nivel de cultură. În sistemul de obiceiuri, acest proces este marcat prin evoluția de la rit la ceremonial și spectacol, pe parcursul căreia anumite modele și limbajul corespunzător lor se conservă, pierzîndu-și valoarea de rit sau magie, dar păstrînd structuri care au derivat din aceste funcții și deci le amintesc. Motivațiile semnalate în colectivitățile folclorice în legătură cu performarea diferitelor obiceiuri: „*așa-i bine*“ (motivație funcțională), „*așa am apucat*“ (motivare prin tradiție), „*pentru că așa e frumos*“ (motivație estetică) — consemnează trepte ale acestui proces de estetizare a tradiției în folclor.

În contextul culturii și mentalității folclorice, obiceiul era, prin definiție, tradițional, era datină, și nu putea fi confundat cu deprinderi individuale sau simple obișnuințe de grup. Colectivitățile tradiționale aveau o puternică tendință de a păstra obiceiurile, exercitînd

în acest sens o acțiune coercitivă asupra individului. În concepția lor, obiceiul trebuia îndeplinit corect, potrivit rinduielilor transmise din generație în generație. Abaterea de la aceste reguli contravenea bunei cuviințe îndătinată a colectivității. Obligatorietatea respectării obiceiurilor și a normelor de performanță, impuse prin tradiție, a determinat cristalizarea lor în tipare durabile, un grad înalt de formalizare, întărindu-le, în sistemul tradițional de viață, caracterul instituțional. Procesul de demagizare a dus însă treptat la slăbirea rigorilor rituale; motivate numai prin tradiție, și nu prin prescripții magico-mitice, normele de performanță devin mai laxe, iar acțiunea novatoare și mutațiile funcționale mai puternice. În coordonatele acestui proces, rituri care nu mai corespund dezvoltării conștiinței sociale și nivelului de cunoaștere rațională dispar (*descîntatul*) sau decad (*caloianul, paparudele*). Altele se adaptează unor cerințe culturale noi, evoluind spre spectacol, sau sînt conservate în virtutea respectului pentru tradiție, dacă semnificațiile lor nu lezează noua mentalitate a maselor. Această evoluție se prelungește dincolo de planul folcloric, prin acțiuni sistematice de valorificare a laturii spectaculare a obiceiurilor în mișcarea artistică de amatori sau profesioniști.

Deși obligatoriu pentru întreaga colectivitate, obiceiul nu se realizează întotdeauna colectiv. După natura datinei, după împrejurări și după necesități, colectivitatea tradițională practică obiceiul în ansamblul ei, în grup sau individual. Caracterul colectiv al obiceiurilor constă nu în participarea unei colectivități mai largi sau mai restrînse la actualizarea lor, ci în faptul că aparțin unei conștiințe colective și sînt respectate de colectivitate și de fiecare membru al ei. Obiceiurile de Anul Nou antrenează, în desfășurarea lor, întregul sat, dar în chip diferențiat. Ceata de colindători, de exemplu, are un rol mai activ, gospodarii care primesc ceata în casele lor, cu un anumit protocol, au un rol mai puțin activ. La nuntă nu participă tot satul, ci o colectivitate mai largă sau mai restrînsă, determinată pe criterii de rudenie, generație, vecinătate etc. Fiecare individ, familie sau grup de rudenie, implicate într-un act matrimonial, respectă însă regulile ceremoniale pe care tradiția le-a impus conștiinței colective.

În sistemul de viață al colectivităților tradiționale obiceiurile au o funcție instituțională, ele organizează viața oamenilor care trăiesc în aceste colectivități, modelează comportamentele individuale și tipizează relațiile dintre oameni, la nivel individual și de grup, după un cod care să asigure buna conviețuire. Există obiceiuri care privesc o anumită formă a relațiilor sociale și care au un caracter juridic, reprezentînd, în ansamblul lor, vechiul drept cutumiar. În vir-

tutea acestui caracter instituțional și sub dominația tradiției, obiceiurile nu se manifestă ca modele izolate de comportament, ci se corelează în sisteme organizate, corespunzătoare modului de organizare a vieții cotidiene, a activităților de muncă și regulilor de conviețuire socială. Pentru diferite munci, relații sociale, etape ale ciclului calendaristic există diferite obiceiuri care se leagă între ele într-un sistem complex de corelații funcționale și structurale. Nunțile, de exemplu, se oficiau tradițional numai în perioada imediat următoare ciclului de sărbători legate de Anul Nou, fiind anticipate, în cadrul acestui ciclu, de un repertoriu bogat de rituri și obiceiuri menite să favorizeze o căsătorie fericită.

Poezia de ritual și ceremonial s-a dezvoltat în strinsă legătură cu evoluția organică a sistemelor de obiceiuri care au integrat-o, definindu-i particularitățile de structură și conținut. Prin rosturile lui originare, la nivelul acestei categorii, textul poetic constituie parte integrantă a unui complex ceremonial sau ritual, el are deci o funcție determinată în acest context, care se particularizează în raport cu natura și funcția obiceiului integrator. Pentru explicitarea acestor particularități, este necesar să descriem statutul specific al termenilor implicați în structura obiceiurilor, relațiile dintre ei și locul pe care poezia îl ocupă în acest sistem.

Performerul, transmitătorul mesajului și al funcției lui apare, din punct de vedere ritual, ca agent activ, care provoacă sau intermediază provocarea unui efect asupra unui individ, grup sau colectivități mai largi. Ca model reprezentativ poate fi considerată *ceata de flăcăi*, implicată nu numai în desfășurarea colindatului, ci și în alte obiceiuri de Anul Nou (*plugușorul*, formele de *teatru popular*) sau legate de alte momente ale ciclului calendaristic (*jocul călușarilor*)⁵. Din descrierile etnografice rezultă că ceata se constituia, tradițional, la 6 decembrie, după un sistem de reguli prestabilite, dar și în baza unor relații individuale relativ stabilizate, și se întrunea ritmic pentru pregătire în fiecare seară la casa unuia din membrii ei, după un program de asemenea sistematic. Această modalitate de pregătire ritmică explică, cel puțin în parte, conservarea puternică a unui bogat repertoriu de *colinde* tradiționale, unele cu rezonanțe arhaice, până în epoca noastră. În timpul desfășurării obiceiului ca atare, ceata adopta o vestimentație și un comportament de circumstanță ceremonială, membrii ei fiind prevăzuți cu obiecte magice și îndeplinind anumite gesturi rituale. Termenul consacrat, la nivel ceremonial și poetic, pentru desemnarea cetei este „*junii buni colindători*”, iar reprezentarea ei în structura textului poetic poate fi o reprezentare simbolică (stolul de porumbei) sau o reprezentare strict ceremonială, *Junii buni*... nefiind o formulă a limbajului curent, ci

o formulă care indică un statut particular, de circumstanță ceremonială. Aceste reprezentări sînt amplificate în unele texte prin întregiri mitologice (Junii buni sînt însoțiți de bătrînul Crăciun) sau prin descrierea vestimentației ceremoniale („mîndra împodobire“ a junilor buni). Aceste mărci etnografice și reprezentarea lor poetică semnifică o investire a cetii cu funcții care nu pot fi definite în planul realității cotidiene, ci în planul unei noi realități care se instituie și reprezintă *realitatea ceremonială*; investirea este recunoscută în baza *consensului colectiv* care condiționează sistemul ceremonial și funcționează numai în măsura în care regulile de constituire și de comportament sînt respectate. Deși în forme diferențiate, determinate de particularitățile fiecărui obicei, caracteristicile generale care definesc statutul performerului și reprezentarea lui poetică sînt prezente peste tot. El poate fi ceata de copii, pentru unele forme de colindat, pentru *sorcovă* și *cîntecele de stea*, uneori și pentru *plugușor*. Obiceiurile de invocare a ploii erau practicate, în formele vechi, de un grup mare de copii, băieți și fete, care mimau un ceremonial fictiv de înmormîntare, atrăgînd, în anumite secvențe, și participarea maturilor. Pentru obiceiurile de seceriș, performerul putea fi ceata de flăcăi, în cazul formelor din sudul Transilvaniei (buzduganul), sau ceata de tinere fete în cazul formelor din nordul Transilvaniei, cu o protagonistă (purtaătoarea cununii).

Respectul pentru tradiție și grija pentru îndeplinirea corectă a obiceiurilor a făcut ca, în satele cu viață tradițională, anumiți indivizi cu aptitudini și interes să se specializeze în performarea unor acte folclorice, devenind adevărați maeștri ai ceremonialurilor populare : *moașa*, la obiceiurile de naștere în formele arhaice (moașa de neam, cea mai în vîrstă femeie a neamului, obligată să asigure la venirea pe lume a fiecărui nou-născut al neamului), *colăcerii* (conăcarii) — ca performeri specializați ai *orațiilor de nuntă*, *bocitoarele* la înmormîntare etc.

Beneficiarul, destinatarul mesajului și, în același timp, obiect al eficienței magice, poate fi gospodarul și familia lui, în cazul *plugușorului*, *colindelor de fereastră*, *cîntecelor de seceriș*. Pot fi, de asemenea, membri ai familiei cu situații distincte : copilul nou-născut, flăcăul de înșurat, fata de măritat, tinerii căsătoriți, bătrînul, persoane cu situații sociale sau profesionale distincte (vînătorul, vameșul, pescarul, preotul, primarul, văduva, înstrăinatul), sau poate fi întreg satul, ca în riturile de invocare a ploii (*scaloianul*, chiar și *paparu-dele*, unde deși obiceiul se practică din gospodărie în gospodărie, funcțional fiecare secvență este adresată întregului sat). Prin beneficiar și întregul complex de fapte și situații care definesc statutul lui este delimitat contextul funcțional al obiceiului și poeziei întregi.

grate lui, context care nu rămîne la nivelul realității cotidiene, ci este integrat, printr-un sistem de reguli, realități ceremoniale; în aceste condiții, însuși beneficiarul capătă, în anumite secvențe, atribute de performer. Integrarea ceremonială a beneficiarului este marcată în plan poetic prin reprezentări protocolare (*buni boieri* sau *domnului bun* în *colindele de gazdă*; *junelui, june bun* în *colindele de flăcău*), prin reprezentarea obiectelor rituale simbolice pe care le poartă (*cunună de vinețele* în *colindele de fată*), sau prin participarea directă la anumite secvențe rituale (dăruirea colindătorilor). Reprezentări simbolice sau alegorice ale beneficiarului identificăm în *poezia obiceiurilor de nuntă* (*tinărul împărat* pentru mire, *zîna, căprioară și floare* pentru mireasă), sau în *cîntecele ceremoniale de înmormîntare* (*dalbul de pribeag*, ca marcă a mitului mării călătorii). În foarte multe cazuri, reprezentarea beneficiarului în textul poetic se realizează prin nominalizări curențe (în *colinde, descîntece, bocete* și chiar în *cîntece ceremoniale funebre*).

Ațiunea ceremonială și obiectele ei sînt investite cu funcții asupra realității cotidiene. Există în repertoriul bogat al obiceiurilor populare o mare diversitate de acte și elemente de recuzită, diferențiate de la un obicei la altul, dar și cu elemente de distribuție mai largă. Secvențele de gesturi și acte alcătuiesc un scenariu structurat după anumite reguli și se desfășoară într-un anumit cadru temporal. Performarea acestor secvențe introduce în derularea timpului elemente de discontinuitate ritmică (ciclică) sau ocazionată de mari evenimente, dar și de evenimente accidentale (în cazul *descîntecului*).

Generatorul magic (mitic) al eficienței rituale poate avea o prezență indefinită, în special în *poezia descriptivă* și într-o mare parte din urările directe sau alegorice. În unele *colinde*, această forță este marcată în substanța metaforei, deși memoria folclorică nu-i mai conservă global semnificațiile. Să urmărim această secvență dintr-un *colind de gospodăre*⁶:

Ia sculați, sculați, / Voi boieri bogați, / De mi vă uitați, / Pe-o gură de vale, / Vouă vi se pare / Tot soare răsare; / Soare nu răsare, / Ci vouă vă vin / Tot cirezi de vaci; / Vacile zbierînd, / Vițeluși sugînd, / Din codițe dînd, / Cu cornițe-nvoalte, / Nvoalte răsucite, / N-aur poleite...

[L.S., p. 62—63]

Primele opt versuri sînt reluate identic în alte trei secvențe succesive, care completează viziunea hiperbolică asupra opulenței imaginînd turme de oi, cirezi de vaci și care de griu ce vin spre

casa gospodarului. Soarele ce „pare“ că răsare, termenul permanent al paralelismului negativ pe care este construită fiecare secvență, ne trimite spre vechile mituri solare, pe care conștiința folclorică nu le mai are ca prezențe semnificative, deși conservă imagini îndepărtate ale lor.

În alte *colinde*, întâlnim personalizări ale generatorului magic care țin, genetic, de epoca personalizării forțelor magice în întru-chipări mitologice. Bătrînul Crăciun, prezent mai ales în *colindele de fereastră sau de zori*, este un personaj mitologic avînd similitudini cu anticul erou cultural. Uneori îl întâlnim la „mărul rotat din capul pămîntului“, luînd un fruct de pom și bînd apă din fîntînă; apoi aruncă mărul asupra ogorului și stropește pămîntul cu apă, pentru a-l fertiliza. Alteori este în dispută de întîietate cu Dumnezeu.⁷

Prin natura și semnificațiile discontinuităților determinate de timpul ceremonial, se definesc trei mari grupe de obiceiuri : *obiceiurile calendaristice, ceremonialurile de trecere și descîntecele*.⁸

Obiceiurile calendaristice sau *de peste an* sînt legate de organizarea ciclică a timpului care, la nivel conceptual, asimilează reprezentări despre periodicitatea cosmică sau vegetală. Calendarul vechilor oameni măsura timpul prin etapele importante ale muncii (atît zilele săptămîinii, cît și perioadele anului : lunile, anotimpurile); necesitățile muncii l-au dus pe om la o cunoaștere empirică a evoluției ciclice a timpului în funcție de mișcarea astrilor, de perioadele de vegetație, de etapele activității productive, precum și de legătura dintre ele. Unul din conceptele fundamentale ale gîndirii omene, născut din practica muncilor agricole și din observația fenomenelor naturale, îl constituie mitul despre moartea și învierea naturii, care, în plan imaginar, este semnat prin moartea și învierea eroului mitic, a zeului. Acest concept a pătruns în riturile mai vechi sau mai noi (îl regăsim în *scaloian*, în *căluș*), în religiile vechi și moderne, în gîndirea artistică. Sistemul *obiceiurilor calendaristice* este dominat de o viziune agrară asupra timpului și existenței, de organizarea ritmică a activităților productive, de relația nemijlocită dintre om și natură, în care „*omul este supus vremii*“, el trebuie să facă „*tot lucrul la timpul său*“ — aratul, semănatul, seceratul etc. au fiecare vremea lor. Un bogat repertoriu de „semne ale timpului“ reglează acest necesar ritm al muncii, dar și al unor activități cotidiene.

Cu timpul, peste vechea structură naturală a calendarului s-au suprapus date de factură oficială sau religioasă, care, în raport cu vechile criterii, aveau un caracter artificial. Asemenea suprapuneri au determinat, de exemplu, mutarea datei oficiale a Anului Nou, în Republica Romană, la 1 ianuarie, legat de preluarea funcției de

către noii proconsuli. Asemenea mutații de date, care au fost preluate de civilizația europeană, au dus la o desistematizare a obiceiurilor arhaice, urmată de o nouă restructurare a lor, cu asimilări de elemente noi. Astfel, obiceiurile care marchează trecerea de la anul vechi la anul nou sunt celebrate la 1 ianuarie și în mediile folclorice, dar s-au conservat anumite ritualuri cu această semnificație și în cadrul *obiceiurilor de primăvară*. Acelorași mutații li se datorează suprapunerea vechilor sărbători populare cu cele religioase și oficiale și sincretismele de funcții, semnificații și manifestare implicate de aceste suprapuneri. Calendarul popular conservă vechiul raționament al calendarului natural, prin semnificația agrară a obiceiurilor de Anul Nou, pe care-l restructurează însă în funcție de suprapunerile religioase și oficiale.

Relația nemijlocită cu muncile de peste an și recurența ciclică sînt deci particularități caracteristice, definitorii ale obiceiurilor calendaristice. În repertoriul lor, alături de obiceiuri care privesc direct muncile și etapizarea lor, apar și obiceiuri legate de viața individului, a familiei sau a colectivității. Conceptul care unește aceste două aspecte îl constituie asociația dintre rodirea pămîntului și fecunditatea maternă, prezentă încă în gîndirea neolitică prin cultul rodirii și al femeii. Organizarea ciclică a acestor obiceiuri se manifestă prin repetarea lor în forme similare la anumite date fixe ale anului. Riturile de invocare a ploii (*paparudele și scaloianul*), *obiceiul călușului*, care în stadiul actual al evoluției lor fac excepție de la această regulă, se pare că au fost și ele legate cîndva de date fixe ale calendarului. Caracteristică este și recurența obiceiului în intervalul aceleiași eveniment calendaristic. În ciclul obiceiurilor de Anul Nou, de exemplu, actul ceremonial se repetă, cu aceeași structură, la intervale scurte de timp, de la o gospodărie la alta. Asistăm deci la o refacere succesivă a aceleiași structuri și a aceleiași simbol, într-o nouă concretizare, subordonată însă aceleiași situații tip. Colectivitatea e conștientă de acest lucru ; la urarea cu *turca*, în formele vechi, *turca* murea și era îngropată, apoi înviată. Acest străvechi rit, azi cu semnificație pur spectaculară, era repetat la fiecare casă la care se ura, caracterul redundant al actelor în cadrul aceleiași ciclu sărbătoresc fiind evident.

Ceremonialurile de trecere sau, denumite curent *obiceiurile vieții de familie*, sînt legate de momentele esențiale ale existenței individuale — nașterea, căsătoria, moartea — vizînd, prin logica și structura lor, statutul familial al individului și, prin el, întregul sistem al relațiilor de înrudire și de conviețuire în cadrul colectivității mai largi. În formele mai vechi de viață existau și *obiceiuri de inițiere*, care marcau trecerea adolescentului în rîndul maturilor ; ele constau

mai ales dintr-o serie de încercări (încercarea puterii, cunoașterii, inteligenței), a căror amintire a rămas în *basme*, în *poezia ceremonială* (*colinde, orații de nuntă*). Un îndepărtat sens de inițiere, mai mult ceremonial decât ritual, conservă azi ieșitul întâi al fetei la horă.

Vechimea acestor obiceiuri e diferită. Cele mai vechi par a fi *obiceiurile de înmormîntare* sau cele legate de memoria și cinstirea morților. Probabil locul al doilea în această evoluție îl ocupă *obiceiurile de naștere*, dezvoltate mai ales în epoca matriarhatului, cînd cunoaște o mare înflorire cultul femeii mame. Omul trece de la instinctul pur biologic al perpetuării speciei la o conștiință socială : perpetuarea neamului, a tribului, a ginții. *Obiceiurile de nuntă*, cele mai noi, au apărut și s-au dezvoltat o dată cu apariția și dezvoltarea viții de familie, constituită pe baza exogamiei de neam.

Comportarea acestor obiceiuri în raport cu tradiția și inovația este de asemenea diferențiată. *Obiceiurile de înmormîntare* sînt mai conservative, omul fiind pus veșnic în fața aceluiași fenomen ; *obiceiurile de nuntă* sînt, în schimb, mai supuse înnoirilor, familia fiind o realitate socială mai mobilă.

Spre deosebire de *obiceiurile calendaristice*, *obiceiurile vieții de familie* se corelează nemijlocit cu planul relațiilor sociale, familia, neamul și, prin el, colectivitatea mai largă, și numai indirect cu cel al vieții economice. Dacă *obiceiurile calendaristice* marceau direct raportul om/natură (dar și cu implicațiile lui sociale), *obiceiurile vieții de familie* consemnează în primul rînd raporturi sociale, implicînd, bineînțeles, și determinarea lor natură. De aici rezultă și o mare complexitate în desfășurarea acestor obiceiuri, incluzînd acte de natură diferită, rezultate din stratificări în timp. Ele conțin elemente de credințe străvechi și de practici legate de logica magică, rituri menite să-l apere pe om sau să consacre situația nouă în care acesta trece, evaluate cu timpul spre funcții de urare. Peste acestea s-au suprapus elemente de natură socială. Evenimentele marcate prin aceste obiceiuri reprezintă, pentru individul care le traversează, o schimbare a situației anterioare în cadrul familiei și al grupului social mai larg, deci un dezechilibru în sistemul relațiilor sociale, fiind astfel implicate acte și secvențe menite să restabilească echilibrul. Acestea se concretizează în acte de natură juridică, bazate, în formele tradiționale, pe dreptul cutumiar. Consemnînd momente importante din existența individului, aceste obiceiuri au avut, încă în formele primare, și rosturi de solemnizare, realizate prin acte cu caracter ceremonial, care cu timpul s-au accentuat, stimulînd și dezvoltarea elementelor de spectacol. Ponderea acestor planuri în structura celor trei mari complexe ceremoniale este diferită. La naștere

s-a conservat încă destul de consistent planul magico-ritual, legat de grija și teama familiei și a colectivității pentru destinul noului-născut. Nunta este în primul rînd un mare spectacol, iar înmormîntarea este dominată de secvențe ceremoniale.

Marcînd momente importante din viața social-biologică a individului, *obiceiurile vieții de familie* se practică nu la date calendaristice fixe, ci în funcție de evenimentul care le solicită și, de regulă, o singură dată în viața aceluiași individ. Caracteristică le este nu o reluare succesivă, la intervale scurte, a aceleiași desfășurări, ci o succesiune continuă de secvențe distincte, dar similare ca structură, organizate în baza anumitor principii, deci o succesiune gradată, subliniind momente diferite. Această continuitate este atît de pregnantă, încît ea poate fi urmărită ca un fir neîntrerupt de la primele rituri în legătură cu nașterea pînă la ultimele rituri în legătură cu moartea. În ansamblul lor se proiectează întreaga evoluție a vieții unui individ; nu o evoluție accidentală, marcată prin evenimente concrete, ci o evoluție tipică, modelată și structurată pe anumite principii.

Riturile de trecere, denumire consacrată de A. van Gennep (pentru că momentele esențiale ale vieții individului sînt concepute tradițional ca treceri de la o stare (existență) la alta, implicînd alte forme de viață, un alt sistem de relații, un alt model comportamental) sînt organizate, sintagmatic, în trei etape relativ distincte: despărțirea de vechea stare, trecerea propriu-zisă și integrarea în noua stare⁹. În etapa mediană individul care suportă trecerea este un izolat în raport cu restul colectivității, fiind în proces de transformare; grija colectivității este ca această transformare să se realizeze în forme favorabile individului și destinului său în viitor. Acțiunile implicate de fiecare din aceste etape, dar mai ales de trecerea propriu-zisă, sînt însoțite sau anticipate de acte menite să îl inițieze și să-l pregătească pe individ pentru noua sa situație.

Marile complexe ceremoniale care interpretează sensul comun al destinilor individuale — nașterea, nunta, înmormîntarea — au deci o structură similară, reunind secvențe definitorii pentru cele trei etape ale trecerii. Această structură ternară este caracteristică nu numai pentru fiecare ceremonial (ritual) în ansamblu, ci și pentru fiecare din secvențele sale componente. Unitară în principiu, această structură este diferențiată, totuși, prin doi factori:

a) ponderea mai mare sau mai mică a celor trei componente, atît la nivelul ceremonialului, cît și al secvențelor lui interne;

b) termenii care definesc trecerea, zona de care individul se desparte și zona căreia i se integrează.

Întreaga durată a existenței individuale este organizată, conceptual, în trei mari etape, marcate ceremonial :

Nașterea : trecerea din lumea necunoscută în lumea albă, cunoscută ; domină grija pentru integrarea perfectă în această lume, într-un destin individual modelat la nivelul optim al funcțiilor biologice și sociale. *Obiceiurile de naștere* vor fi dominate de rituri și ceremonialuri de integrare ; aceasta este deci marea integrare a noului-născut în destinul său pământesc.

Căsătoria : moment crucial în organizarea conceptuală și practică a etapelor duratei telurice a individului, moment culminant al integrării în destinul individual ideal. *Obiceiurile de căsătorie* realizează manifestarea cea mai deplină și mai complexă a celor trei secvențe implicate în structura riturilor de trecere : despărțire, trecere, integrare.

Moartea : trecerea din lumea albă în lumea de dincolo, o lume nu total necunoscută, ca în momentul nașterii, ci o lume reprezentată printr-un model imaginar, specific fiecărei culturi etnice. Ceremonialul funebru este dominat de sentimentul despărțirii definitive, ca individ teluric, de lumea aceasta ; aceasta este marea despărțire.

Structura integratoare mai largă a fiecăruia din aceste complexe ceremoniale este marcată prin rituri de anticipație (la naștere — pentru a avea copii sau pentru a purta bine sarcina ; la nuntă — ghicirea ursitului sau rituri menite să asigure căsătoria, vrăjile erotice ; la moarte — semne ale morții apropiate sau rituri anti-moarte, descîntece), și prin rituri postceremoniale, de întărire, legate de creșterea copilului și integrarea lui progresivă în viață (*cîntecul de leagăn, descîntece și apărare, de deochi*), de reșezare a legăturilor familiare (drumul cel mare, calea primară, relațiile cu nașii), sau reșezarea legăturilor de neam (bocirea, morților, moșii).

Spre deosebire de obiceiurile de peste an sau cele legate de momente importante din viața individului, *descîntatul* nu are un caracter ocazional și, ca atare, nu implică instituirea unui moment ceremonial care să afecteze comportamentul unei colectivități mai largi sau mai restrînse. Practicarea lui este determinată de situații individuale cu caracter imprevizibil, care depășesc cursul normal al vieții, întrerup sau periclitizează realizarea destinului individual, funcția lui fiind aceea de a elimina imprevizibilul, abaterea de la normal, și de a reda vieții cursul ei firesc. Condiționarea *descîntecului* de anumite perioade de timp (se descînta de preferință înainte de ivirea zorilor sau seara după apusul soarelui, în anumite zile ale săptămînii) ține de caracterul ezoteric al ritului și de eficiența lui magică, iar prezența lui în desfășurarea unor rituri calendaristice sau ceremonialuri de trecere (în special la naștere) are

aceeași funcție de eliminare a imprevizibilului, dar nu față de întâmplări care s-au produs, ci față de întâmplări posibile, deci cu intenție profilactică.

Limbajul popular folosește mai multe denumiri pentru descîntat și *descîntece*: *descîntec*, *vraja*, *farmec*, *făcătură*, *bozgoane*, *desfaceri*, *năvrăji* etc. Această bogată terminologie arată nu numai formele variate ale practicii, ci și influențele pe care practica le-a suferit: *descîntec* — este de origine latină, *vraja* — de origine slavă, iar *farmec* — de origine greacă. Termenii, care variază de la o regiune la alta, arată, de asemenea, că avem de-a face cu acțiuni defensive, profilactice, și cu acțiuni ofensive, păgubitoare. Mai mulți folcloriști și etnografi români au căutat în spatele acestei variate terminologii populare tipuri funcționale distincte ale practicii descîntatului. S. F. I. M a r i a n face distincție între *descîntece*, *vraji* și *desfaceri*¹⁰; A r t u r G o r o v e i și consideră că vraja și farmecul reprezintă unul și același lucru¹¹. G. P a v e l e s c u socotește *vraja* acțiunea magică, iar *descîntecul* formula verbală pe care o întreprinde.¹²

Descîntecele își au originea în cultura primitivă și mai ales în manifestările ei care țin de gîndirea magică orientată spre scopuri utilitare exprese. Pe acest strat primar s-au suprapus credințele superstițioase în duhuri și sfinți, derivate din mitologia creștină. Credința în puterea magică a cuvîntului și dualismul — credința într-un geniu al răului (provocator al bolilor) și un geniu al bine-lui — reprezintă principalii factori care au condiționat și favorizat apariția și dezvoltarea *descîntecelor*.

Caracterul utilitar prin excelență care a predominat formelor inițiale s-a prelungit puternic pînă în ultimele stadii ale evoluției *descîntecului*. Multe din plantele folosite la descîntat (frunza de prun și salcie, usturoiul, lemnul de alun, piperul, busuiocul, cimbrul, măceșul, leușteanul etc.) au fost selectate în virtutea calităților lor vindecătoare, cunoscute și verificate de popor în urma unor practici milenare. Folosirea obiectelor este și ea rezultatul unor practici similare, atunci cînd acestea nu se datorează exclusiv analogiilor sau formulelor provenite din gîndirea magică. Ca substanțe și obiecte cu valoare mai mult magică erau folosite: apa neînțepată, sarea, smoala, cărbunele, jăratecul, pămîntul, fierul, plumbul, piatra, aluatul, untura, mierea, ceara, păianjenul, muștele, ouăle etc.

În epoca modernă, *descîntecul* este supus unui proces ireversibil de dispariție, determinat de imposibilitatea adaptării funcționale la

noul orizont de viață. Unele încercări izolate de a mai recurge la practici retrograte nu pot fi considerate decît manifestări stridente de anacronism cultural.



Poezia de ritual și ceremonial a apărut și s-a dezvoltat în strînsă corelație cu sistemele de obiceiuri integratoare, fiindu-i caracteristice similitudini structurale și semantice atît cu ritualul ca atare, cît și cu sistemul de credințe și prescripții practice care motivează scenariul ritualic, în substanța cărora descifrăm valori ale unor străvechi mituri și elemente de gîndire magică. Celé mai vechi forme au apărut în relație nemijlocită cu procesul muncii, descriind diverse munci sau obiceiuri și practici legate de acestea. În condițiile unei culturi orale totale, aceste forme au avut rosturi mnemotehnice, de a păstra mai bine în memoria oamenilor ceea ce practica muncii cucerise și ceea ce trebuia să se repete la diferite ocazii. Ulterior, în acțiunile lor magice, oamenii au crezut nu numai în puterea gestului, ci și în puterea cuvîntului, care a însoțit frecvent, din această cauză, actul magic. Dar nu cuvîntul oarecare, ci cuvîntul organizat, sentențios, modelat într-un anumit fel, în forme cristalizate, conservate ca atare din generație în generație; această încredere în puterea cuvîntului și nevoia de consemnare a practicilor de muncă și ritual sînt mobilele care au dus la apariția formelor primare de poezie. Pe parcursul evoluției lor, gîndirea magică și mitică au elaborat sisteme de simbolizare care s-au transformat treptat în valori artistice.

Prin caracteristicile și calitățile limbajului în care se realizează, *poezia de ritual și ceremonial* se detașează de contextul ei funcțional și de valorile mágico-mitice care îl motivează. Această capacitate este determinată de virtuțile materialului primar din care este construită, de capacitatea *cuvîntului* de a reifica, de a comunica o realitate imaginară și de a imprima comunicării semnificații determinate, atît în interiorul contextului, cît și în afara lui. În formele primare ale acestei categorii poetice, se instituie valoarea și funcția magică a cuvîntului, de comunicare cu forțe exterioare omului. Căpătînd altă funcție decît cea legată de comunicarea interumană, vorbirea își elaborează forme specifice. Cuvîntul, semn al unui lucru real în uzajul curent, devine simbol într-un sistem de credințe și rituri. Se constituie un al doilea sistem de semnificații, care are la bază un anumit cod ritual și care implică un proces de metaforizare. În interiorul acestui sistem se elaborează formule,

îmbinări stabile de cuvinte, ca forme primare de poezie rituală, care vor fi treptat amplificate și diversificate. În raport cu funcția obiceiului, cu natura raționamentului care stă la baza actului magic, poezia își elaborează anumite modele compoziționale și simboluri, care îi imprimă un caracter formalizat pronunțat. Prin analiză, repertoriul bogat al acestei poezii poate fi definit printr-un număr delimitat de modele și simboluri cu care operează. Când funcția magică, în virtutea căreia s-a constituit acest „al doilea sistem de semnificații“, încetează să mai domine complexul ceremonial, structurile poetice generate de ea se conservă, adaptându-se altor funcții, dar păstrând, la alt nivel valoric, și particularități ale sistemului vechi de semnificații.

În actul de comunicare instituit prin analizarea ceremonialului și a poeziei integrate lui, transmiterea de informație este aparentă și convențională, pentru că evenimentul ceremonial, semnificațiile lui există în conștiința destinatarului. Conținutul mesajului transmis de colindători este, de cele mai multe ori, cunoscut beneficiarului, fapt care nu implică însă diminuarea participării lui la secvența ceremonială. Funcția actului de comunicare, care se instituie între colindători și gazde, de exemplu, constă în actualizarea protocolară a unui mesaj, care să determine integrarea destinatarului în nucleul evenimentului festiv și să autorizeze comportamentele specific rituale ale acestuia.

În raport cu ceilalți constituenți ai contextului sincretic care o integrează, *poezia de ritual și ceremonial* îndeplinește multiple funcții de mediere. Mesajul actualizat mediază procesul de integrare ceremonială a destinatarului, cuprinzând referiri la toate planurile implicate de structura obiceiului (mit, eveniment, ceremonial, ritualul și agenții lui, planul realității cotidiene) și la relațiile care se stabilesc între aceste planuri, structura lui fiind determinată de sistemul acestor relații. În contextul evenimentului ceremonial, care determină transpunerea realității cotidiene pe plan ritual și, prin aceasta, raportarea ei la mit, textul poetic reprezintă un model; el mediază relațiile de opoziție dintre ceremonial și realitatea cotidiană, dintre mit și ceremonial, iar ca parte integrantă a ceremonialului, relația de opoziție dintre mit și realitate. În virtutea acestor complexe funcții mediatore, *poezia de ritual și ceremonial* modelează întregul sistem care o integrează. Se poate vorbi, în acest sens, despre un sistem închegat, cu o ierarhie interioară, al structurii și simbolurilor rituale, de o condiționare mitică a acestui sistem și de proiecțiile lui funcționale în planul realității cotidiene, deci despre un complex de relații pe care poezia îl sublimează prin propriile ei valori, mediind, în ultimă instanță, relația fundamen-

tală dintre poezie și comunitatea care a creat-o și a conservat-o de-a lungul veacurilor. Prin această relație fundamentală, poezia integrată obiceiurilor și datinilor poporului român se realizează ca expresie a spiritualității românești, nu în sensul conservării anacronice a elementelor de gândire magico-mitică, a credințelor superstițioase — cu funcțiile lor primare, ci în sensul afirmării din ce în ce mai puternice a valorilor laice, legate de cerințele vitale ale omului în plan material, social-uman și spiritual, de aspirațiile lui către frumos. Reprezentările mitice, elementele magice și structurile rituale sînt adaptate, ca rezultat al evoluției culturale și mutațiilor funcționale, structurilor imaginare ale poeziei. Procesul de estetizare a substanțelor și structurilor mitice și magico-rituale se continuă dincolo de *poezia de ritual și ceremonial*, cunoscînd evoluții specifice și elaborînd limbaje diferențiate în *basm*, *legendă*, în *cîntecul epic* și în *poezia lirică*.

O stabilitate accentuată, definitivă pentru *poezia de ritual și ceremonial*, este caracteristică structurilor ei fundamentale, elaborate sub dominația stăvechilor funcții magico-rituale sau ceremoniale, dar conservate și în condițiile în care procesele de demagizare și deritualizare au produs, în semnificațiile acestei poezii, marile mutații funcționale. Caracteristicile structurale generale sînt evidențiable la două niveluri distincte, în raport cu care disociem structura funcțională a actului de comunicare și structura compozițională a discursului ritual.

În primul caz, orice act de comunicare rituală presupune : o *secvență inițială*, care instituie relația performer-beneficiar și anunță integrarea ceremonială a cotidianului ; *mesajul ceremonial (ritual)* ca atare (deci textul poetic) ; o *secvență finală*, care consfințește ceremonialul (ritualul) și eficiența lui în planul vieții cotidiene. Secvențele inițială și finală sînt marcate fie în text, prin versuri de adresare sau invocare, în *poezia colindelor* sau în *invocațiile de ploaie*, respectiv prin versuri de urare directă sau de marcare directă, în general, a efectului ritual, fie la nivelul convenției ceremoniale. Există și structuri funcționale particularizate, determinate de înseși particularitățile scenariului ritual, caracteristice unor obiceiuri sau grupuri de obiceiuri, cum sînt relația dintre text și refren (de fapt vers de invocare recurent), în *poezia colindelor*, și în mod similar relația dintre text și îndemn ritual (acel „*mînați copii, hăi hăi*“ în *plugușor*), sau structura bazată pe opoziția *întrebare / răspuns*, în *cîntecul bradului* la înmormîntare, reluată apoi și ca structură lirică în variantele care l-au inspirat pe Eminescu în „*Ce te legeni, codrule*“.

Structura compozițională a mesajului ritual variază în funcție de particularitățile structurale ale scenariului ritual însuși, de caracterul descriptiv sau fabulativ al discursului etc. Două tipare compoziționale mai distincte domină *poezia de ritual și ceremonial*: structuri secvențiale recurente, caracteristice îndeosebi *poeziei obiceiurilor calendaristice*, și succesiuni de secvențe diferențiate structural, care închid un ciclu epic sau narativ, specifice *poeziei riturilor de trecere sau descîntețelor*.

Toate aceste particularități ale *poeziei de ritual și ceremonial* se manifestă în forme specifice, atât la nivelul categoriilor, cât și la niveluri subordonate lor (de la tipuri tematice pînă la variante). Specificitatea are ca determinism inițial particularitățile sistemului de obiceiuri care integrează diferitele subcategorii, fiind delimitabile, în acest sens, *poezia obiceiurilor calendaristice*, *poezia riturilor de trecere* și *poezia descîntețelor*. Chiar dacă criteriul acestor delimitări pare să fie strict etnografic, particularitățile determinate de contextul funcțional sînt suficient de pregnante pentru a le recunoaște ca particularități definitorii la nivelul structurii și conținutului textului poetic.

2. POEZIA OBICEIURILOR CALENDARISTICE

Pentru *poezia obiceiurilor calendaristice* pot fi luate în discuție creațiile legate de ciclul sărbătorilor de Anul Nou (*colindele, plugușorul, sorcova*, formele de *teatru popular*), precum și creații integrate în structura unor *obiceiuri de primăvară* sau *vară* (*drăgaica, lăzărelul, poezia riturilor de invocare a ploii, poezia cîntecelor de seceriș*).

Poezia blestemelor, generată de unele obiceiuri din ciclul primăverii, a suferit un proces atât de pregnant de deritualizare și liricizare, încît poate fi considerată ca aparținînd *cîntecului liric*. Atitudinea determinată de gîndirea magică a fost înlocuită, în acest gen de creații, cu o atitudine eminemente lirică, ceea ce a determinat eliminarea cadrelor ocazionale impuse de eficiența magică și generalizarea repertoriului de *blesteme erotice*. Într-o situație asemănătoare pot fi considerate și *cîntecele de leagăn*, care au putut fi, în forma lor arhaică, incantații magice pentru adormirea copiilor, dar care în forma pe care o cunoaștem din colecții apar ca poezii prin excelență lirice.

Gruparea *poeziei rituale* pe obiceiuri a constituit pînă nu de mult o modalitate exclusivă de clasificare și continuă să constituie și astăzi, în multe tratate sau studii de specialitate, criteriul predilect

de clasificare. Între poeziile legate de diferite obiceiuri sau grupuri de obiceiuri există însă afinități funcționale și formale, care permit regruparea lor, în baza unor criterii de tipologie funcțională, în trei mari compartimente : *poezia de urare*, *poezia de incantație* și *poezia colindelor religioase*. În cadrul *poeziei de urare* pot fi operate delimitări formale într-o *poezie a urărilor directe (colindele de copii)*, o *poezie descriptivă* și o *poezie alegorică sau simbolică*, acestea reprezentând modalități diferite de realizare a funcției de urare la nivelul discursului poetic. Delimitările operative sînt relative, interfețele dintre subcategorii, atît ca modalități de realizare funcțională, cît și ca fond imagistic și expresiv, fiind determinate de procesele de continuitate și transformare specifice faptelor de *folclor*.

Obiceiurile calendaristice fiind legate nemijlocit de activitatea de muncă și de cadrul ei natural, orizontal tematic și structurile imaginare ale poeziei integrate lor se definesc în raport cu ocupațiile tradiționale ale poporului român și cu sistemele culturale elaborate și asimilate în cadrul coordonatelor lor. *Agricultura* și *păstoritul* sînt în acest sens ocupațiile fundamentale, cu implicații profunde în mentalitatea tradițională, în concepția despre lume și viață și în valorile culturale arhaice, care își găsesc proiecții majore în *poezia de ritual și ceremonial*. Ipoteza genetică potrivit căreia românii ar reprezenta un neam de păstori este depășită ; cercetări istorice, arheologice și etnografice au demonstrat existența străveche a agriculturii și persistența ei, ca ocupație fundamentală, în spațiul românesc, concomitent cu evoluția păstoritului, care a cunoscut, în epoci mai tîrzii, diminuări cantitative. În *poezia calendaristică* proiecțiile satului agrar sînt mai puternice, prelungindu-se și în *poezia riturilor de trecere*, în timp ce fondul pastoral este reprezentat mai pregnant numai în *poezia colindelor*.

Funcțional, *poezia obiceiurilor calendaristice* modelează relațiile implicate de activitatea de muncă a omului (plugar, cioban, pescar sau vînător), sensul creator și funcția vitală a muncii și a rodului ei, relațiile fundamentale, nemijlocite, dintre om și natură instituite și cristalizate în acest context, relațiile dintre om și vreme, în care organizării ciclice a vremii îi corespunde un ritm al comportamentului și activității umane, dar și proiecțiile acestui nivel în planul relațiilor social-umane. Textul poetic este un model de realitate ideală, care substituie realitatea cotidiană, avînd funcții practice, magice sau de persuadare psihologică — în raport cu sensul și rosturile vitale ale activității omului, dar și funcții expresive, de festivizare și solemnizare, în raport cu statutul și semnificațiile timpului ceremonial ce se instituie.

Poezia de urare se actualizează ca un mesaj direct de la transmitător la destinatar, dar încărcat cu eficiență magică prin referirea la o forță magică sau mitică. Această formulă caracterizează în mod egal desfășurarea rituală (ceremonială) și poezia ca atare. Repertoriul *poeziei de urare* este reprezentat prin *colindele de copii*, prin *poezia plugușorului* și a *cîntecelor de seceriș* și prin *colindele de ceată* (interpretate de ceata de flăcăi). *Colindele de copii* sînt urări scurte, enumerări însoțite uneori de comparații hiperbolice (*Cîți cărbuni în vatră / Ațiția boi în poiată... / ... Cîte pietre pe rîu / Ațitea stoguri de grîu*), în stilul cărora se înscriu și versurile rostite la sorcovă. Alteori, urarea se reduce la o succintă formulă protocolară, fiind urmată de cererea insistență a darurilor, cu amenințări comice la adresa gazdelor care nu răspund cererii :

*Dați-ne cîte-un covrig, / că tremurăm de frig ; / dați-ne
cîte-o nucă, / că vă dăm de ulucă ; / dați-ne cîte-un măr, /
că vă luăm de păr...*

Fondul reprezentativ al *poeziei de urare*; ca valori culturale și artistice, îl constituie însă formele de *poezie descriptivă* și *colindele* care încifrează urarea în structuri simbolice sau alegorice.

Poezia descriptivă

Poezia descriptivă este poate cea mai veche formă de poezie constituită, avînd o anume amploare și complexitate. Structurile descriptive, derivate dintr-un acut simț practic și, mai tîrziu, din procedeele magiei prin similitudine, au dominat și alte forme ale artei în culturile primitive. Desenele, gravurile sau picturile de pe pereții peșterilor în paleoliticul superior izbesc prin exactitatea lor descriptivă, printr-o uimitoare fidelitate față de natură și exactitate în redarea formelor de importanță vitală. Aceste desene au avut incontestabil o valoare practică, reprezentînd modele de exercițiu, peste care s-au suprapus, mai tîrziu, funcții magice și acte corespunzătoare lor. A existat probabil în cultura primitivă și o *poezie descriptivă*, cu rosturi inițial utilitare, apoi și magice, dar care, datorită oralității, nu s-a păstrat.

În folclorul nostru, *poezia descriptivă* e reprezentată în primul rînd prin *plugușor* și *cîntecele de seceriș*. *Plugușorul (Plugul)* este un ritual străvechi, moștenit probabil de la romani. Urme ale lui se regăsesc în folclorul popoarelor romanice, în timp ce la slavi este inexistent. În forme ample a fost conservat doar la noi. Este răs-

pîndit în Moldova, Muntenia, Oltenia și dispărut în Transilvania ; în zonele de nord ale Olteniei a fost reintrodus probabil pe cale livrescă.

Caracterul prin excelență agrar al obiceiului este marcat prin recuzită (plug, buhai, bice, tălângi), gesturi (prima brazdă ca act magic, pocnetul bicelor, sunetul tălângilor) și poezie (descriere a muncilor agrare).

Deși raportările la formele primare ale *poeziei descriptive* sînt interesante, *plugușorul* nu rămîne o poezie primitivă, fiind adaptată la stadii și funcții sociale noi, legate de evoluția satului românesc. Nu e moștenită direct dintr-o epocă primitivă, ci de la un popor care a cunoscut forme avansate de civilizație și cultură. Conservarea și cultivarea ei în *folclorul românesc* se explică, probabil, prin obștea patriarhală, ca orînduire care a stat la baza organizării satului românesc. Ea s-a constituit în perioada anterioară formării statelor și a dominat perioada de formare a statelor în feudalismul timpuriu, prelungindu-și existența de-a lungul evului mediu și epocii moderne ca formă de rezistență țărănească.

Sensul modelator al *poeziei plugușorului* se manifestă mai ales în raport cu realitatea pe care o reprezintă, dominată de viziunea satului patriarhal, cu economia lui naturală și cu nivelul specific al dezvoltării tehnicilor de muncă. În contextul acestei viziuni descifrăm modelul unui ciclu agrar global, de la defrișarea pădurilor și făurirea uneltelor (ferecatul plugului din lemnul *păduriițelor torșite*), sau alegerea „*locului durat / de arat și semănat*“, pînă la bucuria primului colac. Modelul este reprezentat prin cultivarea grîului și facerea pîinii (colacului), ca simbol al existenței, și potențat prin descrierea idealizată a unor tehnici arhaice. *Plugușorul* nu rămîne însă, ca tendințe și semnificații, în limitele satului patriarhal, ci evoluează la sensuri legate de rosturile și tendințele satului feudal. În *plugușorul patriarhal* a predominat, probabil, un caracter practic-instructiv, rostul lui fiind acela de a transmite deprinderi de muncă și atitudini morale față de muncă. Prin adaptare la condiții de viață specifice unor regiuni sau anumitor etape de dezvoltare istorică, s-au cristalizat cicluri de variante cu trăsături distinctive destul de puternice.

Fără să aibă o funcție inițiativă sau magică, care autoriza modelul descriptiv prin excelență, variantele transilvănene și bănățene conservă totuși pregnante detalii descriptive, cu bogate inflexiuni arhaice, asociate însă unui sens de elogiul, de preamărire a muncii, munca fiind imaginată ca o luptă înverșunată a omului cu ostilitățile mediului natural. Secvențele descriptive asimilează, în acest context de semnificații, particularități ale unor realități so-

cială și geografice circumscrise. Atmosfera nu mai este cea a satului patriarhal, ci cea a satului ardelenesc sărac, cu condiții aspre de viață și de muncă. Se vorbește de semănatul griului în vârful măgurii, de căratul lui cu sania la vale, de răsturnarea frecventă a saniei și de necazurile gospodarului pînă își aduce griul acasă.

În unele variante, accentul cade pe aprecierea efortului însuși, a greutății muncii, a trudei cu care se obține pîinea, poezia devenind un elogiu al gospodarului, al strădaniei, al înverșunării în muncă :

*Da' acest colac / Nu s-a făcut, / așa cum / credeam noi...
Că acest colac / S-a făcut / Cu multă trudă / Și cu năcaz,
zice. / O trebuit / Să se suie-n pod (gospodarul) / Să ieie
din hambar / Niște griu. / Și l-a băgat în sac, / Și l-o
luat di umăr, / Și sape, / Și-o ieșit / Acolo, / În vârful
măgurii, / La locuțu lui, / Ș-o șezut / Să troșească / Niște
pădurițe / Ș-o pus / Acolo, în locul iei / Grîu... etc.¹³*

Întregul poem se realizează pe contrastul dintre modestia mijloacelor de muncă de care dispune omul și greutatea muncii pe care o săvîrșește. Victoria pe care plugarul o obține cu sudoarea frunții în această luptă imprimă poeziei un caracter de elogiu.

În alte variante, accentul cade pe aprecierea priceperii și îndemînării în muncă sau în organizarea ei, așa cum reiese din secvența de mai jos :

Jupînu gazdan / Bun cînd s-o gînditu / Prînzu l-o prînzitu / Boi la jug și-o prinsu / etc.¹⁴

În aceste variante, descrierile tehnice se păstrează mai aproape de rolul lor străvechi, ele subliniind calitatea superioară a muncii depuse de gospodar.

Arhaismul acestor variante, marcat prin conservarea, în secvențele descriptive, a unor tehnici primitive de muncă (defrișarea pădurilor, plugul de lemn, îmblătirea griului, rîșnița primitivă pentru măcinat etc.), poate fi explicat prin dezintegrarea complexului sincretic originar în zona lor de circulație. Textul a supraviețuit scenariului ritual dispărut în aceste zone, fiind asimilat secvenței de „urare a darurilor“ în cadrul unor forme de colindat sau conservat în cadrul urării cu *turca* și adaptat funcțional semnificațiilor acestor noi contexte. Darurile tradiționale la colindat, *colacul de griu curat*, *spata de godinat* (carne) și *vinul roșu strecurat* — reprezintă categorii simbolice ale belșugului, rod al efortului creator pe care urările închină fiecărui dar îl preamăresc.

În zona moldo-munteană, obiceiul *plugușorului* conservîndu-se ca atare, a evoluat spre forme spectaculare ; în mod similar, poezia

integrată lui a evoluat spre reprezentări hiperbolice sau fabuloase, care determină o detaşare a modelului spre ideal. Această detaşare este marcată pregnant prin apoteoza gospodarului şi prin hiperbolizarea secvenţelor descriptive, reprezentate ca modele optime ale tehnicilor de muncă, deci ca forme de potenţare a funcţiei de urare şi felicitare. Modelul cel mai reprezentativ îl constituie varianta publicată de V. Alecsandri¹⁵, care, indiferent de interferenţele ei cu elemente de poezie cultă, a convenit atât de mult spiritului popular încît a căpătat o largă circulaţie. Locul ales pentru arat este neted, curat şi cu pămînt gras ; se ară cu un plug cu doisprezece boi ; brazda tăiată în pămînt este adîncă ; aratul se face în lungiş şi curmeziş. De la prezentarea idilică a desfăşurării muncii se trece la descrierea idilică a belşugului însuşi : paiul grîului e ca trestia, iar spicul cît vrabia, secerătorii înoată prin lanul masiv de grîu, snopurile sînt înalte, clăile mîndre, carele scîrţîie sub povara belşugului, moara se sperie de atîta belşug de grîu şi fuge etc. În acest context, hărnicia, îndemînarea şi agilitatea gospodarului apar ca ceva firesc, căpătînd ele însele proporţii fabuloase. Gospodarul apare într-o ipostază eroică, el încalecă pe cai năzdrăvani, aruncă asupra cîmpurilor priviri marţiale şi ia hotărîri oportune, în felul unui comandant de oşti. Evoluţia *pluguşorului* către acest fond optimist cu funcţie de urare s-a realizat şi datorită circulaţiei lui în *folclorul* satelor iobage. Idila lui luminoasă contrasta cu viaţa de mizerie a maselor ţărăneşti, întărind nădejdea într-un viitor mai fericit. Unele variante au surprins, în pasaje finale, contrastul dintre lumea dorinţelor pe care o evocă şi realitatea cotidiană. Asemenea pasaje sînt convertite, totuşi, la funcţia de urare prin versuri de *consolare*, menite să redea omului încredere în viaţă :

*noi avem bordeie mici, / bune de plugari voinici, /
veltucite / şi lipite, / şi cu stuh acoperite ; /
dar cîte paie-s la noi, / atîţi bani fie la voi !*

În formele ei arhaice, de felul celor reprezentate de variantele transilvănene ale *pluguşorului*, *poezia descriptivă* se realizează într-un limbaj care nu se distanţează de cel al reprezentărilor reale ; nu se poate vorbi, în acest stadiu, de o proiecţie mitică a raporturilor dintre om şi realitate. Mişcarea discursului descriptiv spre fabulos şi spre limbajul reprezentărilor imagine este evidentă, în schimb, în *cîntecele de seceriş*. Variantele din nordul Transilvaniei — *cîntecul cununii* — păstrează în structura lor ample secvenţe descriptive, similare cu cele din *poezia pluguşorului*, de la seceriş

pînă la facerea colacului, remodelîndu-le sensurile prin asimilarea simbolului ceremonial : *cununa*, făcută din ultimele spice de grîu secerate de pe holdă și purtată pînă la casa gospodarului de cea mai curată dintre fete. În contextul acestei secvențe, poezia alunecă spre convenții ceremoniale cu sens prematrimonial. O dată luată de pe capul tinerei fete și pusă într-un loc anume stabilit, *cununa* reîntră statornic în semnificațiile ei agrare : ca obiect ritual, ea reprezintă puterea pămîntului de pe care s-a strîns recolta și implică posibilitatea refertilizării magice a acestui pămînt : pentru aceasta, în timp ce este purtată prin sat de o tînără fată, *cununa* trebuie udată, iar sămînța ei trebuie amestecată cu sămînța care va fi aruncată pe ogor în următoarea perioadă de vegetație.

În variantele mai evolute, *cununa* a devenit un simplu simbol al belșugului, semnificațiile magice pierzîndu-se :

*Cununa de unde vine / Multe clăi s-au tocmit bine /
Și cu grîu și cu secară / Și cu orz de primăvară.*

[F.A., II, p. 130]

Inerția străvechilor semnificații simbolice a impus însă raportarea cununei la localizări fabuloase :

Din jos de la Țarigrad / Mîndră cunun-o plecat.

[F.A., II, p. 132]

În *cîntecul buzduganului*, versiunea sud-transilvăneană a *cîntecelor de seceriș*, reprezentarea fabuloasă a relațiilor prematrimoniale motivează cerințele unei recolte foarte bogate : fata este pețită de feciorul de împărat, dar la împărăție trebuie avuție, iar avuția o dă numai pămîntul. Corelarea riturilor agrare cu ceremonialul matrimonial este fundamentată pe străvechiul mit care lega fecunditatea maternă de rodirea pămîntului, substanțializat în statuetele antropomorfe reprezentînd femeia-mamă, zeița a pămîntului roditor, larg răspîndite în culturile neolitice.

Sensurile agrare sînt reinterpretate în termeni de limbaj mitic : *soarele și vîntul*, reprezentați în contextul unor relații umane — *sora soarelui și sora vîntului* — sînt angrenați într-o dispută fabuloasă, care nu se rezolvă prin instituirea unei ordini ierarhice. Cei doi protagoniști reprezintă factori naturali fundamentali de care depinde munca omului și rodirea pămîntului. Deși fiecare se pretinde a fi „mai mare“, amîndoi rămîn, în semnificațiile textului, la fel de mari : numai echilibrul lor asigură nu numai rodirea (*Soare de n-ar fi / Holde n-ar rodi*), ci și viața omului. Soarele :

...de cînd răsare / Pînă cînd sfințește / Lumea o-ncălzește. / Că de n-ar fi sori, / Lumea n-ar mai fi..., dar

vîntul :

...de n-ar bori / Oamenii-ar muri ; / Oamenii la plug, /
Vitele la jug.

[F.A., II, p. 128—129]

Amenințarea recoltei este imaginată prin supradimensionarea simbolică a unor distrugători naturali, *corbul negru* sau *cioara neagră*, reprezentați ca niște ființe uriașe, a căror acțiune are sensul unei distrugerii totale :

*Vine corbul negru / Și ia stogu-ntregu ; / Vine cioara
neagră / Și ia claia-ntreagă.*

Un stadiu avansat în evoluția *poeziei descriptive* îl identificăm în unele *colinde de gazdă*, unde întâlnim descrieri stilizate, substanțializate în reprezentarea unor acțiuni lucrative fundamentale, precum aratul și semănatul :

*Și te scoală, cest domn bun, / Scoală și pe feții tăi, /
Feții tăi și fetele, / Fete mari lumini s-aprindă, / Feciori
mari porți să deschidă, / Să pornească plugurile, / La arat
și semănat...*

[Viciu, p. 27—28]

Actul agrar este schițat aici într-o secvență care, invocînd trezirea rituală a gospodarului, invită la gesturi de integrare în timpul ceremonial. Gospodăria se pregătește pentru o mare sărbătoare care asimilează, cu gesturi solemne, activitatea de muncă însăși, marcînd evoluția mai accentuată a discursului ritual spre funcții de festivizare.

În alte *colinde* întâlnim, cum am văzut, descrieri ale opulenței agrare, realizate prin comparații hiperbolice care reinterpretează inflexiuni ale mitului solar într-un limbaj alegoric, încifrînd reprezentări fastuoase ale belșugului.

Detășarea modelelor descriptive de limbajul reprezentărilor reale, trecerea esențială la un limbaj cultural-simbolic, cu valori estetice mai puternice, se realizează într-o etapă în care poezia nu mai descrie activități de muncă, ci secvențe de ritual, obiecte rituale sau întruchipări mitice. Acest stadiu al evoluției estetice este esențializat în *poezia colindelor*, nu în sensul acoperirii integrale a repertoriului ei, precum și în *poezia riturilor de trecere*.

Un exemplu semnificativ ni-l oferă un *colind de zori ardelenesc*.¹⁶ În ansamblu, poemul reprezintă descrierea unui ceremonial actualizat

imaginar, conținând elemente de instituire și potențare a „stării ceremoniale” și a funcțiilor magice și de urare.

Primul vers (*Ce te, gazdo, veselești*), de adresare, invită gazdele să se integreze timpului ceremonial, pentru că le vin *junii buni* — ceata de colindători. Prin formula care o marchează și prin situarea să se integreze timpului ceremonial, pentru că le vin *junii buni* — ceata de colindători. Prin formula care o marchează și prin situarea ei imaginară, ceata de colindători instituie de la început sincretismul cotidian-ceremonial-mit. Bătrînul Crăciun comportă dublul statut de personaj ceremonial și personaj mitic (mit cultural cu implicații agrare). Eroul mitic este adus la curtea gospodarului în veșmînt mohorît (ceremonial), pe care este înscrisă strălucirea cosmică, luminătorii (vechi mit ceremonializat) :

*Da-le, dînsu-i o îmbrăcat / În / vesmîntul / mohorît, /
Lungu-i lat, prejur pămînt, / Pe la poale polărit, / Și la
margini mărgărit, / Împrejur de minecele / Luce stele
mărunțele ; / Între doi umeri de-ai lui / Luce-mi doi
luceferei, / Da' din față și din dos, / Da' din dosu-i ce
mai luce ? Luce-i luna cu lumina.*

Personajul mitic, deși cu înfățișare umană, este imaginat deci în dimensiuni cosmice și conceput ca mediator favorabil între cer și pămînt. Este descris apoi un ritual agrar îndeplinit de „junii buni”, în aceeași atmosferă de raportare a microcosmosului gospodăresc la dimensiunile macrocosmosului :

*— Veniți voi, junii buni, / Veniți lin, mai cătălin, /
Ca soarele prin senin, / Și săriți în cea grădină / Că-n
grădină-i o stupină / Și-n stupină-i o fîntînă / Și-n fîntînă
apă lină.*

Ritualul descris, deși păstrează urme de reprezentare reală, implicînd magia prin similitudine (stropitul cu apă ca reprezentare a ploii), își transferă funcțiile simbolice în plan poetic ; ploaia, ca fenomen natural, este substituită prin acțiune umană cu funcție magică (stropitul), imaginată însă într-un cadru spațial care apropie dimensiunile cosmice (mișcarea ca *soarele prin senin*) de orizontul circumscris al gospodăriei rurale (grădina, stupina, fîntina).

Secvențe descriptive similare, ca rezonanță și tehnică a discursului, cu cele din *poezia plugușorului* identificăm și în alte *colinde*, ale căror primare funcții profesionale (*colinde de pescar, de vînător, de vameș*) au fost substituite, în formele mai evolute, cu sensuri matri-moniale. Actele vînătorului sau ale pescarului, așa cum sînt repre-

zentate în unele variante, izolate din contextul mai larg al poemului, nu par relatări de evenimente, proprii unui discurs narativ, ci descrieri ale unor activități de rutină, desfășurate după un anume sistem de reguli și prescripții :

Și Gheorghe-ăl voinic / La genunchi cădeară, / Arcu-și întindeară, / Arcu și-o săgeată, Pe cerb mi-l izbea / În spate din dreapta...

Detaliile descriptive sînt mai abundente în *colindele de pescar*, în care organizarea temporală a lucrului ne amintește de *poezia plu-gușorului*. Jupînul „pescar mare” împletește toată vara „năvod verde de mătase” și, după ce îi isprăvește :

Luni pe mare-l arunca. / Detc-o toană, dete două, / Cînd fu toana a dintîi / a tras sus, a tras mai jos, / Năvodul la mal l-a scos. / Iar (cutare), pescar mare, / sumese mîneca-n cot / Și mi-o vîri prin năvod : / cam prin fundul matîtei, / găsi un rac / și-un cosac. / Dacă vedea și vedea / că nimic nu folosea, / el p-atît nu se lăsa, / năvod în mare-arunca / și prin mijloc mi-l trăgea...

După încă un eșec (în năvod se prinde numai „știucă și plătică”), marea pescar îl prinde pe puiul vidrei care îi destăinuie apele bogate în pește, unde-i „marea la adînc / cit din cer pînă-n pămînt” (G. Dem. T., p. 95—96).

Se pare deci că a existat, în formele arhaice ale culturii orale, o *poezie descriptivă* mult mai dezvoltată, cu funcții inițiatice sau magice, care, în urma marilor mutații funcționale, a evoluat spre sensuri ceremoniale sau spre categorii ale epicului, conservînd însă relicve descriptive ce amintesc structurile ei arhaice.

Poezia colindelor

Poezia colindelor continuă, cum am văzut, stadii evolute, ale *poeziei descriptive*, dezvoltînd însă, prin repertoriul ei de bază, foarte bogat reprezentat în folclorul românesc, forme alegorice și simbolice de transmitere a urării. Ea consemnează o etapă culminantă în evoluția *poeziei obiceiurilor calendaristice*, spre care au evoluat atît *poezia descriptivă* cit și cea a *urărilor directe*. Elementele comune care le leagă țin de manifestarea permanentă în conținutul lor a unor cerințe și năzuințe umane ; funcția magică era concepută în virtutea acestor cerințe, iar modelele structurale — o consecință a funcției.

Deci, dincolo de semnificațiile ei rituale, această poezie a fost, de la început, rezultatul frământărilor și aspirațiilor sufletului omenesc.

Unii folcloriști disting, în cadrul *colindelor de ceată*, un tip aparte al *colindelor de zori* (*zăuritului*), legate de o străveche reprezentare mitică a faptului zilei, ca timp primordial, cu eternă revenire în organizarea ciclică a vremii. Vom reîntâlni relicve ale acestui mit în *poezia riturilor de trecere*, dar și în *basme*.

Tipul ardelenesc al *colindelor de zori* este, de fapt, în stadiul actual de evoluție, un *colind de fereastră*, cu rol de vestire a sărbătorii. Este *colindul* care imaginează, prin bătrînul Crăciun în veșmîntul mohorît împodobit cu însemnele cosmosului, un personaj mitic, descriind în același timp vechi ritualuri agrare, astăzi dispărute. În variantele muntenesti, locul personajului mitic este ocupat de „junii buni colindători”. Aluzia rituală capătă aici caracter fabulos: colindătorii văd doi vulturi suri care se luptă peste munți înalți sau peste un măr de aur, îi vinează și îi aduc la familia gospodarului ca daruri cu semnificații magice:

*Și noi i-am adus / Crez la dumneavoastră / C-aveți feți
și fete, / Fetele să-i poarte, / Să-i poarte-n cosiță, /
Băieții-n ișlice*¹⁷.

Conținutul, față de tipul ardelenesc, este diferit, structura însă este aceeași: prezentarea cetei într-o lumină fabulos-rituală, descrierea sau implicarea unui gest ritual. Centrul de greutate al elementului fabulos este marcat de prezentarea cetei la tipul ardelenesc, în timp ce la tipul muntenesc cade asupra descrierii ritualului.

În ce privește *colindele propriu-zise*, acestea se caracterizează printr-o mare varietate tematică și imagistică, determinată de caracterul individualizat al urării. Funcția de urare se realizează specific, potrivit diferitelor situații tip ale grupurilor umane aparținînd colectivității (grupuri de vîrstă, situație familială și socială, profesională etc.). Există deci tipuri funcționale diferite, fiecare tip implicînd, la rîndul lui, un număr mai mare sau mai restrîns de teme. Fiecare temă poate fi realizată prin subiecte diferite sau prin complexe diferite de imagini. Cu timpul, acest repertoriu de teme, subiecte și imagini s-a îmbogățit prin acumularea unor elemente de proveniență diferită. Sistemul însuși al obiceiurilor legate de Anul Nou fiind cumulativ, a contaminat în repertoriul său datini care au aparținut inițial altor sisteme. Aceasta a dus la slăbirea funcției de urare a obiceiului colindatului și, în consecință, la o integrare mai largă a unor fragmente de *cîntec epic și-legende creștine* în *poezia colindelor*, care capătă și funcție de felicitare.

Dintre principalele tipuri funcționale ale *colindelor*, cel reprezentat prin *colindele de fereastră* conservă statutul de urare generalizată. Rostul lor este vestirea sărbătorii și trezirea rituală a gospodarilor în prima zi a noului an. Acestea nu se deosebesc foarte mult de *colindele de zori*, având aceeași structură. Un element care pare, totuși, să le diferențieze constă în faptul că accentul nu cade numai pe prezentarea cetei de colindători și descrierea ritualului îndeplinit de ceață, ci și pe prezentarea gospodarului însuși sau a caselor sale. Întîlnim în conținutul acestor *colinde* fie descrierea idealizată a gospodăriei, fie descrierea unui ritual îndeplinit de gospodarul însuși (pregătirea mesei rituale și a darurilor destinate colindătorilor, împodobirea casei pentru sărbătoare etc.).

Ca și *colindele de zori* sau *de fereastră*, colindele adresate gospodarului (*de gazdă*) constituie forme evoluat ale *poeziei descriptive* și mențin caracterul de urare generalizată, gospodarul reprezentînd întreaga familie, cu mărci care consemnează însă tranziții spre colindele cu urare individualizată. Urarea de belșug agrar și bunăstare gospodărească este realizată fie printr-un șir de comparații hiperbolizate, care iau de obicei forma paralelismului negativ și care repetă obsedant aceeași structură, fie prin reprezentarea simbolică a unor procese de muncă, urmată de rituri de fertilizare (vezi, în acest sens, textele comentate în subcapitolele anterioare).

Există și un repertoriu bogat de *colinde păstorești* care se înscriu, prin tematica lor și prin condiția protagonistului, într-un orizont profesional, avînd funcție de urare similară, în alt sistem de ocupații vitale, cu funcția *colindelor de gospodar* din ciclul agrar. Universul semantic al acestor *colinde* modelează realități generice ale vieții păstorești, în aspectele ei caracteristice, pe care le investește cu semnificații în plan ceremonial. Protagonistul este ciobanul cu oi multe, sau ciobanul care se laudă cu turmele sale, sau ciobanul sătul de oi, încercat de dorința de a evada din condiția sa vînzînd turma, sau ciobanul căruia i se hotărăște moartea, stăpînit de dorința de a-și conserva condiția, de a rămîne etern în mediul său (versiunea *colind* a poemului mioritic).

Sensul individualizat al urării corelează funcțional *poezia colindelor* cu situații tip ale destinului individual, dar și cu dereglări semnificative ale acestui destin, cum sînt înstrăinarea sau moartea prematură. Modelul destinului individual, conceput nu ca joc al evenimentelor imprevizibile (= soartă), ci ca rost firesc al existenței telurice, este reprezentat plenar nu numai prin semantismul complex al riturilor de trecere și al poeziei integrate lor, ci și în *poezia colindelor* legate funcțional de vîrstele omului, de sensul fiecăreia dintre etapele existenței lui telurice, implicînd, în acest fel, relații

semantice și structurale cu *poezia riturilor de trecere*. În acest context, *colindele de gospodar* reprezintă vîrsta deplinei maturității.

Tema reprezentativă a *colindelor* adresate noului-născut—alegerea pruncului ca domn — modelează un destin strălucit, implicînd, ca și *poezia obiceiurilor de naștere*, modalități fabuloase de încifrare a urării : investirea „*tînărului cocon*” cu însemnele comportamentului eroic (*Cizme de-a-ncălțară, / Cal de-a-ncălecară, / .../ Săbioara-ncinge, / Grele oști de-a-nfrînge*) și dăruirea lui cu veșmînt „*Lung pînă-n pămînt*”, zugrăvit, ca și veșmîntul bătrînului Crăciun, cu podoabele cerului, dar și cu florile pămîntului. (L. S., p. 275—277).

În *colindele* adresate flăcăului domină teme de factură eroică ; prin desfășurări epice cu caracter fabulos și proiecții fantastice, este construit un model comportamental ideal, care, în raport cu destinatarii mesajului poetic, reprezintă funcția de urare.

Colindele pe tema *luptei cu leul* relatează o aventură eroică menită să repare dezastrul provocat în sat de un monstru montan. *Leul* coboară în sat și devorează „*tot ce-i bun*” sau strică „*tot ce-i rău*”, iar *junele*, întors din vînat, pleacă în căutarea leului, se luptă cu el și îl învinge, restituind satului valorile pierdute (*ținețe pînă-n brațe, grîne pînă-n brîne*). Semnificațiile încifrate în structura alegorică a poemului — pentru că în raport cu contextul său funcțional poemul reprezintă un epos alegoric — derivă în primul rînd din opozițiile spațiale care definesc statutul protagoniștilor : opoziția sat/munte, ca reprezentînd două lumi diferite (a omului și a monstrului), și opoziția între spațiul vîntoresc, ca spațiu nedefinit, și spațiul agrar, definit prin mărci pregnante : satul, mama voinicului (ca reprezentare a structurii familiale) și cîmpul cultivat (grădinile, vița, grînele, fînețele). Deși aparține spațiului vîntoresc, prin luptă și victorie *junele* devine apărător al satului agrar și este asimilat acestui spațiu. Atributele lui eroice sînt evaluate prin descendență maternă (*Ferice di-aceea maică / C-o scăldat și-o legănat / Și-o făcut băiat curat / De aduce leu legat / Nepușcat, nesăgetat, / Numa-n curele legat...* L.S., p. 73), iar modelul comportamental evocat este orientat spre funcții matrimoniale. Victoria împotriva monstrului confirmă capacitatea întemeierii unei familii, așa cum în mitologiile arhaice lupta cu monstrul și uciderea sau supunerea lui preceda instaurarea unei noi civilizații, sau întemeierea unei împărății noi, a unui stat nou etc.¹⁸

Semnificații simbolice similare au, în *poezia colindelor* (ca și în *orațiile de nuntă*), motivele și temele vîntorești. Relația alegorică vîntoare/căsătorie este implicată în modalități diferite, vîntoarea reprezentînd fie acțiunea eroică prin care se testează maturizarea

tinărului, deci modelul comportamental fabulos cu funcție de urare, fie căutarea soției predestinate. Cariera prodigioasă a motivelor vânătoarești în folclorul românesc este explicabilă prin fenomene de continuitate culturală, pornind de la cele mai vechi timpuri ale civilizației în spațiul nostru. Unele variante ale *colindului* despre vinarea cerbului conservă, la nivelul fabulației, un limbaj mai pregnant motivat în coordonatele culturii vânătoarești. Spațiul în care eroul vânător caută fiara codrului nu este încă un spațiu interzis, ci un spațiu greu accesibil omului (cerbul se laudă că nimeni nu știe unde își paște iarba și de unde bea apă). Urmărit și săgetat de voinic, cerbul rostește un blestem-testament, prin care întreaga lui ființă este destinată condiției vânătorului: coarnele vor deveni buciume, picioarele și ochii vor hrăni ogarii și șoimii, carnea va hrăni slugile domnești, iar pielea va încălzi „bacii împărătești“ (G. Dem. T., p. 66). Acest testament, derivat probabil dintr-un străvechi mit totemic, capătă în majoritatea variantelor sensuri matrimoniale, fiind încadrat uneori formulelor finale și felicitare: cu carnea cerbului voinicul își va „ridica nunta“, iar cu coarnele, oasele și pielea lui își va întemeia casa.

Resursele fondului fabulos și structurilor narative din *poezia colindelor* nu se limitează însă la revalorizarea unor motive arhaice. *Colindele* care au ca temă *încurarea cailor* (F.A., II, p. 43—45), de fapt o dispută între voinic și cal, sau *întrecerea dintre cal și șoim* (L.S., p. 146—151), care fac parte tot din repertoriul *colindelor de flăcău*, creează modele de comportament, reinterpretează, în plan poetic, atitudini specifice cavalerismului medieval, în contextul căruia vânătoarea nu mai este o preocupare vitală, ci un semn al distincției sau al maturizării.

Atmosfera acestor *colinde* nu este a satului patriarhal, ci mai degrabă e o atmosferă de curte sau oase feudală. Alături de voinicul luptător neînvins, de voinicul vânător iscusit, apare voinicul călăreț neîntrecut. Tema întrecerii și a probelor ne duce spre străvechi rituri de inițiere, care, în faza de cristalizare a *colindelor* noastre, în formă poetică românească, probabil că nu au mai existat. Este posibil totuși ca vânătoarea și încurarea cailor să fi făcut parte din îndătinatele îndeletniciri pe care un tânăr trebuia să le cunoască atunci când intra în rândul bărbaților, fie că voia să se căsătorească, fie că voia să devină oștean.

În aceste două *colinde* este interesantă îmbinarea elementelor fabuloase cu elemente care provin din atmosfera curții feudale. Voinicul în chip de cavaler medieval, este dăruit cu caftan domnesc, simbol al puterii absolute („caftan de domn / pune-n cap

de om"). Prin însuși caracterul lor eroic, *colindele de flăcău* tind spre evocarea eroismului medieval, cavaleresc. Prezența atmosferei vieții de curte medievală în *poezia colindelor* depășește însă stadiul unei simple potențări a urării. *Colindele* au cunoscut o mare înflorire în epoca de comunitate culturală, când cultura de curte nu se deosebea esențial de cea țărănească ; în aceste condiții, repertoriul *colindelor* s-a dezvoltat pe două căi : rurală, cu folosirea fabulației tradiționale de *basm și legendă*, și de curte, cu fabulație apropiată de idealul cavaleresc ; conservate în repertoriul rural, printr-o mutație de valori, elementele de curte sînt tratate pe același plan cu elementele fabuloase tradiționale. Pe această linie, *colindele* au conservat frînturi de *cîntece epice de curte*, de mult dispărute. A existat probabil în cultura orală românească un epos al conflictelor dintre *turci și frînci* din epoca cruciadelor, la care au participat și oști românești, epos care nu s-a conservat ca atare, dar din substanța căruia *poezia colindelor* a preluat și revalorizat scheme narative și elemente de limbaj alegoric, recodîndu-le în propriul ei sistem de convenții estetice. Într-un astfel de *colind* (vezi mai jos), alaiul de robi este desemnificat, în contact cu tema mai veche a înstrăinării prin căsătorie, ca alai nupțial. Ecouri ale acestui epos, total desemantizate și desemnificate în alt context, pot fi identificate și în alte categorii ale *poeziei obiceiurilor*, ca de exemplu în *cîntecele de seceriș* :

Noi de trii dzăli vinim / Curtea nu s-o nimerim.
V-ați făcut curte de piatră, / Bătăr caii frîngii-și bată /
Și-ntr-însa să nu străbată, / Noi cu frîngii ne-am bătut /
Și-n curte v-am străbătut.¹⁹

Evenimentul istoric, care a constituit cîndva substanța unui epos bine încheiat, nu mai este aici decît o reprezentare fabuloasă a unei situații ceremoniale spectaculoase, pentru că starea conflictuală relevată în secvența care încheie această reprezentare nu este o stare reală, ci o stare conflictuală protocolară, așa cum o identificăm și în *orațiile de nuntă*. În acest sens trebuie înțelese și localizările fabuloase care apar uneori în *poezia obiceiurilor* (*În oraș la Țarigrad sau La Munții lui Rusalîn* etc.).

În *colindele de față* predomină imaginile lirice : fata care șade în leagănul de mătase din coarnele cerbului, ca simbol al frumuseții supreme ; lauda frumuseții naturale ; fata săracă, fără zestre, care-și câștigă pețitorii prin frumusețe și prin lucrul mîinilor ei — teme și imagini care, mai tîrziu, vor fi amplu dezvoltate în lirica erotică. Reprezentarea poematică a primelor forme de înstrăinare (fata măritată departe), a relațiilor și conflictelor erotice, își elaborează, în

poezia colindelor, formule expresive în care lirismul este grefat pe valoarea simbolică a unor străvechi practici magice :

Colo-n josu, mai din josu, / Florile-s dalbe ; / La luncile soarelui, / Grele ploi că au ploiatu, / De luncile s-au spălatu ; / Roșu soare a răsăritu, / De luncile-or înflorit ; / Feciori fete-au d-oblicitu, / Tot alegu-mi și-mi culegu, / Ei în cale le-au ieșitu ; / Toată fata mi-o prindeau, / Și-o prindeau și-o slobozeau. / Dar pe Leana față dalbă / Tot o prind, și n-o slobodu. / O prindeau și-o ispiteau : / — Dalbă maică ai d-avutu, — De frumoasă te-a făcutu. / Ea din grai așa grăiare : / ... Colo-n josu, mai din josu, / La luncile soarelui, / Grele ploi că au ploiatu / De luncile le-au spălatu ; / Roșu soare-a răsăritu, / De fața s-a rumenitu ; / Trei scînteii au scînteiatu / De ochii mi-or strîngenatu.

[L.S., p. 167—168]

Transfigurarea poetică a unei formule magice asemănătoare imprimă următorului colind aspectul unui descîntec liricizat :

Lino melino, meloi melino ; / Colo-n josu mai din josu / La luncile soarelui, / Grele ploi că și-or ploiatu / De luncile-or năruiatu. / Numai Lina, față dalbă, / Culegea, mărunt făceare / De vineții le făceare / Și de dalbe le luare. / Roșu soare răsăriare / Și-n obraz ni-o nimerire / Și fața ni-o d-argintare / Și părul ni-l gălbinare.

[L.S., p. 165]

Una din cele mai răspîndite colinde care se cîntă fetelor de măritat este colindul în care fata șade în leagăn de mătase și coase și chindisește pentru logodnicul său. Leagănul este așezat în chip fabulos în „vîrf de verde vișinei“, în „coarnele bouului negru“ sau în „coarnele cerbului tretior“ :

Cetioară, cetioară dragă, / Oltul mic mare-a venit / Și de mare margini n-are, / Plăvioară ce-mi aduce, / Tot căpestre de cai murgi / Și capete de haiduci. / Printre brazi, printre molizi, / Noată cerbul cel tretior. / Și de -noată coarne-și poartă. / Da în coarne ce mi-ș poartă ? / Leagăn verde de mătase. / Dar în'nuntru cine-mi șade ? / Șade Ioana cea frumoasă.²⁰

Imaginea Oltului mare ce aduce plăvioară o regăsim și în unele cîntece haiducești, iar imaginea cerbului ce poartă în coarne un leagăn de mătase o întîlnim și în basme.²¹

În unele variante ale acestui *colind*, cumulum de imagini fabuloase care potențează expresia lirică și, implicit, urarea este mai consistent și organizat în secvențe narative cu valoare simbolică. Auzind cîntecul fetei din leagănul de mătase, împărăteasa este cuprinsă de teamă și gelozie. Ea își dă seama că fata nu cîntă „un cîntec moji-cesc“, ci unul „împărătesc“. Dacă împăratul, care se va întoarce de la vînătoare, îl va auzi și el, pe fată o va iubi, iar pe împărăteasă o va urî. De aceea împărăteasa va trimite la fată :

*Tot surori după surori, / La urmă mănunchi de flori, /
Facă Ioana atîta bine, / Atîta bine pentru mine / Să-mi
ostoaie din cîntat / Că-mpăratu-i la vînat, / La vînat și
la plimbat, / Vine vremea de-nturnat.*

Fata însă îi răspunde că nu cîntă pentru împărat, ci pentru că este fată logodită, / *Cu toată zestrea gătită*“, descriind alaiul de nuntași ce vine să o ia.

Într-o altă variantă²², după ce se face aluzie la nuntași care vin să ia mireasa, este dezvoltat motivul înstrăinării prin căsătorie :

*Astăzi, mîine, / Nuntă-mi vine, / Nuntă-mi vine să mă
ia, / Să mă ia din aste curți, / Să mă treacă peste munți, /
Peste munți, la alte curți, / La părinți necunoscuți. /
La alți frați, la alți părinți. / Și pe mine că m-or pune /
Chelăreasa banilor, / Stăpîna argaților, / Nurora părin-
ților, / Și sor bună fraților...*

Imaginea înstrăinării prin „*trecerea peste munți, la părinți necunoscuți*“ o vom regăsi în „*cîntecele de nuntă*“, apoi în foarte multe *cîntece lirice*. Din ea se naște, în alte condiții ale realității și cu alte potențe, *cîntecul liric de înstrăinare*.

În grupul *colindelor* ce se cîntă flăcăilor și fetelor în perspectiva cîșlegilor, nu este întotdeauna ușor, din cauza contaminării varian-telor și a mutațiilor de funcție și de structură, să deosebești pe cele ce se adresează flăcăilor sau fetelor. Nici în realitatea concretă a colindatului lucrurile nu mai sînt astăzi clar diferențiate.

În scene idilice, în peisaj de sat românesc tradițional, fete tinere petrec și așteaptă să le vină logodnicii, sau vin la fîntînă, unde se întîlnesc cu cei trei voinici dintre care sînt puse să-și aleagă viitorul soț. *Colindele* în care flăcăul intră în hora fetelor de sub pomul mare rotat par a fi fost, în forma lor clasică, *colinde de flăcău*. Cele în care fata vine la fîntînă *Cu cizmuțe tropotînd, / Cu rochița vînt trîgînd, Mineci largi boare făcînd, / Cercei galbeni zbîrnînd* [L.S., p. 213] par a fi fost *colinde de fată*. Imagini asemănătoare găsim și în *cîntecele de nuntă*. Așa cum se întîmplă des în *poezia colindelor*, dar și în *cîntecele de nuntă* sau în *lirica erotică*, cei trei

voinici care așteaptă la fîntînă sînt asemuiți cu trei păuni, imagine frecventă pentru un bărbat frumos la mai multe popoare. Fiecare din ei reprezintă o categorie social-profesională : „*unul sulîta strujește*” — oșteanul, „*unul șoiman netezește*” — vîntătorul, „*unul cărți dalbe citește*” — cărturarul [F.A., II, p. 53].

O anumită ambiguitate funcțională este evidentă și în *colindele* pe tema *luptei cu dulful de mare* ; pot fi disociate, în cadrul acestei teme, variante în care monstrul marin este vînat de un voinic și altele în care este prins de o fată în mreje de aur, această diferențiere implicînd și planul funcțional.

În variantele din prima grupă, dulful îl roagă pe voinic să nu-l ucidă, destăinuindu-i că el este, de fapt, flăcău metamorfozat în fiară și promițîndu-i de soție pe sora sa sau pe sora soarelui :

*Stai tu, Gheorghe, nu mai trage, / Că noi am fost nouă
frați / Cîteși nouă săgetați, / Numai eu că am scăpat, /
Numai eu și-o soră mică, / Sor' mai mică, cu Ileana !*

[V.C.V., p. 29—30]

O altă variantă care pare să aparțină acestei grupe nu se limitează la glorificarea eroului, ci contaminează, în forme ample, motivul fetei logodite departe de spațiul ei original. Este interesant în această variantă și faptul că *dulful de mare* devine, prin etimologie populară, *duhul Mării Negre*, și practic se dizolvă ca reprezentare, pentru că voinicul se pregătește să săgeteze „vîrfurile merilor” :

*Arc și săgeată scotea, / Și spre meri le îndrepta, / Atunci
vîrfurile merilor / Cătră dînsul îmi grăia : / Stai și nu ne
săgeta, / Că noi ție ți-om da / Surioara soarelui, / Ne-
poata zînelor, / Frumoasa frumoaselor.*

[G. Dem. T., p. 81—82]

Variantele din cealaltă grupă sînt finalizate și ele prin urarea de căsătorie, adresată de data aceasta fetei. Dulful cade în mreaja fetei, iar :

*Maria, ochii negri, / La grădină merge, / Șade și-l privește,
/ Cum se chinuiește. / Peștele îi grăiește : / Ce mă chinuiești,
/ Și-mi stai să privești? / Vino de mă ia, / Căci cu carnea mea
/ Nunta ți-i nunti / Și-o vei potoli, / Cu-ale mele oase
/ Ți-i ridică case / Mîndre și frumoase. / Ai mei solzișori,
/ Mari și sclipitori / le-or fi de-nveliș / Și de-acoperiș.
/ Cu sîngele meu / Case ți-ei vopsi, / Iară capul meu,
/ Pune-l-vei boltiță / Boltiță la poarta / Dinspre grădiniță.*

[L.S., p. 93]

Monstrul marin este asimilat aici animalului vînat, care, cu și cerbul din *colindele de flăcău*, se autodestinează, testamentar, pregătirii nunții și întemeierii casei pentru tinăra fată. În revalorizarea unor motive străvechi, ca cele ale confruntării cu monstrul, interesul mesajului poetic nu este orientat deci spre semnificațiile lor primare, ci spre sensuri actualizate în contextele noi care le integrează.

În *colindele de înstrăinare* predomină tema *flăcăului care pleacă la oaste* și căruia părinții îi dau sfaturi, elaborînd un adevărat tipar comportamental al înstrăinatului :

*Maică-sa-l încaltă, / Taică-său l-nvață : / Fiu, fiuțul meu, /
Și-al lui Dumnezeu, / Tu de mi te duci / În țară strileană, /
Cin' te-o-ntreba, / Ai frate de n-ai, / Tu de mi-i arată /
Săbiuța trasă, / Cruciș peste masă : / Asta mi-e frate / În
țări cu răutate.*

În secvențe de construcție similară, pentru *fiuțul înstrăinat* soră va fi *Pușchița-mpestrîțată*, mamă — *Chischineu pestriț*, iar tată — *Pușchița-ncordată*²³. Atmosfera generală a *colindului* ne duce spre forme vechi de organizare a oștilor. În plan poetic, armele cu care tinărul oștean se va apăra în țară străină sînt investite cu valori simbolice, alături de *chischineu*, pe care îl regăsim, ca semn al despărțirii, în *basmе* și în *cîntecele de război* de mai târziu.

Dacă în *colindul* de mai sus accentul cade pe momentul despărțirii de casa părintească, în *colindele* despre tinărul ajuns la curte accentul cade pe dorul celui înstrăinat, dor de părinți și de casa părintească :

*Ci eu m-am gîndit, / Peste munți cărunți, / La ai mei
părinți. — Părinciorii mei / Prînzul nu-l prînzesc, / N-or
putea prînzi / Tot de focul meu / Și de dorul meu. / Și
eu m-am gîndit / Peste munți cu brazi / La ai mei buni
frați, / Frățiorii mei / Căii ce hrănesc, / În grajduri se
spetesc, / Nu i-ar putea purta / Tot de dorul meu / Și
de focul meu. / Și eu m-am gîndit / Peste munți cu
flori / La dalbe surori. / Surorile mele / Coroane-mple-
tesc / Flori se vestejesc / Nu le pot purta, / Tot de dorul
meu / Și de focul meu.*

[L.S., p. 286—287]

Găsim în acest *colind* nu numai motivul dorului, ci și cele mai vechi imagini prin care acest motiv se realizează paralelismele „munți cărunți” — „părinți”, „munți cu brazi” — „frați”, „munți cu

flori“ — „surori“, ce devin aproape constante în *cîntecele lirice de înstrăinare și de dor*. Slujitul la străini, departe de satul natal, a fost frecvent mai cu seamă în anumite părți din Transilvania, ceea ce explică poate și păstrarea temei în aceste locuri. Deplasarea în atmosfera de curte nu este decît o trecere în plan fabulos, obișnuită atît în *colinde* cît și în *basme*.

În *colindele de înstrăinare* o mare frecvență au, de asemenea, *motivele mioritice*. Motivul mamei bătrîne care își caută fiul constituie un prilej de idealizare magică a portretului fizic. Alături de variantele pastorale, în care imaginile sînt aproape identice cu cele din *baladă*, *colindele* cunosc și variante în care fiul căutat este oștean sau vîânător. În asemenea variante, la portretul fizic se adaugă descrierea calului și a harnașamentului său. Calul este năzdrăvan: „*puțul smeului*“ sau „*negru pintenog, / Cu nare de foc*“, ca în *basme*. Modelul fantastic domină și descrierea harnașamentului :

*Scărișoara lui / Două fâlci de smeu, / Măflărașul lui /
Două năpirci berci / De coadă-nnodate, / De gură-ncleș-
tate. / Friușorul lui / Doi bălăurași, / De coadă-nnodați, /
De gură-ncleștați. / Bicișorul lui, / Biciul șarpelui.*

[Viciu, p. 32—33]

Probabil că aceste imagini de portret eroic, cu rezonanțe fantastice, specifice celor mai vechi tradiții ale poeziei noastre populare (le regăsim și în portretul lui Ioan Iorgovan din *cîntecul epic eroic*), vin din lumea unor străvechi credințe, la originea lor fiind simboluri magice.

În *colindele* care dezvoltă *motivul conflictului dintre ciobani*, asemănarea cu *balada* este mai accentuată. Deosebiriile provin doar din tehnica proprie de realizare a *colindelor*, care folosește cu mult mai mare economie mijloacele de realizare și în care narațiunea este mai mult punctată. Doar partea esențială, testamentul ciobanului, își capătă amploarea deplină.

Conținutul și funcția *colindelor* sînt dominate de un fond mitologic neunitar, care determină țesătura simbolurilor, imaginile și semnificația lor. Peste un fond autohton, dacic, cu rezonanțe mai largi tracice și cu urme din mitologia greacă, care asimilează elementele de mitologie orientală și apoi latină, se suprapun, în epoci mai tîrzii, elementele de mitologie creștină. Caracterul neunitar al repertoriului mitic identificabil este de natură genetică. Unele motive par să descindă din străvechi mituri totemice. În *colindele de pescar*, de exemplu, vidra, cunoscătoarea și stăpîna autoritară a apelor, este forțată de tînărul pescar temerar să destăinuie secretul

locurilor bogate în pește. În *colindele* cu tematică vânătoarească, urme totemice pot fi identificate în „testamentul“ pe care cerbul săgetat de voinic și-l face, destinându-și carnea, oasele și pielea pregătirii ceremonialului nupțial. Monștrii marini sau tereștri, închipuiți ca venind dintr-o lume de dincolo, cu care omul luptă și pe care îi învinge, amintesc de epoca eroică a mitologiei. Bătrînul Crăciun, eroul cultural de origine autohtonă, după părerea lui Caraman²⁴, îmbrăcat în veșminte mohorîte (solemne), pe care sînt înscrise însemnele universului, este fertilizatorul cîmpurilor, realizatorul fericirii și al bunăstării gospodăriei. Mitul creștin apare în *poezia colindelor* ca sinteză de elemente păgîne și creștine convertite la un rost agrar. După ce face cerul și pămîntul, creatorul dăruiește pămîntului floarea griului și a vinului sau cele trei raze care fertilizează holdele verzi din șesuri, luminează munții înalți și casa gospodarului.

Fondul mitologic este însă planul pe care sînt proiectate coordonatele reale ale peisajului uman, social și natural, aparținînd satului patriarhal și feudal. Această proiecție nu este numai rezultatul unei viziuni, ci și al intenției de potențare a funcției de urare; conform gîndirii magice, pentru ca urarea să fie eficientă, să se concretizeze, cotidianul la care se referă trebuie încadrat în mit. Aceasta presupune neutralizarea sau medierea opoziției dintre mit și realitate, neutralizare (mediere) pe care *poezia colindelor* o realizează printr-un sistem propriu de simboluri și imagini.

Cînd urarea se realizează direct, sistemul imagistic se concretizează într-un șir de comparații hiperbolice, care supradimensionează realul, dîndu-i contururi fabuloase sau cosmice. Comparația cosmică este frecventă în *poezia colindelor*; am întîlnit-o în *colindul* care urează belșug gospodarilor, comparînd obiectul urării cu lumina soarelui care răsare. Cu un contur mai cuprinzător, o putem întîlni în *colindul* despre înfruntarea dintre cioban și mare :

*Dalbuș păcurariu, / Mirelui tinărelu / Mi s-o lăudat /
Că el că mi-și d-are, / Cîte flori pă munte / Ațiția oi dă
frunte, / Ciți luceferei / Ațiția berbecei, / Cîte stelușele /
Ațiția mieurele.*

[L.S., p. 35]

Cînd urarea este indirectă, sistemul imagistic implică o varietate mai mare, în care se pot distinge însă trei tipuri fundamentale : simbolul magic, descrierea idilică, construcțiile narativ-fabuloase.

Simbolul magic este o imagine derivată dintr-o anume credință magică sau o practică rituală corespunzătoare ei : este deci reflexul literar al unui act ritual raportat la conceptul în virtutea căruia se

efectuează. Cele mai multe dintre așa-numitele „refrene“ ale *colindelor* constituie asemenea simboluri magice. Nu sînt propriu-zis refrene, ci versuri de invocare menite să realizeze contactul între mit și realitate, în vederea asigurării eficienței magice.

Două tipuri de invocații se pot distinge în funcție de destinatar : invocații adresate beneficiarului urării, situat într-o ipostază idealizată care îl asimilează cu eroul colindului (*Junelui, june bun ; Domnului, domnu bun*) ; invocații adresate unor forțe magice sau unor obiecte cu însușiri magice (*Cunună de vinețele, Florile d'albe, flori de măr* etc.). „*Cununa de vinețele*“ apare în *colinde* adresate fetei de măritat, fiind simbol al tinereții, frumuseții și purității, ca semn al apropiatei căsătorii ; o astfel de cunună a fost purtată probabil de fete, în perioada sărbătorilor, cu scopuri magice. „*Florile d'albe de măr*“ apare mai ales în *colindele de gospodărie*, cu sens agrar. Invocația este legată de obiceiul de a aldui cu crenguțe de măr înflorit (de unde a derivat sorțova) ; obiceiul și credințele respective au dispărut, s-a conservat în schimb refrenul din *colinde*, pierderea valențelor magice determinînd absolutizarea valențelor estetice. Această evoluție de la semnificație magică la o valoare estetică este proprie *poeziei obiceiurilor*.

Un refren frecvent în *poezia colindelor*, care a suscitat multe discuții în ce privește originea lui, este cel care conține, în forme variate, expresia „lerui-ler“. Dimitrie Cantemir îl derivă din Aurelian, ipoteză preluată și explicată mai târziu de numeroși istorici și folcloriști ; B. P. Hasdeu îl regăsește în acest refren pe *Lar Dominus*. Mai plauzibilă este însă explicația lui D. Dan și Al. Rosetti, care îl derivă din invocația bisericească creștină *Halleluia domine*²⁵.

Descrierea idilică este frecventă mai ales în *colindele* adresate gospodărilor și tinerelor fete : descrierea gospodăriei, a satului patriarhal, portretul idilic al tinerei fete etc. Ceea ce domină aceste descrieri, potențîndu-le valențele magice, este un ideal de perfecționare ce transpune persoana concretă într-un tip uman desăvîrșit, sau o anume realitate accidentală (de exemplu o casă țărănească oarecare), într-o existență perfectă, la nivelul cel mai înalt al dorințelor și năzuințelor umane. Uneori, acest model ideal este luat el însuși din viața reală (casa țărănească descrisă ca un castel feudal).

Construcțiile narative, frecvente în *colindele de flăcău, de petiț, profesionale* etc., tind, de obicei spre demonstrarea unui comportament ideal, atribuit eroului *colindului* și, prin identificare, persoanei căreia i se urează. Din cauza aceasta, construcțiile narativ-fabuloase nu au în *poezia colindelor* o finalitate epică : logica nara-

țiunii este sistematic neglijată, acțiunile sînt relatate concis, uneori abia schițate, iar conflictul nu se rezolvă printr-un deznodămînt care să decurgă din însăși desfășurarea lui, ci prin simboluri cu funcție de urare. În *colindele* despre lupta cu leul sau vînarea cerbului, de exemplu, nu regăsim nimic din concentrarea epico-dramatică a *baladei*, ci o succesiune previzibilă de acțiuni, fiecare avînd o valoare simbolică.

Uneori, construcțiile narrative se reduc la fixarea cadrului și a datelor preliminare unei desfășurări epice: în *colindul* despre confruntarea dintre cioban și mare, după ce ciobanul se laudă cu mulțimea oilor, berbecilor și mieilor, este descris un cadru natural — ostrovul de mare în care își paște turmele, supus însă interdicției:

D-inde li-o iernat ? / În curtea lui Pilat. / D-inde li-o-nvărat ? / Din d-ostrov di mare, / D-indi iarba-mi crește, / În patru să-mpletește, / Nime n-o cosăște ; / D-inde lemnu crește, / Jos îmi putrezește, / Nime nu-l cioplește.

Conflictul este declanșat de încălcarea acestei interdicții, iar rezolvarea lui este sugerată printr-o acțiune prezumtivă:

Marea-și grăi iară : / Dalbuț păcurari, / Scoate-ți oile / Din d-ostrov di-al meu, / Că di nu li scoate / Eu m-oi mînia / Și m-oi tulbura, / Oi ți-oi d-îneca. / Dalbuț păcurari / Din gură grăia : / — Ce mi di-acolea / Că ti-oi mînia / Și te-i tulbura, / Că eu că mi-și d-am / Doi berbeci d-oceș / În coarne s-or trozni, / Mi-ț-oi zdrîncăni, / În fluiere li-oi zice / Și oile s-or strînge, / Și eu li-oi purcede / P-un picior de munte, / La stîna bătrînă, / D-înde iarba-mi crește...

[L.S., p. 35—36]

Această schiță narativă, care nu include decît ceea ce teoreticienii ar denumi „intriga“, este suficientă pentru transmiterea unui mesaj integral, cu funcție de urare. Comparația cosmică, ostilitatea mării ca act de voință și berbecii fabuloși, apărători ai turmei, sînt proiecții mitice care, grefate pe o veche realitate a vieții păstorești, imprimă acestui nucleu epic semnificații simbolice.

Dacă în *colindele* cu caracter descriptiv imaginile și simbolurile care mediază opoziția dintre mit și ritual sînt realizate prin folosirea unui limbaj ceremonial, în cele cu caracter fabulativ, limbajul curent este acela al *basmului* sau al *baladei*. În conținutul lor, actul ceremonial și secvențele lui nu mai apar decît în mod accidental, *colindele* *fabulative* fiind, mai degrabă, proiecții ale funcțiilor cere-

moniale decât reprezentări ceremoniale. Din această cauză, în structura lor ceremonialul nu constituie totdeauna un termen marcat al opoziției cu mitul, locul lui fiind luat de însăși realitatea cotidiană, ridicată, prin fabulație, la nivelul unui limbaj mitic.

În *colindele* despre lupta voinicului cu leul, ridicarea cotidianului la nivelul momentului ceremonial se realizează prin utilizarea unor elemente specifice *basmului*. Însăși schema narativă a *colindului* este o schemă de *basm*. Acțiunea devoratoare a leului este comparabilă cu faptele prin care zmeii provoacă în *basme* conflictele: furtul merelor de aur, al astrilor, al fetelor împăratului etc. În alte variante, motivarea conflictului este mai strâns legată de semnificația și funcția *colindului*:

*Strigă-n lume, cine strigă? / Junelui bun! / Strig-un
dalbuț de-mpăratu: / — Cine-n lume s-a aflatu /
Să-mi aduc-un leu legatu, / Leu legat / nevătămatu /
Nici în pușcă nu pușcat, / Nici în sabie nu-i tăiat /
Și în luptă că-i luptat; / I-oi da fata de soție, / Jumătat
de-mpărăție!*

[L.S., p. 75]

În căutarea leului nu pornește un voinic oarecare, ci viteazul-vitejilor, pe care „nime-n lume nu s-aflăre” să-l înfrunte. La acest nivel eroic este închipuit însuși tânărul căruia i se adresează *colindul* și a cărui situație concretă, spre care se îndreaptă însăși urarea, este sugerată uneori printr-un vers aluziv: „*Numa-un junel ne-nsurat*”. În felul acesta, întreaga aventură eroică apare ca o marcă simbolică a calităților ideale pe care tânărul trebuie să le demonstreze în vederea căsătoriei.

Ca și în *basme*, voinicul alege pentru confruntare lupta dreaptă, pe care *colindul* o redă în formule aproape identice cu acelea specifice *basmului*. În final apar însă elemente care deosebesc *colindul* de *basm*, corespunzând înseși funcției de urare. Voinicul nu ucide leul, așa cum face eroul de *basm* cu zmeul, ci îl leagă, aducându-l în sat și purtându-l în chip de trofeu:

*Cînd fu aicea-n cap de seară, / Pusă june pe leu josu, /
Cum mi-l pusă, zgardă-i pusă, / Și mi-l leagă-n curea
neagră, / Și-l scoborî jos la țară, / Jos la țară, / -n tîrg
de mară, / Pe ulița greciloru, / Tot în fața feteloru, /
Și-n cîntea părințiloru.*

[L.S., p. 71]

Restructurarea eposului baladic sub dominația simbolurilor ceremoniale este evidentă în *colindele de logodnă* care dezvoltă tema raptului. „Ion tânăr“ șade călare :

*Pe-un cal negru bidiviu. / Și nu-mi șade cum se șade ; /
Șade-n apă / Pînă-n sapă, / Și-n noroi / Pînă-n țurloi, /
Șade-n scară d-alintat / Și-n suliță rezimat.*

[L.S., p. 190]

Prin descrierea acestei poziții, neobișnuite, eroul este situat în planul realității ceremoniale, fără ca aceasta să fie marcată în text. El se ceartă cu turcii și cu frîncii :

*La turci să ia vadurile / Și la frînci corăbiile... / Să le
treacă-n d-aia parte, / În d-aia parte-n Dălbinași /
Unde-s oamenii mai grași, / Să robească de trei zile, /
De trei zile / Trei pleanuri.*

[L.S., p. 190]

Acțiunile lui nu reprezintă manifestări ale unor atitudini sau stări psihologice și nu sînt motivate epic. Dereglarea totală a structurii epice apare însă atunci cînd „pleanurile“ de robi sînt descrise ca un alai de nuntă :

*Plean dintii ce mi-a robii ? / Neveste de cite-un franc. /
Plean de-al doilea ce-a robii ? / Fete mari cu bani pe
cap. / Plean de-al treilea ce-a robii ? / Tot junei, / D-ai
tinerei. / Vin junei și uierînd, / Fete mari tot hori făcînd, /
Nevestele prunci săltînd.*

[L.S., p. 190—191]

Acțiunea fabulativă se rezolvă deci nu printr-un deznodămînt epic, ci printr-o descriere de ceremonial ale cărei sensuri de urare devin evidente în cuvintele pe care eroul le adresează „cocoanei smedioare“, singura din alai care nu participă la veselie :

*Taci cocoană nu mai plînge, / Nu te duc roabă la turci, /
Ci te duc doamnă să-mi fii, / Doamnă mie, curților, /
Nor bună părinților, / Cumnățică fraților, / Stăpînă
argaților.*

[L.S., p. 191]

Întreg *colindul* constituie proiectarea poetică a unei scheme de ceremonial, în care elementele alegorice și fabuloase, alternate cu cele descriptive, sînt subordonate funcției de urare, finalitatea lor fiind legată de această funcție.

Pentru cititorul neavizat, expresivitatea *colindelor* este ascunsă în spatele anacronismului lingvistic, un adevărat hățiș de forme arhaice, construcții sonore rebele, desemantizate, inversiuni ciudate de frază, ca în acest fragment dintr-un *colind* mioritic :

— Hei tu, frățiorii mni, / Numa eu că ș-oi muri / Pă mine mi-ț îngropa / Din vârful muntelui, / De-a umbruta bradului, / Din locuț de copirșău / Puneț scoartă de durdzău, / Și din locuț de sălaș / Puneț scoartă de bohaș, / Și de-a mîna de-a dreapta / Tăt în puneț trimbghița / La cap puneț găleata.

[Fochi, p. 562]

Pentru mediul folcloric această *piedică* în receptarea *colindelor* este însă inexistentă ; oamenii sînt obișnuiți cu textele, cu întreaga atmosferă a *colindului*, nu caută întotdeauna o descifrare a cuvintelor neînțelese, sînt însă foarte receptivi la sonoritatea lor ; pentru cercetător, această situație impune, mai întîi, o analiză filologică foarte atentă a *colindului*. Odată intrat în atmosfera lui, cercetătorul, dar și cititorul comun, vor găsi în acest aparent balast efecte de mare intensitate, bazate pe imitație sonoră :

D-urlă, Doamne, / Cine d-urlă, / Lerumi, Doamne ! / D-un urlar, / d-un păcurar / Cu oi multe / de la munte / Cu șuiere-nșuierate / Cu topoare-ncolțunate. / Da șede de-a șuiera / Toate oile juca / Numai una nu-mi juca / Nu-mi juca / și nu mînca.

[L.S., p. 27]

Limba *colindelor* este un prim aspect al valorii lor artistice : o limbă arhaică, cu inflexiuni ceremoniale, care imprimă poeziei o anumită tonalitate, o atmosferă hieratică și solemnă. Un puternic spirit inventiv impregnează *poezia colindelor* cu formule expresive pe care limbajul curent nu le cunoaște :

Sculati, boieri, nu somnați / Că nu-i vremea de somnat...
Întîia rază unde-ai rază / Rază-n vârful munților.

[Viciu, p. 165]

Descoperim deci o limbă modelată estetic, adaptată cerințelor de expresivitate și de funcție ale genului, distanțată de limba vorbită.

Frecvența diminutivelor (contrar limbii vorbite, în care ele sînt folosite cu economie) este caracteristică. Rostul lor este nu numai de a intensifica tonurile afective, ci și de a concura la rea-

lizarea acelei atmosfere generale de intimitate colectivă, pe care *colindele* tind să o impună; uneori, ele prefigurează ascendentul uman asupra forței cu care luptă, numele monștrilor fiind ele însele diminutivate (leuțul, dulfuțul etc.).

De asemenea, foarte frecvente sînt inversiunile sintactice, dintre care multe apar chiar în versul de invocare sau în cele de urare directă din final (*Și te, domn bun, veselește*).

Poezia de incantație

În esență, *poezia scaloianului* și *paparudelor* reprezintă invocarea unei zeități pentru a provoca intervenția ei în favoarea oamenilor. Raportul dintre mit și cotidian nu mai presupune o încadrare mitică a cotidianului, ci o influențare directă a cotidianului de către forțele mitice, mediată de ritual.

În cazul *paparudelor*, procesul de mediere este simplu, *paparudele*, ca reprezentare mitică, sînt rugate să provoace ploile. În cazul *scaloianului*, însă, procesul de mediere este mai complex, deoarece însuși *scaloianul* apare ca mediator între pămînt și cer; prin ritual se mediază numai relația între oameni și zeitate (rugămintele adresate *scaloianului*), pentru ca zeitatea, la rîndul ei, să medieze opoziția dintre cer (cu sfinții adormiți) și pămînt, să determine deschiderea cerurilor pentru curgerea ploilor.

Particularitățile *poeziei scaloianului* și *paparudelor* sînt determinate de această structură complexă a fenomenului, care include mitul, cotidianul, ritualul și poezia însăși. Ele sînt marcate printr-o anume structură compozițională, un stil dominat de vocative (implicit de invocare) și imperative (implicit de cerere), un accentuat caracter faptic și elemente de urare, realizate prin comparații augmentative (ca în *poezia colindelor*). În plus, *poezia scaloianului* implică trăsături de bocet, pentru că întreg obiceiul mimează un ceremonial de înmormîntare: *scaloianul* este reprezentat printr-o păpușă de lut, bocită și înmormîntată, apoi reînviată, care amintește de vechile ritualuri ale morții și învierii naturii.

Structura funcțională a *poeziei de incantație* se manifestă, la nivelul poemului, prin succesiunea unor secvențe construite după același tipar compozițional, care implică, de regulă, trei termeni:

— un vers de invocare, repetat obsesiv pe parcursul întregului discurs („*Caloiene, iese; Paparudă, rudă*”);

— rugămintea — cerere, formulată pe un ton imperativ („*Du-te-n cer și cere / Să deschidă porțile / Să sloboază ploile / Să curgă ca grîiele / Zilele și nopțile*”);

— motivarea cererii („Ca să crească grîiele / ...Să crească legumele“ etc.).²⁶

Poezia scaloianului și *paparudelor* reprezintă modele ale unui lirism colectiv dintre cele mai puternice. Dacă în formele ei vechi de manifestare această poezie a conținut valori magice, prin invocarea unei divinități către care se formulează o cerere sau prin repetarea obsedantă a numelui acestei divinități după fiecare vers, dincolo de aceste valori magice în conștiința colectivă se impun valori de esență practică. Mai ales *poezia scaloianului* are aspectul unui strigăt de disperare în fața spectrului foametei :

Cum ne curg lacrămile / Să curgă și ploile.

Ambele poeme sînt dominate de un pronunțat caracter practic, legat de nevoile imperioase ale colectivității, neînvăluit în metaforă sau simbol. Cererea adresată divinității arhaice este mai mult o poruncă decît o rugă, și poemul lasă impresia unei revolte în fața naturii care-și neglijează îndatorirea față de om.

În *poezia scaloianului* sentimentul solidarității colective capătă proporțiile unei solidarități umane generale :

*Să dea drumul roadelor / Roadelor, noroadelor, /
Ca să fie-mbelșugată / Țara toată, lumea toată.*

Poezia colindelor religioase

După cum se știe, creștinismul a pătruns pe teritoriul țării noastre în epoci și prin filiere diferite. Pătrunderea în masă a creștinismului la nordul Dunării nu se produce decît după secolul al IV-lea. Neîfiind constrinsă să accepte noua religie, populația romanizată de aici asimilase liber normele ei, adaptîndu-se la orizontul spiritual autohton. Libertatea cu care gîndirea populară a tratat, în continuare, miturile creștine se poate vedea mai ales în *colindele cosmogonice*, care, în unele variante, capătă semnificații de *legendă etilogică*. Acestea povestesc despre facerea lumii într-un limbaj care amestecă legendele biblice cu credințe apocrife și elemente de cosmogonie primitivă.

Într-o variantă din Hunedoara, mitul creației și al nașterii „fiului sfînt“ sînt reinterpretate într-o ordine cronologică inversată : mai întîi li se naște „oamenilor“ fiul sfînt, apoi este croit pămîntul și

cerul. Ca și în unele variante ale *Meșterului Manole*, creșterea pruncului este lăsată în seama ritmului eternei mișcări a naturii :

*S-a născut un fiu sfint, / Oamenilor pe pământ, / Mititel,
înfășătel, / Fașa-i dalbă de mătăasă, / Scutecel de bum-
băcel, / Legănior de păltinior, / Ploaie-mi ploaie de mi-l
scaldă, / Neaua-mi ninge de mi-l unge, / Vintu-mi bate
legănat...*

După o creștere miraculoasă, asemenea celor din *basme*, el croiește cerul și pământul cu iscusința și chinurile unui meșteșugar :

*Croia-mi ceriu din trei zile / Și pământu-n d-alte trei. /
Tinse ceriu pe pământu, / Cum îl tinse, nu s-ajunse. /
Domnu tare se-ntristară, / Mina-i stîng-o scuturară, /
Trei inele jos picară. / Trei îngeri le ridicară, / Trei îngeri
cu trei sbicele, / În sbicele îmi trosniară / Văi adînci că
se făceară, / Dealuri mari se ridicară; / Tinse ceriu-a
doua oară, / Cum îl tinse / Bine-l prinse, / Tot cu luna
cu lumina / Soarele cu razele, / Și cu stele mărunțele /
Bătute-s în chipurele.*

[Viciu, p. 22]

• Facerea văilor și dealurilor prin biciuirea Pământului, inițial prea mare ca să poată fi cuprins de Cer, este frecventă în *legendele orale* și reprezintă, probabil, un străvechi mit cosmogonic popular. •

În alte variante, *legenda cosmogonică* este convertită la funcția de urare a *colindelor agrare*. După crearea cerului, apoi a pământului cu munții și văile :

*Domnul tar' se bucura / Și ceriul mi-l dăruia / Tot cu
lună și lumină / Și soarele cu razăle, / Și cu stele mă-
runțele, / C-o stea mai mare-ntre ele. / Din aceea se ve-
dea, / De pământul dăruia / Tot cu frunză și cu iarbă /
Și cu vița vinului, / Și cu roada grîului, / Cu izvoare
curgătoare, / Pe pământ is mergătoare.*

[Viciu, p. 23]

Originea divină a acestor „daruri“ nu reprezintă numai un fond de credințe mitologice creștine, ci și o modalitate de subliniere a importanței lor vitale pentru existența omenească. Distincția clară a celor două planuri ale creației : cosmic și teluric, cu sugerarea legăturii mitice dintre ele, se realizează în coordonatele unei viziuni agrare a universului. În spațiul cosmic fundamentală e lumina și aștrii care o produc, Soarele, Luna și stelele constituind creația însăși

în această vastă împărăție, pe care ochii celor mai vechi agricultori au iscodit-o cu multă stăruință. În enumerarea darurilor terestre se disting elementele pur naturale (frunza și iarba, izvoare curgătoare) de cele care reprezintă rezultate ale creației umane (vița vinului, roada grîului). Elementele agrare propriu-zise, adică acele elemente care sînt produse naturale transformate prin muncă, primesc o subliniere deosebită : *vița vinului* și *roada grîului* nu mai reprezintă realități concrete, ci abstracții simbolice care surprind o devenire, o mișcare permanentă și utilă realizată prin efortul uman.

Unele variante ale *colindelor cosmogonice* se păstrează mai aproape de credințele și conceptele păgîne ale cultului solar : dumnezeu creează Cerul cu Soarele, Soarele rămîne însă stăpînul Pămîntului și al omului, dîndu-i viață și fericire prin razele lui, cele trei raze ale Soarelui care luminează trei domenii telurice esențiale :

*Antiia rază unde-mi rază ? / Sus în vîrful munților, / La
crucile brazilor ! / A doua rază unde-mi rază ? / Jos la
șes, la holde verzi ! / A treia rază unde-mi rază ? / În casă
la acest om bun ! / Om bun să te veselești etc.*

[Viciu, p. 21—22]

^ Dacă prima parte a *colindului*, cuprinzînd crearea spațiului cosmic, este concepută în coordonatele legendei biblice, partea a doua, referitoare la natura terestră, păstrează mai direct depărtatele ecouri ale mitologiei solare, dar tocmai această mare distanță îi dă aspectul unei viziuni mai realiste a lucrurilor. Existența unor variante în care simbolul celor trei raze nu mai apare într-o fabulație cosmogonică, ci legat de revărsarea mitică a zorilor, ne permite să considerăm că acest simbol e anterior pătrunderii elementelor biblice în folclorul nostru :

*Zori albe s-au revărsat, / Cocoș galben ș-a cîntat ; / După
zori ziuă se face, / După zi soare răsare. / Răsai, soare,
cu tri raze ! / Întîia rază ce răza-re ? / Sus în naltul ce-
riului, / De-a direapta Tatălui. / A doua rază ce răza-re ?
/ Jos în șesul cîmpului, / În coarnele plugului, / În spi-
cele grîului. / A treia rază ce răza-re ? / Sus în vîrful mun-
ților, / La sălașul sterpelor, / În staulul mioarelor, /
În mijlocul mieilor, / În coadele strunzilor.*

[Viciu, p. 30—31]

Zorile albe și invocarea Soarelui aparțin cultului păgîn al Soarelui, iar peisajul general al *colindului*, în care elementele agrare și pastorale sînt conturate cu mai multă insistență, aparține atmos-

ferei satului patriarhal. Interpretarea creștină a primului episod este rezultatul obișnuitei substituiri a cadrului gospodăriei idilice cu peisajul biblic al cerului.

În unele *colinde* numai cadrul fabulos cu funcții de festivizare este de factură biblică : Dumnezeu se scaldă într-un „feredeu“ celest și-i adresează Sfintului Petru întrebarea : „*Ce-i mai bun pe-acest pământ ?*“ Pe acest cadru se grefează semnificații agrare :

*Nu-i mai bun ca boul bun : / El își trage brazdă neagră /
Și mi-ți face pîinea d-albă. / Ce-i mai bun ca calul bun ? /
El calea de nouă zile / Ți-o calcă în două zile ! /
Ce-i mai bun ca via bună, / Că vara mi te-ndulcești /
Și iarna mi te-ncălzești.*

[Viciu, p. 162]

În astfel de contexte, statutul structural al poemului rămîne cel al poeziei de urare în genere. Cînd funcția tradițională a *colindului* se modifică, sensului de urare fiindu-i substituită o semnificație moralizatoare derivînd din normele creștine, structura funcțională a poemului se schimbă și ea, definind deci o categorie aparte.

Performerii actului de comunicare nu fac decît să transmită pe pămînt un mesaj al cerului creștin. De multe ori acest mesaj este întărit de un cadru narativ cu rol de parabolă sau pildă. Dumnezeu și Sfîntul Petru coboară pe Pămînt și cer găzduire la casa bogatului, dar nu sînt primiți. La casa săracului, în schimb, sînt primiți și omeniți [Viciu, p. 61]. De aceeași factură sînt *colindele* despre sfîrșitul lumii. Dumnezeu șade la masă cu Sfîntul Petru și este întebat de acesta cînd se va sfîrși lumea. Răspunsul lui Dumnezeu, cu un mesaj adresat oamenilor, imaginează o dezbinare catastrofală a familiei :

*Cînd o da fecioru în tată, / Fata mare-n maică-sa-re, /
Finu-so-n nănași-so, / Fină-sa-n nănași-sa.*

[Viciu, p. 77]

De multe ori însă aceste sensuri moralizatoare sînt grefate pe *colinde* tradiționale, cărora li se modifică statutul funcțional. Cînd, în unele variante ale *colindelor* despre vînarea cerbului, voinicul își încordează arcul ca să săgeteze fiara codrului, aceasta i se adresează spunîndu-i că nu este cerb, ci este Ion Sfînt Ion, care a venit să anunțe cînd e sfîrșitul lumii sau a venit cu trei legi (prescripții creștine) pe Pămînt.

În *colindele* în care intervin motive de metamorfoze, cerbii sau cerbul sînt, în formele cele mai vechi, feciorii unui uncheș bătrîn sau feciori de împărat care mergînd la vînat și aflînd urmă de cerb mare :

*Atît au urmărit / Pîn s-au rătăcit / Și s-au neftinat /
Nouă cerbi de munte.*

Neliniștit, bătrînul tată pleacă în căutarea lor, dar în munti întâlnește „*Nouă cerbi de munte*“ pe care încearcă să-i săgeteze. Cerbul cel mare i se adresează, dezvăluind misterul :

*Drag tăicuțul nost, / Nu ne săgeta, / Că noi te-om lua, /
În cești coarne rari / Și noi te-om țipa / Tot din munte-n munte /
Și din plai în plai, / Și din piatră-n piatră, /
Tot tiră te-ai face !*

Bătrînul îi îmbie să se întoarcă acasă la măicuța lor, care îi așteaptă :

Cu măsuta-ntinsă, / Cu făclii aprinse, / Cu păhare pline...,

dar metamorfoza este ireversibilă, iar mediul existenței zoomorfice a feciorilor nu poate fi decît muntele, pădurea și izvoarele :

*Drag tăicuțul nostru, / Du-te tu acasă / La măicuța noastră,
/ Că coarnele noastre / Nu intră prin ușă / Făr'numai prin munte ;
/ Picioarele noastre / Nu calcă-n cenușă, / Făr'numai prin frunză ;
/ Buzuțele noastre / Nu beau din pahare, / Ci beau din izvoare.*

[L.S., p. 122—123]

Poemul vorbește despre lumea unor credințe primitive, potrivit căroră vînătorii, dacă trec peste pragul tainelor pădurii, se prefac în cerbi ; aceste metamorfoze par a se lega, în formele lor cele mai vechi, de credințe totemice. În refuzul flăcăilor-cerbi de a se întoarce acasă regăsim una din formele cele mai vechi de exprimare poetică a dorului de libertate.

! Folosind motivele străvechi ale metamorfozelor, *colindele* cu tematică religioasă creștină prezintă, cum am arătat, în locul voinicului metamorfozat în cerb, pe Sfîntul Ion metamorfozat în cerb, sau în alte teme, pe Sfînta Maria metamorfozată în lebădă. Acestea sînt formele cele mai apropiate vechii tematici populare. Alături de acestea există însă o serie de alte *colinde* cu o tematică religioasă fără legătură directă cu tradițiile culturale ale poporului, create probabil de dieci și călugări, prin care biserica a încercat să transforme

fondul tradițional de cîntece de urare al *colindelor* în sensul credințelor ei mistice și în sensul învățămintelor ei morale. Valorile tradiționale erau însă „prea organic înrădăcinate în conștiința poporului ca să poată fi învinse, integrate unui sistem cultural coerent, motivat de cerințe vitale și dominat de gîndirea laică.

3. POEZIA CEREMONIALURILOR DE TRECERE

Structura secvențială progresivă a riturilor de trecere imprimă repertoriului poetic integrat caracterul unei suite ceremoniale, reprezentînd un întreg în care fiecare parte își are rolul ei bine determinat, corespunzător secvenței rituale integratoare. Cele trei mari momente marcate prin aceste rituri sînt realități inevitabile ale existenței individuale, date definitorii ale ei, care prin ceremonializare, sînt reinterpretate la nivelul unei gîndiri imaginare, implicînd plenar alegoria și mitul.

Poezia riturilor de naștere

Nașterea este, din punct de vedere biologic și social, un început; la nivelul gîndirii folclorice, nașterea reprezintă însă o trecere „din lumea neagră / în lumea albă”. Astfel mitologizat, evenimentul este supus imaginației și reinterpretat în termenii fabuloși ai băsmului sau ai gîndirii magice, cum se întîmplă în aceste versuri pe care moașa, cea care îl întîmpină pe „prunc” în lumea albă și îi dă primele îngrijiri, le adresează nașilor, cei care devin mentorii lui morali și răspunzători de soarta lui :

*Din găoază din rogoz / O ieșit ist Făt-Frumos / Și cere
scufă și salbă / Să se ducă-n lumea albă ; / Cere cal de
călărie / Și o stea la pălărie / Ca să treacă de pustie ; /
Și mai cere un cal breaz, / Că-i fecior de om viteaz. /
Dă-i, măicuț-un oboroc / Și mai dă-i măicuț-o sită /
Ca să-și cate de ursită ; / Și mai fă, maic-o plăcintă /
S-o mîncăm pînă la nuntă. / Ca grîul N.V. să crească /
Și-n-tru mulți ani să trăiască !*

[Marian, *Nașterea*, p. 254]

Poemul imaginează o naștere, ca-n basme“, pruncul fiind un Făt-Frumos care formulează cereri categorice pînă a nu vedea bine lumina zilei. El cere *scufă albă și salbă* (simboluri ale trecerii propriu-zise) ca să se ducă-n lumea albă, mai cere *cal de călărie / stea*

la *pălărie*, componente simbolice ale unui comportament eroic. Lumea albă, trecerea de pustie, reprezintă peisajul sumar al *băsmului*, aici cu sens de urare, fiind simboluri ale triumfului în viață. De la atmosfera de *basm* se trece apoi la atmosfera ceremonială și implicațiile ei magice : oborocul și sita cu care „își cată de ursită” — rituri magice de previziune și profilaxie ; plăcinta — element ceremonial cu funcții de urare (trăinicie materială, condiție a unei evoluții normale, pînă la nuntă). Poemul, care prezintă multe afinități cu *poezia colindelor*, se încheie, ca și aceasta, cu versuri de urare directă.

Așa cum se poate observa, sistemul de gândire care guvernează ceremonialul de naștere nu conține preocupări pentru „lumea neagră” din care vine copilul ; această lume neagră nu este funcțională, nu are nici o implicație asupra factorilor care hotărăsc destinul noului-născut. De aceea, *obiceiurilor de naștere* le lipsesc, practic, secvențe care să marcheze despărțirea de vechea stare, deși o asemenea „stare” este subînțeleasă. Întreaga atenție este îndreptată, aproape dramatic, spre primii pași pe care noul-născut îi face în „lumea albă”, în intenția de a i se asigura o intrare cît mai perfectă în această lume, de a se crea premisele unei evoluții ideale, unui drum triumfal în această lume.

Însuși momentul efectiv al trecerii, nașterea propriu-zisă, capătă sensibil o funcție integratoare : femeile care asistă nașterea pun lîngă pat o furcă și un topor, pentru ca cel ce se naște :

De va fi fată / Să iasă la furcă ; / De va fi fecior / Să iasă la topor. .

[Marian, *Nașterea*, p. 42]

Poezia ceremonialului de naștere, nu foarte bogată, va fi o poezie de integrare :

— fie o *poezie magică de apărare* împotriva a tot ce poate fi ostil sau dăunător noului-născut, cu consecințe imediate sau cu repercusiuni asupra destinului său ;

— fie o *poezie magică de urare*, menită să asigure împlinirea optimă a destinului său natural.

Caracterul de suită este marcat prin faptul că acest repertoriu are o distribuție gradată pe toată durata desfășurării scenariului ritual.

Poezia nașterii nu este dominată cu evidență de sensuri mitice fundamentale. Mitul despre ursită și ursitoare nu capătă în substanța ei intruchipări simbolice, de anvergură, dar este implicat în strădania omului de a influența în bine destinul noului-născut prin cuvînt și acțiune magică.

Poezia magică de apărare este reprezentată printr-un repertoriu specializat de *descîntece*, pe care moaşa, în special, le rosteşte la fiecare nou act ritual, însoţindu-le de tehnici magice corespunzătoare ; ele nu au o structură diferită de cea a *descîntecelor* în genere.

Cînd actul profilactic este orientat spre viitor, el capătă deja funcţii de urare ; obiectele magice folosite în desfăşurarea acestor rituri sînt selectate în virtutea unui sistem de comparaţii care le raportează la elementele fundamentale ale statutului, comportamentului şi destinului noului-născut. În apa pentru primul scăldat (act ritual) se pun : un obiect de argint, miere, pîine, ou, bujor, busuioc, lapte etc., pentru ca copilul să fie :

*Scump ca argintul, / Dulce ca mierea, - / Bun ca pîinea, /
Sănătos ca oul, / Rumen ca bujorul, / Atrăgător ca busuiocul / Şi alb ca laptele.*

[Marian, *Naşterea*, p. 83—84]

Există deci, în această practică, un limbaj poetic virtual, neverbalizat, dar constituit după toate regulile gîndirii metaforice : o poezie a obiectelor magice.

Poezia propriu-zisă de urare este simplă, pînă la rudimentar, avînd un caracter enumerativ, ca în *colindele de copii* :

*Acest copil / Să fie sănătos / Şi norocos / Şi mintos /
Şi voios / Şi drăgăstos / Şi-nvăţat / Şi bogat / Om de
treabă (Femeie de treabă) / Şi luat(ă) în seamă.*

[Marian, *Naşterea*, p. 85]

Asemenea urări continuă să aibă aspectul unor *descîntece* simple. Uneori poezia împinge urarea spre un vag fabulos, şi atunci se apropie de atmosfera legendară a *colindelor* pe care flăcăii le adresează noilor-născuţi.

Există în repertoriul *obiceiurilor de naştere* şi un început de poezie „retorică“, deci de *oraţii*, rudimentare şi ele comparativ cu *oraţiile de nuntă*, implicate mai ales de momentele în care pruncul este trecut din grija moaşei în cea a naşilor.

Sensul integrator al ceremonialului de naştere este marcat şi prin petreceri festivizate, în cadrul cărora veselie şi buna dispoziţie nu sînt numai spontane, ci şi convenţii rituale : prin ele se încheagă o atmosferă optimă unui început de viaţă. Ospăţul de la cumetrie, care are corespondenţe funcţionale în toate ceremonialurile de trecere (masa mare de la nuntă, comîndarea sau masa mare de după înmormîntare), este momentul de consfinţire colectivă a „integrării“, implicînd şi un efort al colectivităţii la această integrare, marcat

prin darurile oferite de participanți și prin atmosfera de veselie menită să contribuie la refacerea echilibrului moral. Aceste petreceri sînt însoțite de un foarte bogat repertoriu de strigături specializate, majoritatea conținînd mesaje erotice sau aluzii obscene la adresa principalilor actori ai ceremonialului (moașa și mai ales nașii).

Spectacolul nunții și poezia sa

Nunta este complexul de obiceiuri care ceremonializează căsătoria. Este singurul ceremonial de trecere conservat la care protagoniștii participă conștient; este, de asemenea, singurul ceremonial de trecere în care ambii termeni afectați aparțin „lumii albe”, reprezentînd deci zone vitale. Ceremonialului de nuntă îi este caracteristic, de aceea, echilibrul între secvențele care marchează despărțirea de vechea stare, culminînd cu trecerea propriu-zisă, și cele care marchează integrarea în noua stare. Acest echilibru va fi marcat și în poezia integrată *obiceiurilor de nuntă*, el constituind principalul factor organizator al suitei ceremoniale.

Datorită acestor trăsături definitorii, *obiceiurile de nuntă* și poezia integrată lor au evoluat mai pregnant de la străvechi rosturi magice sau strict ceremoniale la funcții predominant spectaculare. Suita poetică ceremonială nu se mai conservă azi într-o ordine secvențială perfectă, tocmai datorită pierderii coeziunii structurale bazate pe vechile funcții magice și evoluției spre spectacol.

Structura acestei suite diferă, de la o zonă folclorică la alta, în funcție de tradițiile locale și de secvențele ceremoniale mai puternic conservate. În Vilcea are caracterul unei suite de *orații* ample, în unele zone din Transilvania, secvențe complexe de *strigături* substituie în multe momente rolul *orațiilor*, la Vatra Dornei sau în Maramureș se observă procese de contaminare a *orațiilor* cu *cîntecele lirice de despărțire*.²⁷

~~Un model reconstituit de structură secvențială a suitei poetice ceremoniale ar cuprinde:~~ a) *orația de pețit* (atestată documentar, conservată în zone folclorice limitate); b) *orația bradului*; c) *cîntecul la bărbieritul ginerelui și cîntecul miresei* (de despărțire); d) *orația mare* (cînd alaiul mirelui ajunge la poarta miresei); e) *orația darurilor* (cînd se face schimbul de daruri); f) *iertăciunile* (înainte de plecarea la cununie); g) *strigarea darurilor* (la masa mare). Nici acest model nu reprezintă o eșalonare perfectă a secvențelor suitei, pentru că este reconstituit pe baza a ceea ce există și poate fi identificat în circuitul folcloric, nu pe baza a ceea ce a existat într-o structură tradițională mai logic determinată funcțional.

La piesele enumerate se adaugă un număr foarte mare de strigături, presărate pe toată durata desfășurării ceremonialului și legate semantic de secvențele care le integrează. Masa mare este marcată, de asemenea, printr-un repertoriu poetic mai larg, cu rol de festivizare, interpretat de lăutari la cererea expresă a nuntașilor.

Orațiile de nuntă

Mai evident integrată unei viziuni mitice, *poezia nunții* nu este nici ea puternic dominată de această viziune, datorită dezvoltării sensurilor spectaculare. Sub dominația acestor sensuri, miturile devin materie de fabulizare, generînd — în *orațiile de nuntă* — ample construcții narative. Principalele mituri pe care le reconstituim în substanța acestor *orații* au structura unor mari alegorii narativizate sau integrate unor structuri narative mai largi. ●

● *Orațiile de nuntă* sînt creații de amploare mai mare, răspîndite pe parcursul desfășurării obiceiului în toate momentele-cheie, intensificînd caracterul dramatic și spectacular al acestora, atmosfera solemnă sau momentul de bunăvoie. ●

În limbajul popular tradițional sînt denumite *conăcării*, *colăcerii*, termenul de *orație* fiind de origine cănturărească. Îl întîlnim mai întîi în *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, cu sens de discurs funebru; Dimitrie Cantemir dă în *Descrierea Moldovei* primul text de *orație de nuntă*, fără să-i indice denumirea; termenul, pătruns la noi — după părerea lui Dan Simonescu, prin intermediul polonezului *oracya*, a denumit, în cultura veche, discursurile în proză ce se rosteau cu ocazia diferitelor sărbători și cu ocazia nunților boierești și domnești.²⁸ N. Cartoșănuș consideră că *orațiile de nuntă populare* își au originea în aceste *orații cănturărești*²⁹; tot el recunoaște însă că a existat și un strat mai vechi, pe care îl ilustrează citînd *orația* reproducă de D. Cantemir. Din relatările eruditului domn al Țării Moldovei reiese însă că aceleași cuvinte se spuneau și la nunțile țărănești și la cele domnești, iar momentul în care se rosteau era peșitul propriu-zis³⁰. Nucleul îl constituie reprezentarea nunții printr-o vînătoare simbolică și, implicit, reprezentarea miresei prin *ciută*. Acest nucleu este plasat într-un context de *legendă istorică*, în care recunoaștem o reproducere succintă a poveștii întîiului descălecat al Moldovei. Probabil că această *legendă istorică* a circulat multă vreme oral, atît în cultura țărănească, cit și în cea de curte. Stilul trădează însă o variantă rostită la nunțile boierești sau domnești („măritul boier cutare“).

• Alegoria domină întregul comportament al actorilor acestei secvențe, pentru că ea este continuată și dincolo de textul poetic. Prin gesturi și schimburi dure de replici, care imprimă scenariului ritual o atmosferă de conflict, dezvoltând, am putea spune, o alegorie a „războiului“.

Așa cum s-a conservat pînă în momentul în care a fost culeasă, *orația de nuntă* e mai aproape de forma veche (atestată de Dimitrie Cantemir) și de forma *colindelor* decît de structura *orațiilor de curte în proză*, ceea ce infirmă ipoteza originii ei cărturărești. Este adevărat însă că în colecții întîlnim și *orații* versificate cu un conținut și limbaj asemănător celor de curte și, ca atare, provenite din acestea; ele se pare că au circulat mai mult prin scris. Tot atît de adevărat este și faptul că *orațiile* autentic *populare* au suferit, mai ales în stil, influența celor *cărturărești*; e vorba însă numai de o influență, nicidecum de o origine integral cărturărească a lor.

Una din variantele publicate de G. Dem. Teodorescu³¹ (vezi și *F.A.*, II, p. 156—163), cea mai răspîdită, în ultimul timp foarte mult și prin intermediul scrisului, nu se limitează la motivul vînătorii alegorice. Distingem în desfășurarea ei două secvențe mari, dintre care prima relatează vînătoarea alegorică, iar cea de-a doua reprezintă o descriere aluzivă a unor momente ceremoniale. Mărci aluzive apar încă din primele versuri ale poemului, un fel de formulă introductivă dialogată, care anunță o stare conflictuală :

— Bună dimineața, / cinstiți socri mari ! / — Mulțăm
dumneavoastră, / băieți militari ! / Dar ce umblați, / ce
căutați ? / — Ce umblăm, / ce căutăm ? / La nimeni
n-avem / seama să ne dăm. / Multe mări am trecut /
multe țări am bătut, / și orașe și sate / de departe /
am colindat, / și nimeni seama / nu ne-a luat. / Cine
sînteți / dumneavoastră / să ne luați / seama noastră ?

Acest dialog, care ne introduce în atmosfera dramatică a ceremonialului, este descris și de D. Cantemir, dar nu ca element de *orație*, ci ca element de spectacol.

Prezența lui în *orație* se explică prin tendințele cumulative ale poemului, care a contaminat nu numai secvențe poetice altădată distribuite în momente ceremoniale diferite, ci și comportamente rituale transpuse în limbaj poetic.

Ambele alegorii implicate în textul de *orație* și în descrierile de ceremonial ale lui D. Cantemir se regăsesc și în variantele din

colecțiile noastre ; ele închid semnificații fundamentale, care conțin reminiscențe ale unor mentalități și comportamente străvechi și care, în contact cu o mentalitate mai nouă, dau ceremonialului și conceptelor care îl regizează o proiecție fabuloasă.

În textul nostru, alegoria vânătorii și alegoria războiului se întrepătrund. Alaiul de vânătoare e descris ca o oaste domnească. În partea descriptivă, sosirea marelui este anunțată sub semnul alegoriei războiului :

*Cînd o da soarele-n deseară, / mare oaste vă-mpresoară : /
să lărgiți casa, / să-ntindeți masa / că vine-mpăratul în-
dată / cu oștirea lui toată...*

❖ Alegoria vânătorii, frecventă în poezia colindelor, este proiectată pe un plan fabulos ; cel care vinează este „tînărul nostru împărat“, cu atributele de voinicie și de perfecțiune fizică ale eroului din *colindele de flăcău* ; ca să plece la vânătoare, el adună oaste mare, din grăniceri, fii de boieri din cei mai mari, nepoți de „ghinărari“ etc. Semnificațiile alegoriei nu se referă numai la momentul petițului, ci modelează un context situațional mai larg, incluzînd : căutarea soției, motiv cu rezonanțe folclorice largi, prezent în *basme*. și în *cîntece epice* de factură veche ; găsirea soției ; cererea soției. Căutarea soției (vânătoarea) se efectuează într-un peisaj care epuizează spațiul perceptibil :

*...alergarăm / de vinarăm / munții / cu brazii / și cu
fagii, / cerul / cu stelele, / cîmpul / cu florile / dealul /
cu podgoriile, / vilcelele / cu viorelele / și satele / cu
fetele.*

[F.A., II, p. 157]

Este o schiță a unui univers integral parcurs, ale cărui contururi poartă semne erotice și care semnifică alegerea unică, deci predestinată.

Vânătorii dau de o urmă de fiară pe care o descifrează printr-un șir de ipostaze metaforice : urmă de zînă, urmă de căprioară și urmă de floare, reprezentări ce nu se exclud, ci consemnează etape imaginare ale căutării soției. Enigma este dezlegată de „nunul cel mare“ ; tot el este și cel care dictează acțiunile și comportamentele alaiului „vînătoresc“ : apar deci elemente care fac trecerea de la planul fabulos spre cel ceremonial. Logica desfășurării epice e întreruptă, pentru că floarea nu poate fi o fiară care să fie vînată și să lase

urme ; întregul discurs narativ se dezleagă nu printr-un deznodământ epic, ci printr-un simbol mitic :

*Dar nunul cel mare, / Cu grija-n spinare, / Călare
p-un cal / ca un Ducipal, / se ridică în scări / și se umflă
în nări, / și făcu ochii roată / peste oștirea toată, / și când
încoace privi, / aicea zări / o floriceică frumoasă / și dră-
găstoasă. / Și văzînd că nu-nflorește, / nici nu rodește /
și nici locul nu-i pîrîște, / ci mai mult se ofilește, / ne
trimise pe noi, șase lipcani / călare pe șase jugani /...
cu toții să pornim / și la curțile dumneavoastră / să ve-
nim, / ca floriceica s-o luăm / și la împărat s-o ducem. /...
Acum, ori floriceica să ne dați, / ori, de unde nu, nu scă-
pați ; / căci am venit cu tirnăcoape / de argint / să scoa-
tem floriceica / din pămînt ; / s-o scoatem din rădăcină, /
s-o sădim la-mpăratu-n grădină, / ca acolo să-nflorească, /
să rodească / locul să-i priiască / și să nu se ofilească :*

Fiind încadrat într-o desfășurare narativ-descriptivă, care menține atmosfera fabuloasă din povestea vînătorii, simbolul subliniază rostul fundamental, biologic și social al căsătoriei. Prin acest episod median se face trecerea la partea a doua a poemului, care se situează, prin descrieri aluzive, în planul realității ceremoniale. Sînt descrise îndeosebi acele secvențe din desfășurarea obiceiului care consemnează gradat împăcarea părților aflate în conflict. Atmosfera conflictuală domină întreaga orăție (ca și întregul ceremonial), cu accente mai acute la început și cu tendințe de împăcare spre sfîrșit ; această evoluție spre scăderea tensiunii este semnificativă pentru tendința de refacere a echilibrului social și psihologic. Starea conflictuală este marcată prin dialogul inițial, cu tonul dur pe care îl folosesc solii mirelui, atitudinea sfidătoare pe care o conservă pînă la finalizarea misiunii lor, amenințările cu „războiul“ sau cu ocări, insinuările ironice la adresa nuntașilor miresei, pretențiile de înaltă cinstire (să li se întindă covoare și să li se dea scaune de argint).

Semnele împăcării sînt marcate prin cartea cea lătinească, pentru citirea căreia trebuie aduși oameni cărturari :

*...vrun popă cu barba deasă / să ne citească carte-aleasă ; /
să nu fie unul cu barba cănită / să rămînă cartea neci-
tită, / ori vreunul cu barba rară / să ne ție pîn'deseară, /
ci unul cu barba ca fusul / să ne dea curînd răspunsul...*

apoi prin darurile pe care le pretind colăcarii, ca reprezentanți ai mirelui ; ei cer șase pahare de vin și șase mahrame de in :

*...de care se găsesc p-aici, / cusute cu fluturi și arnici ; /
fie și cu strămătură, / numai să fie cu voie bună ; / să
fie și de mătăasă, / numai să fie de-aici din casă, / de la
cinstita mireasă ; / să nu fie de pe la vecine, / să pătim
vreo rușine, / că atunci va fi cinstea noastră / și rușinea
dumneavoastră.*

[F.A., II, p. 160]

Împăcarea, se vede, nu este o renunțare la autoritate și aroganță din partea cetei mirelui, ci împlinirea corectă a unui ritual care angajează mari răspunderi din partea familiei miresei.

Nici gestul suprem al împăcării, închinarea ceremonioasă a ploștii cu băutură, reprezentată în poem printr-o metaforă-ghicitoare :

*Ține, soacre mare ! / Ia astă rădăcină uscată, / jos cră-
cănătă, / mare și spătoasă, ca o broască țestoasă, /
p-icea lată, p-icea lată. / La inimă, soacre, o dată !*

nu este eliberat de această atitudine sfidătoare, menită să păstreze permanent un avans substanțial de autoritate a mirelui asupra miresei, prelungit apoi în viața casnică :

*Poftim de beți ! / și vedeți, / că e rachiu de la Pitești, /
cînd bei te înveselești, / iar nu țuică de-a dumneavoa-
stră, / zeamă de prune / cînd bei multă / te umflă-n
burtă, / faci burta tobă, intri după sobă / și stai cu gre-
ierii de vorbă.*

Finalul poemului este o adevărată cascadă ironică, revărsată în aluzii la nuntași, avînd rostul nu numai de a consemna pînă în final superioritatea taberei mirelui, ci și acela de a intensifica atmosfera de veselie exuberantă care reprezintă, în cadrul ceremonialului, un element de spectacol și de proiecție în egală măsură.

În substanța acestui amplu poem sînt proiectate, deci, structuri și semnificații distribuite pe întreaga desfășurare a spectacolului nupțial. Prima parte se referă la actul petițului ; în formele mai vechi ale obiceiului ea constituia o *orație* distinctă, ca cea atestată de D. C a n t e m i r, fiind integrată funcțional acestui act. Secvențele din partea a doua se referă la alte momente din desfășurarea ceremonialului și e probabil că au fost și ele cîndva mai strîns legate de aceste momente. *Orația mare* a condensat deci mesaje poetice aparținînd unor momente diferite ale ordinii ceremoniale, care,

pe parcursul evoluției obiceiului, nu și-au mai impus semnificațiile cu autoritate ; un unic moment, devenit nucleul spectacolului (sosirea mirelui la curtea miresei), a concentrat semnificațiile altor momente (peșitul, cererea miresei, împăcarea rituală, pregătirea ospățului) ; în structura ei actuală, *orația mare* constituie deci o proiecție a întregului ceremonial de nuntă.

Sînt înregistrate însă, în colecțiile noastre de poezie populară, și forme mai vechi de organizare a *poeziei obiceiurilor de nuntă*. La G. D. Teodorescu întîlnim și variante care dezvoltă distinct alegoria peștitului și alegoria războiului, în forme foarte apropiate de descrierea lui D. Cantemir.

În părțile Bihorului suita ceremonială s-a conservat într-o formulă mai arhaică : *orația de peștit*, cuprinzînd alegoria vînaătorii, se spune distinct de așa-numita „cîntare nevăstească“, sau a „lăcății“, realizată sub formă de dispută între „oastea“ mirelui și „oastea“ miresei.

Se pare că acest gen de *orație*, care a cunoscut o mare răspîndire în Europa occidentală, reprezintă o reminiscență a străvechilor rituri de inițiere. Sensul inițiativ este puternic implicat de secvența ceremonială care integrează *orația mare*, iar în Bihor această *orație* dramatizată. Înainte de a i se ceda mireasa, tînărul mire este supus unor probe ipotetice, ritualizate ; este, de fapt, numai un scenariu ceremonial sau verbalizat, care consemnează maturitatea și capacitatea protagonistului. Avînd o structură dialogată, *cînteca lăcății* apare, de fapt, ca o eșalonare de ghicitori puse de „portăreii“ miresei, la care mirele răspunde prompt, și cu o anumită emfază. Prin conținutul lor, *ghicitorile* și răspunsurile date conturează un spațiu convențional, care interferează semnificații ceremoniale și elemente de viziune agrară. Solul dinții al mirelui este socrul mare trimis să vadă fata dacă-i „mîndră au ba“ ; umbra cea mai groasă deasupra noastră este umbra cerului, apa cea mai mare este roua de vară, urma cea mai mare pe pămînt este urma plugului etc. Dialogul este purtat protocolar, într-un cadru fabulizat care consemnează atmosfera conflictuală (cele două familii sînt două oști gata să înceapă lupta) și simbolul central al *orației mari* :

Bine răspunseși, / Bine ne spuseși / Dar te-om mai împinde / Poarta n-om deschide / Pînă ce ni-i spune / Ce rînd fu pe tine / Și ce te-a aflat / De tu ai intrat / În grădina mare / Fără-nștiințare / Și tu ai cules / Și tu ai ales / Cea mai mîndră floare / Nearsă de soare, / Cîte ai lăsat / Toate le-ai călcat, / Și s-au ovilit / Și s-au vestejit.

[F.A., II. p. 190—191]

În Muntenia, Oltenia și Banat, la masa mare de la nuntă se zice și azi cîntecul despre Nunta lui Iancu-Vodă cu fata letinului cel bogat, cunoscut și sub titlul de *cîntecul nașului*. Poemul reprezintă o descriere în termeni de *baladă eroică* a întregului ceremonial de nuntă, în care sînt reliefate pregnant secvențele cele mai caracteristice, ca pregătirea nunții, alaiul mirelui în drum spre casa miresei, conflictul ce se declanșează aici între cele două tabere, încercările la care e supus mirele, dar pe care le trece nașul. Poemul are, deci, toate caracteristicile unui *cîntec ceremonial*, și probabil că așa a fost la origine, dar a căpătat o tonalitate dominantă de *baladă*, cu elemente de încadrare istorică (medievalizare) și cu finalitate epică.

Toate aceste creații reprezintă un gen oratoric al literaturii populare; tehnica lor este cea a argumentării retorice, realizată prin limbaj — tonul permanent de adresare, mijloace de contact cu interlocutorul, părți dialogate — și prin argumentări, mai ales de natură fabuloasă, menite să sublinieze caracterul solemn al ceremonialului și al momentului de viață pe care îl reprezintă.

Cîntecele de despărțire

„*Cîntecele de despărțire* potențează liric secvențele ceremoniale care semnifică ruperea tinerilor de vechea lor stare, exteriorizînd sentimentul dureros, sau cel puțin nostalgic, pe care această rupere îl incucă. Două sînt secvențele mai importante care integrează astfel de cîntece, ca mărci ale unui comportament sentimental îndătinat...

— pregătirea miresei și a mirelui, în paralel, pentru nucleul festiv al ceremonialului, marcată simbolic la mireasă prin punerea „petelei” sau a „baltului”, iar la mire prin ultimul bărbierit de flăcău;

— dezgolvirea miresei, despodobirea ei de hainele ceremoniale și îmbrobodirea, ca semn al trecerii definitive în „rîndul nevestelor”. În *cîntecul de despărțire* cîntat miresei la punerea petelei, sentimentul dureros provocat de ruptură capătă accente tragice, explicabile prin neliniștea și teama pe care „pasul” spre necunoscut le inspiră, dar și prin căsătoria, adeseori forțată, determinată de tranzații familiale, reprezentînd pentru mireasă o rupere și de idealurile ei erotice. Relativ unitar, ca structură și substanță metaforică, pe tot întinsul țării, poemul enunțrează liric ipostazele esențiale ale despărțirii și rezonanțele lor simbolice, într-o succesiune gradată,

culminând cu mărci rituale (cununa — simbol al trecerii) și evaluînd în final consecințele :

*Frunză verde mărăcină, / Ia-ți, mireasă, ziua bună /
De la frați, de la surori, / De la grădina cu flori, / De la
strat de busuioc, / De la feciorii din joc, / De la strat de
floricele / Și neamuri și vericele, / De la frunza cea de
brad, / De la puiul cel lăsat. / Plînge, mireasă, cu jele, /
Că nu-i mai purta petele, / Nici în degete inele /
Și nici în urechi cercei, / Nici nu-i ședea cu flăcăi. / Cunu-
nița ta cea verde / Cum te scoate dintre fete / Și te dă
între neveste ; / Și cununa cea de flori / Te scoate din-
tre feciori / Și te pune-ntr-o năruie. / Cîntați, fete, și
horiți / Pînă sînteți la părinți ; / Cîntați, fete, horile /
Și vă purtați florile, / După ce vă-ți mărta, / Horile
nu-ți mai juca, / Florile nu-ți mai purta, / A cînta nu-ți
cuteza / În casă de soacră-ta, / În tindă de socru-tău /
Și-afar' de bărbatu-tău.*

[F.A., I, p. 224—225]

Deși legat funcțional de o secvență bine delimitată în cadrul desfășurării obiceiului, poemul realizează o proiecție integrală a trecerii ceremonializate prin el, fiind organizat în trei secvențe care corespund celor trei etape distincte ale ritului de trecere.

Prima secvență este dominată de sentimentul despărțirii : mireasa își ia rămas bun de la tot ceea ce a semnat cadrul obișnuit al existenței ei de pînă acum. Seriile de grupuri nominale enumerate în paralel sînt mărci ale realității cotidiene (mai puțin „frunza cea de brad“, care este termen al unei analogii consacrate prin tradiție), paralelismul fiind acela care imprimă seriei naturale valoare metaforică.

A doua secvență este dominată de sentimentul trecerii, de conștiința schimbării modelului de comportament : fata își părăsește podoabele (petele, inele, cercei), care nu mai corespund noii sale condiții. Cununa, simbol ceremonial al trecerii, este ultima și supremă podoabă a tinerei fete, căreia îi va lua locul broboada, semn al trecerii în rîndul nevestelor.

Secvența a treia este dominată de sentimentul integrării în noua stare, un sentiment aproape tragic, implicînd renunțarea totală la bucuriile vîrstei tinere ; de aceea noua stare este așteptată ca un infern, în care încetează cîntecul și horele.

În alte variante sînt dezvoltate mai accentuat împrejurările concrete ale nunții și ale protagoniștilor ei, reproșurile pe care fata

le aduce părinților pentru că o mărită departe de ei, „printre străini“, sau fără voia ei etc. O variantă din ținutul Hunedoarei, cu dezvoltări lirice mai ample, imaginează, ca revers al sentimentului de înstrăinare, continuitatea legăturilor între mireasă și familia părăsită, apelând la simboluri cu rezonanțe magice, pe care se vor construi, în lirica propriu-zisă, metafore ale dorului :

*De-ai avea, goveo, avea, / De-ai avea tată cu milă, /
El pe tine nu te-ar da, / Goveo,-n astă sară mare /
Cu străini, goveo, pe cale, Și pe tine te-ar scria / În cornuțul mesei lui : / Cînd, la masă și-ar prînzii, / La fiuca dulce-ar gîndi, / Lacrimile l-ar porni. / De-ai avea, goveo, avea, / Govea, o mamă cu milă / Ea pe tine nu te-ar da, / Și pe tine te-ar scria / În toarta ciubărului, / În cornul chindeului ; / Cînd după apă-ar pleca / La fiuca dulce-ar gîndi, / Lacrimile o-ar porni.*

[E.P., I, 119—120]

La fel, fratele „ar scria-o“ : *În cornuțul plugului, / În plesnița biciului, iar sora „în cornul cătrînzei ei“,* pentru ca să-și aducă aminte de ea și să plîngă de dorul ei.

Spre deosebire de notele tragice din *cîntecul de despărțire* al miresei, *cîntecul la bărbieritul ginerelui* este mai senin, pendulînd între regret și glumă :

*Foaie verde de-o cicoare, / Aoleo, ce bine-mi pare /
Că vine vinerea mare, / Mustata mi se-mpresoară, / Pleacă taica să mă-nsoare... / Pînă azi cu fetele, / Mîine cu nevestele, / Poimîine cu babele, / S-au dus tinerețele !*

[D.C.S., pp. 17]

Sentimentul îmbătrînirii treptate, al opoziției între viața liberă, fără griji, și răspunderile de gospodar ce-l vor apăsa dau naștere regretului pentru ce rămîne în urmă, fără ca perspectiva viitorului să apară într-o lumină sumbră.

Poezia ceremonialului de înmormîntare

Întregul complex al obiceiurilor de înmormîntare reprezintă ceremonializarea unui eveniment biologic inevitabil cu implicații sociale profunde, care antrenează un întreg sistem de concepte, credințe și atitudini, ca elemente de motivație sau structură. Moartea este resimțită mai întîi, pe planul realității cotidiene, ca o despărțire definitivă a defunctului de familie și de o colectivitate mai largă.

Sentimentul de „pustiire“, de gol, pe care această despărțire îl determină, conotează o dereglare puternică a echilibrului psihologic și social. ~~Ceremonialul de înmormintare~~ are menirea de a repara pentru lumea celor vii breșa ce s-a produs prin desprinderea din rîndul ei a unui membru, de a restabili echilibrul social, prin integrarea fără greș a celui mort în noua lui stare. Pentru săvîrșirea acestei integrări, ceremonialul continuă dincolo de realitatea lumii noastre în realitatea mitului. Marea despărțire nu reprezintă, în concepția tradițională, o încheiere definitivă a destinului individului, ci o trecere ireversibilă din lumea aceasta în lumea „de dincolo“, care poate fi ea însăși dereglată, cu urmări nocive pentru colectivitate.

În ceremonialul de înmormintare, accentul va fi pus deci pe secvențele care marchează marea despărțire și pregătesc marea trecere, semnificația și rostul acestor secvențe fiind prin definiție polivalente : ele trebuie să asigure perfectă despărțire și trecere ; în același timp însă, pentru refacerea echilibrului moral și social al familiei și colectivității mai largi, ele sînt destinate ameliorării durerii tragice determinate de conștiința ireversibilului. Iată de ce măorta este concepută, imaginar, ca o lungă călătorie, marcată și pe plan ceremonial, într-o lume similară celeia de aici, deși opusă ei ; în structura ceremonialului de înmormintare, dar și în cadrul obiceiurilor care prelungesc acest ceremonial, apar rituri care urmăresc restabilirea unor legături vitale, materiale, ale defunctului cu universul lumii „luminate“.

Toate aceste semnificații, reinterpretate în termenii gândirii mitice, domină poezia ceremonialului funebru.

Constantin Brăiloiu a fost primul folclorist român care a atras atenția asupra distincției ce trebuie făcută între *cîntecele ceremoniale de înmormintare și bocetele propriu-zise*. Dacă acestea din urmă sînt lamentații libere, „revărsări melodice ale durerii“, *cîntecele ceremoniale*, legate organic de anumite momente din desfășurarea ritualului, sînt cîntate după anume reguli, de femei care nu pot fi rude de aproape ale mortului.³²

Zona de circulație a *cîntecelor ceremoniale* se întinde pe ambele versante ale Carpaților dintre Dunăre și Olt, la sud pînă la coborîrea în ses, iar la nord pînă la valea Mureșului, cuprinzînd deci Oltenia subcarpatică, Hunedoara și Banatul. Faptul că urme ale *cîntecului bradului* se întîlnesc și în alte zone, ca și faptul că în *bocetele* din Transilvania și Moldova găsim adesea imagini ce apar și în *cîntecele ceremoniale* îngăduie să presupunem că ele au fost răs-pîndite, în trecut, pe întreg teritoriul folcloric românesc.

Tot C. Brăiloiu a fost acela care a subliniat faptul că bocirea reprezintă, pe de o parte, un act ceremonial tradițional, obligatoriu și de bună-cuviință, iar pe de altă parte, o manifestare spontană și intimă, un mijloc de potolire a durerii morale.³³ Determinarea rituală a cîntecelor ceremoniale de înmormîntare este deci de dublă natură: în primul rînd pentru că sînt legate în mod definitiv de aspectul îndătinat și ritual al „bocitului”, în al doilea rînd pentru că se integrează ansamblului ceremonial într-o succesiune funcțională, ca părți ale „suitei ceremoniale”, alcătuiind deci un sistem unitar, în care fiecare cîntec — parte a suitei — ocupă un loc distinct, potrivit momentului ceremonial care îl integrează.

Bocetele, în schimb, pot apărea într-o distribuție mai liberă pe parcursul desfășurării ceremonialului, realizînd în principal caracterul de manifestare spontană și intimă a obiceiului „bocitului”.

Aceste diferențieri funcționale se prelungesc în structura și conținutul celor două forme distincte de cîntec funebru. Cîntecul ceremonial are o formă mai stabilă și un conținut generalizat, în timp ce forma bocetelor este instabilă, iar conținutul lor mai adaptat la împrejurările concrete ale defunctului, fie prin existența unui repertoriu diferențiat funcțional (ca în cazul poeziei colindelor), fie prin improvizație.

Poezia cîntecelor ceremoniale

Așa cum a fost reconstituită de C. Brăiloiu, suita cîntecelor ceremoniale de înmormîntare se grupează, de fapt, în două serii distincte. Prima serie are un caracter general, fiind alcătuită, în principal, din cîntecul zorilor, cîntecul de despărțire, cîntecul mare, cîntecul de petrecut, interpretat în timpul cortegiului de înmormîntare, și un cîntec în care defunctului i se dau sfaturi asupra felului în care trebuie „zidită” locuința de veci. A doua serie, legată de reprezentarea morții ca nuntă, cu implicații ceremoniale specifice, este alcătuită din cîntece „ale bradului”, interpretate la întîmpinarea în sat a grupului de flăcăi care coboară de la pădure bradul tăiat pentru a fi pus la capul celui mort, la însoțirea bradului pînă la casa mortului, în timpul cortegiului și la cimitir, cînd bradul este așezat la mormînt. ●

■ Poezia ceremonială de înmormîntare este dominată de două concepte mitice fundamentale, care, în planul imaginației artistice, generează două alegorii puternice, cu proiecții permanente nu numai în poezia funerară, ci și în alte compartimente ale poeziei și prozei populare. 1. reprezentarea morții ca o lungă călătorie (mitul mării

tregeri este de fapt al mării călătorii); 2. reprezentarea nupțială a morții (alegoria moarte — nuntă). Primul concept domină suita ceremonială cu funcție generală, fiind mai puternic marcată în *cîntecul Zorilor* și *cîntecul mare*, iar al doilea motivează suita de *cîntece ale bradului*.

Suita ceremonială de bază (pentru texte vezi F.A., II, p. 232—246) apare pe plan sintagmatic ca o înseriere de segmente grupate în doi constituenți principali: *cîntecul Zorilor*, ca prim constituent, *cîntecul de despărțire* și *cîntecul mare*, în principal, ca al doilea constituent. Pe plan paradigmatic, acești doi constituenți apar ca elemente ale unei structuri binare, marcată pozițional în cadrul ceremonialului real, prin faptul că partea întâi se cîntă afară și se adresează Zorilor, pe cînd partea a doua se cîntă în casă și se adresează mortului. Diferențieri apar și în modul de realizare a constituenților; serie de rugi, litanie, în prima parte, relatare, sub formă de sfaturi, a mării călătorii, epic-poematică, în partea a doua. Constituentul întâi vorbește despre ceremonialul real, constituentul al doilea despre acea parte a ceremonialului care, neputîndu-se realiza în lumea noastră, se realizează în lumea mitului.

• *Cîntecul Zorilor* reprezintă piesa cu cea mai mare capacitate de conservare din acest ansamblu, consemnată și printr-o circulație mai intensă în toată zona de răspîndire a *cîntecului ceremonial*, precum și printr-o diferențiere mai accentuată a variantelor, rezultată din tendințe de adaptare la structuri culturale regionale. •

În variantele transilvănene, Zorile sînt rugate să își grăbească apariția pentru a-l întoarce pe defunct de pe drumul pe care a pornit, înapoi la „lumea luminată“. Perspectiva mitică a *cîntecului* este deschisă deci prin personificarea momentului de început al zilei.

Dacă în *basm*e personificarea se materializează, Zorilă fiindu-ne înfățișat ca o ființă umană la fel de vag conturată ca orice alt erou de *basm*, în *cîntecul ritual* ea rămîne abstractă; identificarea zori-om nu este explicită, personificarea apărînd nu sub forma unei întrupări fabuloase, ci ca rezultat al structurii mesajului: adresare către Zori / răspunsul Zorilor.

În contact cu actul ritual, mitul este forțat să iasă din matricea sa generică și să se alăture unui destin uman, pentru a-l modifica. În *basm*e rezultatul este pozitiv: eroul îl oprește pe Zorilă din drum și îl imobilizează pînă la încheierea misiunii lui, salvîndu-și în felul acesta viața. În *cîntecul Zorilor*, variantele ardelenesti, rezultatul este negativ; Zorile își pot „grăbi“ apariția, dar nu se pot întoarce din drumul lor și nu-l pot întoarce nici pe defunct la „lumea luminată“, pentru că ursita e mai puternică decît ele.

Perspectivile mitice ale *cîntecului* sînt însă mai largi, fundalul pe care se grefează dialogul dintre bocitoare și Zori constituindu-l înțelegerea morții ca o călătorie din „lumea luminată” într-o lume opusă acesteia. Încercarea de a forța, prin invocație magică, întreruperea mării călătorii și reîntoarcerea defunctului în lumea celor vii eșuează; marea călătorie nu poate fi întreruptă. Deși a conservat creații motivate prin mit și magie, gîndirea folclorică are conștiința ficțiunii; refuzul mitului de a depăși legile imanente ale firii este semnul unei gîndiri raționale.

Spre deosebire de variantele transilvănene, care se apropie de *poezia incantațiilor*, variantele oltenești aparțin unui alt tip de poezie rituală, avînd structura specifică a *poeziei descriptive*.

Obiectul descrierii îl constituie pregătirile ceremoniale pentru înmormîntare, deci o descriere care fixează locul cîntecului în structura de ansamblu a ceremonialului. Structurii poemului îi este caracteristică repetarea unei scheme într-un șir de secvențe simetrice, care îi conferă frumusețea echilibrată a construcțiilor clasice:

invocație : *Zorilor, zorilor, / Voi surorilor,*
rugăminte : *Voi să nu pripiți / Să ne năvăliți*
motivare : *Pînă și-o găti / Dalbul de pribeag*
scop : *Un cuptor de pîne, / Altul de mălai / Nouă
buți de vin / Nouă de rachiu / Și-o văcuță
grasă / Din cireadă-aleasă / Să-i fie de masă.*

Cîntecul Zorilor apare astfel ca o înseriere de rugă, ca o litanie ce în ansamblu constituie modelul poetic al pregătirilor de înmormîntare; rugămintea din prima secvență este repetată pentru ca „dalbul de pribeag” să-și poată pregăti:

*Turtiță de ceară / Fie-i de vedea! ; / Vălușel de pînză, /
Altul de peșchire.*

apoi :

*Un car cărător, / Doi boi trăgători / Că e călător / Dintr-o
lume-ntr-alta, / Dintr-o țară-ntr-alta : / Din țara cu dor /
În cea fără dor, / Din țară cu milă / În cea fără milă.*

și :

*Nouă răvășele / Arse-n cornurele / Ca să le trimeată
Pe la nemurele, / Să vină și ele / Să vadă ce jele.*

Mitul mării călătorii, care motivează pregătirile ceremoniale, contaminează însăși atitudinea față de defunct: „dalbul de pribeag“, erou al mării treceri, își pregătește singur condițiile călătoriei. În virtutea acestei contaminări, semnificațiile poemului sînt dedublate printr-un joc angajat între perspectiva ceremonială și cea mitică la nivelul fiecărei secvențe: cuptoarele de pîine și buțile de vin, turtița de ceară (*lumînarea statului*), vâlușelul de pînză, carul cărător etc., sînt termeni cu funcție ceremonială precisă, ale căror semnificații sînt proiectate însă și dincolo de ceremonial, în planul mitului. Aceste semnificații vorbesc despre hrana și gîteala dalbului de pribeag în marea lui călătorie, despre lumina care îi va lumina drumul, despre carul care îl va purta etc. Secvența care anunță călătoria în lumea mitului (țara fără dor și fără milă), anticipînd *cîntecul mare*, constituie punctul de maximă tensiune al cîntecului, iar ultima secvență, care vorbește despre vestirea neamurilor — primul accent de durere mărturisită (*Să vadă ce jele*).

În următoarele secvențe ale suitei ceremoniale, cîntate în casă, la capul mortului, mesajul nu mai este adresat reprezentărilor mitologice, ci „dalbului de pribeag“, sub formă de sfaturi pentru marea călătorie. Ele reprezintă deci etapele ceremoniale care se desfășoară dincolo de realitate, de la desprinderea din lumea celor vii pînă la integrarea în neamul celor morți, constituind modelul poetic al acestui mit folcloric fundamental, care încifrează conceptele tradiționale despre neam, lume și timp.

• În *cîntecul de despărțire*, defunctul este sfătuit să-și ia rămas bun de la lume (*strini, vecini*) înainte de definitivă plecare. Replica este o reprezentare mitică a morții (pasărea neagră care taie firul vieții printr-o lovitură de aripă), motivată, în sistemul de gîndire tradițională, ca și metafora „dalbul de pribeag“, prin interdicții tabuistice:

Ridică, ridică / Gene la sprîncene, / Buze subțirele, / Să grăiești cu ele. / Cearcă, dragă, cearcă, / Cearcă și grăiește, / De le mulțumește / La strini, la vecini, / Cui a făcut bine / De-a venit la tine, / Că ei și-au lăsat / Hodina de noapte / Și lucrul de ziuă. / — Eu nu pot, nu pot, / Nu pot să grăiesc, / Să le mulțumesc. / Mulțumile-ar Domnul, / Că eu nu li-s omul, / Ieri de dimineată / Mi s-a pus o ceață, / Ceață la fereastră, / Și-o corboaică neagră, / Pe sus învolbînd, / Din aripi plesnind, / Pe min' m-a plesnit, / Ochi-a-mpănjenit, / Fața mi-a smolît, / Buze mi-a lipît...

• *Cîntecul mare*, nucleul ceremonialului mitic, descrie treptele prin care se săvîrşeşte marea trecere. •

Scoală, Ioane, scoală, / Cu ochii priveşte, / Cu mîna primeşte. / Că noi am venit, / Că am auzit / Că ești călător, / Cu roua-n picioare, / Cu ceața-n spinare, / Pe cea cale lungă, / Lungă fără umbră, / Și noi ne rugăm, / Cu rugare mare, / Cu strigare tare, / Seama tu să-ți iei, / Seama drumului. / Și să nu-mi apuci / Către mîna stîngă, / Că-i calea nătingă, / Cu bivoli arată, / Cu spini semănată, / Și-s tot mese strînse / Și cu făclii stînse. / Dar tu să-mi apuci / Către mîna dreaptă, / Că-i calea curată, / Cu boi albi arată, / Cu grîu semănată, / Și-s tot mese-ntinse / Și făclii aprinse.

Calea spre țara fără dor și milă este „lungă, fără umbră” și alegerea drumului este esențială. Spre deosebire de basm, unde decizia eroului ajuns la răscruce nu este influențată de atitudini exterioare lui, în *cîntecul ceremonial* neamul celor vii se simte angajat în reușita călătoriei pînă la integrarea pribeagului în neamul celor morți. Succesiunea de termeni antonimici organizați în secvențe poetice paralele, care desemnează cele două căi, semnifică opoziția fundamentală dintre bine și rău, dalbul de pribeag fiind sfătuit să aleagă calea „către mîna dreaptă”, reprezentînd paradigma binelui. •

Treapta a doua este, din nou ca și în basm, întîlnirea cu animalele ajutătoare, relatată în secvențe de construcție simetrică :

Seara va-nsera, / Gazdă nu-i avea / Și-ți va mai ieși / Vidra înainte, / Ca să te-nspăimînte. / Să nu te-nspăimînți, / De soră s-o prinzi, / Că vidra mai știe, / Seama apelor / Și-a vadurilor. / Și ea mi te-a trece, / Ca să nu te-neci, / Și mi te-a purta / La izvoare reci, / Să te răcorești / Pe mîini pînă-n coate / De fiori de moarte. / Și-ți va mai ieși / Lupul înainte / Ca să te spăimînte. / Să nu te spăimînți, / Frate bun să-l prinzi, / Că lupul mai știe / Seama codrilor / Și-a potecilor. / Și el te va scoate / La drumul de plai, / La fecior de crai, / Să te ducă-n rai, / C-acolo-i de trai; / În dealul cu jocul, / C-acolo ți-e locul; / În cîmp cu bujorul, / C-acolo ți-e dorul.

Față de întîlnirea eroului din basme cu tovarășii năzdrăvani, motivul are aici alt sens, determinat de funcția ceremonială a *cîntecului*. Trecerea prin vaduri amintește trecerea peste Styx din mitologia antică, dar pare a fi o formă mai veche a acestui motiv mitic. Ea este

potențată de actul de purificare cu apa izvoarelor reci, act necesar în orice moment hotărâtor al unui rit. Corespunzător vadurilor apar, apoi, potecile care duc peste codri, spre drumul de plai al raiului, unde marea călătorie se încheie prin acea horă ce se așază ca o pecete la încheierea tuturor riturilor fundamentale.

• Treapta a treia prezintă primul contact cu lumea celor morți, întâlnirea de la frontiera acestei lumi și vămile ce se plătesc pentru a intra în ea, marcând încheierea unei secvențe a ritualului săvârșit doar pe planul mitului.

*Nainte-i mergea / Și mi s-o făcea / Tot un bilciuleț. /
Și să te oprești, / Ca să-mi târguiești / Cu banul din
mină / Trei mahrame negre, / Trei sovoane noi, / Și trei
chiți de flori. / Și ți-or mai ieși / Tot trei voinicei. /
Mina-n sin să bagi, Mahrame să tragi, / Să le dăruiești, /
Vama să plătești...*

La fel, cu sovoanele vor fi dăruite „trei nevestele“, iar cu chițile de flori — „trei fete mari“, acestea nereprezentând deci taxe vamale în sensul vulgar, ci daruri pe care pribeagul le oferă neamului celor morți pentru a se introduce în noua lui stare.

• Ultimul segment cuprinde două părți cu semnificație particulară : integrarea „dalbului de pribeag“ în neamul celor morți și prin el stabilirea legăturii dintre neamul celor vii și neamul celor morți :

*Ș-acolo la vale / Este o casă mare, / Cu ferești la soare, /
Ușa-n drumul mare, / Strașină rotată, / Strânge lumea
toată. / Acolo că este / Mahalaua noastră. / Și-ți vor
mai ieși / Tineri și bătrâni, / Tot cete de fete, / Pîlcuri
de neveste. / Să te uiți prin ei, / C-or fi și de-ai mei. /
Ei cînd te-or vedea / Bine le-o părea / Și te-or întreba : /
Datu-le-am ceva ? / Bine să le spui, / Că noi le-am
trimis / Lumini din stupini / Și flori din grădini. / Și
iar să le spui, / Anume la toți, / Că noi i-așteptăm / Tot
la zile mari, / Cu ulcele noi, / Cu străchini de lapte /
Și cu turte calde ; / Cu pahare pline, / Cum le pare
bine ; / Cu haine spălate, / La soare uscate, / Cu lacrimi
udate.*

Partea a doua vorbește despre acte ceremoniale care se fac după înmormîntare, despre acele ofrande, colaci, lumînări și flori care la 40 de zile de la înmormîntare, în Oltenia, sînt duse cu alai la rîu, așezate pe o scîndură sau într-o copaie și lăsate să plutească pe apă spre „lumea de dincolo“, despre pomenirea morților în joia mare,

cînd în curțile caselor se aprind focuri și se așază bănci și velințe, ulcele cu lapte și colaci, așteptîndu-se ca cei plecați în „lumea de dincolo“ să se întoarcă și să se ospăteze.

• Începută cu descrierea pregătirilor de înmormîntare, deci cu fapte din obiceiul concret, suita ceremonială se termină cu actele ce se săvîrșesc după înmormîntare, deci tot cu fapte din obiceiuri concrete. Principiul clasic al simetriei domină arhitectonica ei, iar nota stilistică dominantă a modelului poetic este sobrietatea ceremonială. Doar ultimul vers care încheie această parte (*Cu lacrimi udate*), ca și ultimul vers din *cîntecul Zorilor*, cade ca o lacrimă marcînd cu multă discreție durerea.

• Dintre creațiile care alcătuiesc repertoriul *cîntecelor ceremoniale de înmormîntare*, *cîntecul bradului* este cel mai bine conservat, în unele locuri fiind singurul care a rezistat procesului distructiv. Variantele pe care le cunoaștem pot fi grupate, ca și în cazul *cîntecului Zorilor*, în două tipuri mai distincte, unul circulînd în jumătatea de sud a Transilvaniei, iar celălalt în nordul Olteniei. Simbolul în jurul căruia se concentrează atît poezia cîntecului, cît și ritualul care o încadrează, bradul, este interpretat în Transilvania ca mireasă a celui mort nelumit. În Oltenia, această interpretare nu mai apare cu aceeași claritate și nici textul poetic nu o mai conține direct. Ipoteza că bradul ar fi aici, ca și în alte obiceiuri și, în general, în simbolică tradițională, semnul pomului vieții³⁴ deschide căi de interpretare care nu pot fi neglijate, dar care nu sînt incompatibile cu simbolică nupțială.

Variantele olteniești par să reprezinte forme mai ambigue, în coordonatele cărora elementele s-au restructurat într-o organizare mai complexă, punînd în valoare semnificații mai profunde. În textul reconstituit de C. Brăiloiu³⁵, aceste caracteristici apar cu o pregnanță deosebită.

În plan sintagmatic, poemul evidențiază o suprapunere de ordini secvențiale diferențiate ca funcție și motivație, corelate prin elemente de contiguitate puternic marcate, care imprimă discursului o fluiditate deosebită. O primă ordine este dată de organizarea enunțului pe baza succesiunii întrebare-răspuns, procedeu determinat de însăși structura dramatică a scenariului ritual, pe care îl vom regăsi și în poezia lirică. Întrebarea, adresată bradului, conține trei termeni semnificativi, care presupun dezvoltări corelative în răspuns: o trecere anormală (*coborîre*), evidențiată printr-o opoziție spațială (*de la loc pietros — la loc mlăștinos*) și un agent care a determinat (*poruncit*) trecerea. Opoziția spațială este prima enunțare a unei opoziții mai profunde, între normal (locul de baștină al bradului) și anormal (locul străin, nefiresc și neprielnic pentru brad), care va

fi reluată și amplificată în răspuns. Răspunsul bradului, care, prin dimensiunile lui (106 versuri față de 7 în întrebare) reprezintă corpul propriu-zis al *poemului*, este realizat în tehnica specifică *poeziei descriptive*; sensul confesional, tonul de lamentație și sentimentul tragic al morții premature, care subordonează întregul sistem de semnificații simbolice, îi conferă caracterul unui lung monolog liric.

Dincolo de dicotomia întrebare/răspuns se impune însă o structură ternară, incluzând o secvență a prezentării protagoniștilor, o alta a desfășurării ritului și o a treia a potențării semnificației prin marcarea opoziției între destinarea normală și aceea anormală a simbolului. Majoritatea variantelor evidențiază aceeași structură internă, fără ca ea să fie întotdeauna marcată precis prin mijloace formale.

Primele două secvențe complexe ale acestei organizări sintagmatice au ele însele o structură ternară, care se prelungește la nivelul fiecăruia dintre subconstituenții lor.

În secvența inițială, cele trei subunități constitutive, marcate prin frazare, îi desemnează pe cei trei protagoniști și funcția cu care ei apar în poem: *bradul* și coborîrea lui anormală, *pribeagul* care „poruncește” coborîrea și *voinicii* care execută porunca. Prin opoziția pe care o pune în relief, primul segment consemnează intrarea în timpul ritual și transpune bradul în rolul său simbolic. Pribeagul, al doilea protagonist, poruncește tăierea și coborîrea bradului în virtutea unei legături anterituale:

*Mi' mi-a poruncit / Cine-a pribegit, / Că i-am trebuit, /
Vara de umbrît, / Iarna de scutit.*

Este evidențiată aici o opoziție temporală, cu implicații complexe, între perioada antemortuară, caracterizată printr-o legătură utilă și normală între brad și om, la nivel de specie, și perioada postmortuară, deci rituală, caracterizată printr-o relație tragică între brad și pribeag, care se desprind acum de specia lor, izolându-se. Intrarea imaginară în rolul ritual îi pune pe protagoniști înșiși într-o puternică opoziție, marcată funcțional, ca agent și, respectiv, obiect al unei acțiuni împotriva firescului. Voinicii trimiși să îndeplinească porunca sînt prezentați într-o atitudine ceremonială de jale (*Cu părul lăsat, / Cu capul legat*); ei pornesc la drum într-un peisaj matinal contaminat și el de jale (imaginea stereotipă a dimineții apare aici într-o variantă care conotează durerea: *Cu roua pe față, / Cu ceața pe brațe*), dotați cu unelte care anunță distrugerea și cu alimente care subliniază ritul (colaci de grîu) și durată lungă a călătoriei (*Merinde pe-o lună*).

Secvența complexă mediană conține o descriere a ceremonialului însuși, concentrată în jurul a trei momente esențiale : căutarea și găsirea bradului, tăierea bradului și coborîrea lui de la munte. Identificarea bradului se face, ca și în orația de nuntă, după o căutare exhaustivă, voinicii cutreierînd „Văile cu fagii / Și munții cu brazii“, iar alegerea este unică și predestinată : *bradul cel pocit*, recunoscut după „*craca uscată, / De moarte lăsată*“. Contrastul dintre acest semn tragic și vitalitatea mediului în care bradul este găsit (*Pe izvoare reci, / Pe ierburi întregi*) reia cu o violență mai mare șirul de opoziții anterioare, apropiindu-l brutal de dezlegarea sa finală : opoziția viață/moarte. Aceeași opoziție este reeditată prin tăierea bradului, care nu este o tăiere normală, ci *doborîre* ; analogia sensibilă cu distrugerea ființei prin moarte, întărită și prin mărci stilistice (*m-au doborît, / M-au pus la pămînt*), devine contextul care atenuează opoziția inițială dintre brad și mort, consemnînd un început de deplasare a semnificației simbolului, determinată de sensul unificator al destinului protagoniștilor. Acest proces de neutralizare a opoziției brad/mort este accentuat în ultimul segment al părții mediane. Felul în care bradul este desprins și izolat de mediul său :

*Și ei că m-au luat / Tot din munți în munți / Prin bră-
dui mărunți / Tot din văi în văi / Prin brazi mărunței.*

ne sugerează puternic atmosfera alaiului mortuar, izolarea treptată a „pribeagului“ de locurile cunoscute, de mediul său și de semenii săi. Aceeași impresie ne este întărită de versul care specifică poziția rituală a bradului în timpul drumului (*Cu cetina-n vale*), al cărui paralelism cu poziția mortului în aceeași împrejurare nu lasă nici o îndoială. Neutralizarea nu este încă totală, deplasarea semnificației rămîne ambiguă, pentru că bradul nu devine un obiect al jalei, ci continuă să fie un semn al ei :

*Cu cetina-n vale / Să le fiu de jale, / Cu poale lăsate /
A jale de moarte.*

Paralelismul antonimic cu *orația de nuntă*, implicînd mai ales căutarea și găsirea soției, recunoașterea după semn și alegerea predestinată, mutarea florii din grădina în care a crescut în grădina împăratului etc., este evident. Cîntecul, poezia și întregul ceremonial întră într-o structură mai largă, interceremonială, dominată de structura și semnificația esențială a conceptului mitic care apropie cele două fenomene : moartea și unirea prin căsătorie.

Prin aceste prime secvențe pregnant descriptive, presărate cu numeroase detalii etnografice, dar convertite la o expresie lirică puter-

nică, *cîntecul bradului* constituie o creație exemplară pentru modul în care poezia ceremonială își prevalează valorile estetice proprii, dincolo de mit și ritual, dar în conexiune cu structura lor, valori care reprezintă fie atitudini față de rit, exercitate din afara lui, fie semnificații suplimentare care le depășesc sau le contrazic pe cele mitice sau rituale. Aceste valori corespund aceluși aspect al bocitului pe care C. Brăiloiu îl denumea „manifestare spontană și intimă”. În textul nostru, o asemenea valoare au versurile din refren : ele exprimă exteriorizarea regretului tragic în fața neîmplinirii și răzvrătirea deznădăjduită nu numai împotriva destinului, ci și împotriva ritului care reproduce acest destin :

*Eu dacă știam, / Nu mai răsăream ; / Eu de-aș fi știut, /
N-aș mai fi crescut.*

• Cea de a treia secvență complexă reprezintă o reluare extensivă și repetată a opoziției viață-moarte, înțeleasă ca o opoziție între un destin normal și distrugerea lui printr-o predestinare nefirească. Prin elementele de rit și realitate pe care le include, opoziția capătă o tensiune culminantă, căreia îi corespunde o culminare paroxistică a sentimentului tragic, subliniată printr-o structură binară, de data aceasta, evidentă nu atât în formularea repetată a opoziției în două segmente distincte, cît în polarizarea excesivă a termenilor în cadrul fiecărui segment. Această structură binară opune ultima secvență a poemului secvențelor anterioare, în cadrul cărora se repetă la niveluri deosebite structuri ternare ; se impune astfel o nouă sciziune dicotomică a ansamblului, marcată și prin alte caracteristici, dintre care cea mai evidentă este opoziția dintre dominarea rituală a primei unități și dominarea lirică a celei de-a doua. Dacă în primele două secvențe complexe predomină prezentarea și descrierea protagoniștilor, a obiectelor și a actelor rituale, ultima secvență, alcătuită din polul opus al dicotomiei, este dominată de mijloacele poetice care exteriorizează jalea, sentimentul tragic al neîmplinirii și al neantizării prin dezintegrare.

În prima ei formulare, opoziția se impune între destinarea bradului ca obiect util (*Zină la fîntînă ; Tălpoaie la casă*) și destinarea lui tragică (*Dar ei că m-au pus / La mijloc de cîmp / La cap de voinic*). Dezvoltarea cu precădere a polului negativ al opoziției este mult mai pronunțată aici și se manifestă prin concentrarea în structura lui a expresiei lirice. Sentimentul tragic este puternic intensificat prin evocarea în termeni consacrați a atmosferei de cîmîtîr (*Cîinii urlînd a muțiu, cocoșii cîntînd, muieri mimăind*) și prin descrierea procesului de dezintegrare sub acțiunea distructivă a ploii, a vîn-

tului, a zăpezii. Tensiunea dramatică pe care dezintegrarea o impune sensibilității umane este accentuată printr-o succesiune sacadată a cauzelor și efectelor :

*Ploaia să mă ploaie, / Cetina să-mi moaie ; / Vîntul să
mă bată, / Cetina să-mi cadă ; / Ninsoarea să ningă, /
Cetina să-mi frîngă.*

Neutralizarea opoziției inițiale brad/mort devine aici mult mai puternică. Sensibilitatea complexă a omului nu mai poate fi liniștită printr-o alegorie ceremonială. Interpretarea bradului ca *alter ego* al defunctului tînăr, cu întregul paralelism pe care îl implică izolarea și distrugerea treptată a bradului și a mortului, corespunde acestei sensibilități complexe. Rolul fundamental al *poemului* nu mai este acela conservat de variantele transilvănene, ameliorarea durerii morale prin imaginarea unui rit nupțial care neutralizează opoziția dintre viață și moarte, ci exteriorizarea durerii, comunicarea sentimentului tragic în toată intensitatea lui.

A doua formulare a opoziției reproduce identic aceeași structură, evidențiind, prin alți termeni, aceeași utilizare tragică :

*Ei m-au îmbunat / Că ei mă sădesc, / Nu mă secuiesc /,
Și ei m-au mîntîit, Că m-au secuit*

și implicînd un nou element ritual : împodobirea ceremonială a bradului în vederea realizării destinului său tragic. Paralelismul de structură binară, care subliniază contrastul dintre valoarea pozitivă a obiectelor împodobirii (buchete de flori) și semnificația lor tragică, implică, pe planul expresiei, un gen de alegorie prin contrast — floare/jale :

*Chiți de busuioc / Tot milă de foc ; / Sus la crîngurele, /
Chiți de ochișele, / Tot milă și jale.*

Din întregul sistem de imagini care opune destinarea utilă a bradului celei tragice se desprind semnificații mai largi, cu implicații filozofice, privind opoziția dintre năzuință și destin în viața omului.³⁶

Poezia bocetelor

Pentru o reprezentare adecvată a *bocetului* ca act folcloric și limbaj poetic, trebuie să avem în vedere anumite caracteristici care decurg din natura specifică a relațiilor lui cu realitatea ceremonială și cu evenimentul uman care reclamă și instituie această realitate. Așa cum am văzut, *bocetul* nu este integrat unor secvențe deter-

minate ale ceremonialului, avînd o distribuție relativ liberă și implicînd, ca manifestare, un grad mai înalt de spontaneitate. Actualizarea lui, legată mai mult de eveniment decît de ceremonial, nu este motivată prin cerințe de ordin ritual sau magic, ci răspunde unor cerințe de ordin psihologic și social. Ca „revărsare liberă a durerii morale“, *bocetul* satisface nevoia acută a dialogului cu „cel care pleacă“, părăsind pentru totdeauna lumea de aici.

Cu toate acestea, *bocirea* reprezintă un act îndătinat obligatoriu, în satele cu forme de viață tradițională neputîndu-se concepe o înmormîntare fără *bocet*.³⁷ Obligatorietatea decurge însă mai mult din natura evenimentului (moartea și împrejurările ei concrete) decît din structura ceremonialului. Cu acest statut, *bocetul* a exista din totdeauna și la toate popoarele.³⁷

Ca „obicei îndătinat“, deși spontan în actualizările lui, *bocetul* implică anumite „reguli“ care țin de buna cuviință tradițională, de respectul pentru defunct, dar și pentru colectivitate. Aceste reguli sînt variate de la o zonă la alta, ținînd de o tradiție locală, mai largă sau mai restrînsă, și adaptîndu-se sistemului de datini, legate de înmormîntare, dar și de cinstirea morților, proprii fiecărei zone. Dialogul realizat prin *bocet* este însă totdeauna reflexiv, deci fictiv, constînd, de regulă, în întrebări care nu primesc niciodată răspuns sau în evocări afectuoase sau panegirice dedicate defunctului. Acest caracter reflexiv este confirmat de terminologia folclorică. În Transilvania, de pildă, *bocetul* se numește „cîntare de mort“ sau „cîntare la mort“; femeile nu „se bocesc“, ci „se cîntă“, iar în Moldova „se jelesc“.

În zonele de circulație a *cîntecului ceremonial de înmormîntare*, *bocetul* este o improvizație pe o melodie jalnică, în versuri aproximative sau chiar în proză. Improvizația nu este, structural, absolut spontană, ci se bazează pe un repertoriu de reguli și stereotipii, care pot aparține unei tradiții colective sau pot fi elaborate individual. La rîndul lor, șabloanele nu îngădesc, ci facilitează improvizația, impusă autoritar de nevoia adaptării la condițiile concrete ale evenimentului. *Bocetele* nu sînt generice; ele instituie un act fictiv de comunicare între un transmitător concret (cel care „se bocește“ sau în numele căruia „se bocește“) și un destinatar la fel de concret.³⁸

În celelalte zone, unde *cîntecele funebre* sînt reprezentate exclusiv de *bocete*, unele motive ale vechilor *cîntece ceremoniale* s-au conservat în structura și substanța acestora, imprimîndu-le o relativă stabilitate și investindu-le cu funcție de ceremonial. Necesitatea adaptării la condițiile concrete ale evenimentului este realizată, ca și în *poezia colindelor*, prin existența în circulația orală a unui

repertoriu diferențiat de *bocete*, care să corespundă diferitelor situații tip. Spre deosebire de *colinde*, însă, unde diferențierea mesajului este implicată numai de destinatar (cel căruia i se urează), în *bocete* ea este determinată în egală măsură de ambii parteneri ai actului de comunicare, mesajele fiind transmise de la soț la soție sau invers, de la copii la tată sau la mamă, de la mamă sau tată la fiu sau fiică etc. O tipologie funcțională a *bocetului propriu-zis* va avea în vedere criterii privind vârsta celor cărora li se adresează și relațiile de familie în care sînt angrenați.

Conținutul acestor *bocete* nu cunoaște proiecția mitică a *cîntecului ceremonial*; de obicei, ele reprezintă o evocare cvasibiografică a defunctului, a împrejurărilor în care a murit, a durerii pe care o lasă în urma lui, aspecte care imprimă poeziei lor un profund caracter social. Într-un *bocet* adresat de mamă tinerei fete ce a slujit printre străini, străbat puternice accente de protest social:

Draga mea și sărmănuță, / Scumpa mamei Măricuță, / Pe străini că i-ai slujit, / Multe cămăși le-ai cusut, / Da ei rău te-au miluit, / Borșu cald nu l-ai găsit, / Nici mămăliga pe blid. / Pe la străini te-ai hrănit. / Pînă ce te-ai bolnăvit, / Și de zile te-ai gătit.

[D.C.S., p. 28—29]

Inflexiunile mitice ale motivelor preluate din *cîntecele ceremoniale* sînt reinterpretate liric, uneori împotriva semnificațiilor originare. Alegoria nupțială a morții, de exemplu, este refuzată brutal, cu un sentiment de revoltă împotriva nefirescului:

Ce mireasă poți fi tu, / Mirele nu-i nicăieri. / Nuntă fără ceteraș, / Mireasa-i moartă-n sălaș; / Nici nu-s boi cu clopoțele, / Nici nu-s fete cu mărgele, / Numai toți cu lăcrimele.

[F.A., II, p. 263]

Nevoia de comunicare directă, de integrare în datele concrete ale evenimentului, lasă cîmp liber improvizației și în zonele în care *bocetele* au o relativă stabilitate. Un *bocet* din Făgăraș, adresat unui bătrîn, imbină elemente tradiționale, motive și imagini din *cîntecele ceremoniale*, cu fapte reale din viața de familie a defunctului și a celor rămași.³⁸ Mesajul este deschis de o adresare concretă, prin care defunctul este rugat dureros să-și revină la comportamentul firesc:

Cuscre dragă și mai dragă, / Da mai zi, cuscre, ceva, / Că nu-ți era seama așa / Că să nu zici nimica.

Invocația către Zori (în *bocetul* nostru către soare) nu mai este motivată prin pregătirile pentru marea călătorie, ca în *cîntecul ceremonial*, ci prin dorința de a prelungi clipele despărțirii :

Te roagă de sfintu soare / Să fie ziua mai mare, / C-asta-i zi de despărțire / De copiii dumitale.

Mitul mării călătorii își pierde coeziunea interioară, reinterprețarea lui în contextul realității cotidiene determinînd ambiguități semantice. Ținta primară a călătoriei, demitizate, este „tîrgul“, ca vagă localizare, unde pribeagul își căutase salvarea :

Da, cuscre, unde-ai plecat / De-așa frumos te-ai gătat ? / Ai plecat la tîrg departe / Ca să cumperi sănătate. / Tîrgul s-a fost încheiat, / Cu sănătatea-i gătat.

Sensul trecerii spre o altă lume este marcat, în reluarea motivului, printr-o localizare fabuloasă care amintește de vechile *cîntece epice*, dar în care este plasat un cadru de viață cotidiană :

Da, cuscre, unde-ai plecat / De-așa frumos te-ai gătat ? / Doar în tîrg la Țarigrad. / În Țarigrad cînd vei intra / Să te uiți la direapta. / Este-un pom mare-nflorit / Și-un scaun de hodinit, / Ș-o fîntînă lină / Ș-un scaun de hodină / Și puțin să zăbovești, / Cu măicuța să vorbești.

Mesajul pe care defunctul îl transmite nu mai este adresat neamului întreg și nu se mai referă la datinile legate de cinstirea morților, ca în *cîntecul ceremonial*, ci este adaptat și el împrejurărilor concrete ale familiei care suportă despărțirea :

Și de noi te va-ntreba / Că ce facem pe-aicea. / Da să-i spuți, cuscre, așa / Că de făcut facem bine / Da plîngem în toate zile. / Nu e zi și nu e ceas / Să n-am lacrimi pe obraz.

Deși referirea se face la obiceiul jelierii morților familiei, accentul nu cade pe caracterul îndătinat și obligatoriu al acestui act, ci pe tensiunea psihică și suferința morală pe care o exprimă.

Modalitățile de expresie în *poezia bocetelor* sînt cele ale liricii descriptive sau narrative, cu intensificarea procedeelelor afective, marcate prin frecvența diminutivelor și a apelativelor familiare. Neavînd un caracter ritual-magic, *bocetele* mai cristalizate au putut

evolua spre un lirism pur, îmbogățind arsenalul imagistic al liricii propriu-zise :

„Oricît încercă *bocetul* să nareze fapte și întâmplări din viața defunctului, notele dominante sînt lirice...”³⁹

Procesul de liricizare, întărit prin împrumuturi de substanță din alte categorii ale liricii orale, transformă *bocetul* în expresie generalizată a unor concepte și atitudini fundamentale ale omului în fața morții, distanțată de condiționarea concretă impusă de eveniment. Într-un *bocet de copil*, I. C. Chițimia distinge versuri care „par rupte nu dintr-un *bocet*, ci dintr-o *doină de înstrăinare*, purtînd în forma lor semnele unei îndelungate șlefuii artistice” :

*Fluturaș / Din nouaș, / Unde mergi și cui mă lași /
Amărită / Nedormită / Și de tine-n veci lipsită...*⁴⁰

Revolta în fața morții premature, năzuința de a învinge moartea prin integrare în natură, dorul tragic pe care inevitabila despărțire îl generează — sînt atitudini lirice fundamentale care apropie *bocetele* astfel cristalizate de marile simboluri ale limbajului poetic popular.⁴¹

4. POEZIA DESCINTECELOR

În folclorul românesc și al altor popoare europene, prezența *descintecelor* nu se datorează exclusiv tradiției orale locale. Mari similitudini de formă și expresivitate presupun o prelungire a rafinamentului *descintecului* antic oriental, inclusiv prin intermediul cărții. Această filiație a fost frecvent subliniată :

„Originile străvechi ale *descintecului*, precum și trăsăturile lui universale — cel puțin pe aria de răspîndire europeană — sînt legate de vechile culturi din Egipt și din Mesopotamia”⁴².

• Fiind o practică profesională ezoterică, *descintecul* se transmite de la o generație la alta în cercuri închise, prin inițiere și deprindere orientată. • Aceasta favorizează, chiar în circuitul oral, un puternic conservatorism. Intervin apoi colecțiile de colportaj, care circulă, de asemenea, în cercuri închise, dar care transmit experiența exorcismului de la o zonă folclorică la alta. În limba română au

circulat multe asemenea cărți de *vrăji* și *descîntece*, unele din ele provenite de la diferite societăți oculte sau datorate unor șarlatani ce încercau să speculeze naivitatea.

Evoluția *descîntecului* ca gen stă sub semnul acestui puternic conservatorism, eficiența magică a cuvîntului fiind condiționată de respectarea strictă a formulei în care este organizat și de caracterul secret al acestei formule. Astfel se și explică preferința pentru formulele exotice. De asemenea, în *descîntece* inovația rezultă adeseori din tendința de îmbogățire cu formule secrete, necunoscute anterior. Eficiența magică este condiționată însă și de caracterul radical al formulei, ceea ce duce la întrebuițarea unor expresii lingvistice inexistente în limbajul curent, poeziei *descîntecelor* fiindu-i caracteristică o mare inventivitate în limbaj.

Fiind poeme cu funcție ritualică puternică, *descîntecele* constituie principalul component al actului magic ca atare și principalul purtător de eficiență magică. Conceptul mitic pe care se fundamentează este puterea magică a cuvîntului, înțeleasă ca o putere materială, cu eficiență directă asupra structurii concretizate în evenimentul la care se referă. Însăși denumirea ritului, *descîntec*, semnalează cuvîntul ca element fundamental al lui.

Cele mai frecvente sînt *descîntecele de boală* și *descîntecele de dragoste*. Performarea lor este condiționată de stări defective sau afective accidentale, în raport cu care poemul reprezintă funcția magică destinată restabilirii stării de sănătate sau înlăturării obstacolului ridicat de neîmplinirea erotică în realizarea destinului individual. Între *descîntecele de boală* și cele *de dragoste* nu există propriu-zis diferențe funcționale, pentru că în gîndirea folclorică „*Nici o boală nu-i mai rea / Ca dorul și dragostea*”.

Structura funcțională a actului de comunicare instituit prin practicarea obiceiului și interpretarea textului poetic se apropie de cea a incantațiilor de ploaie, dar este mai complexă față de ea, implicînd similitudini cu structura funcțională a *poeziei de urare*. În planul realității rituale, beneficiarul actului magic este ascultătorul efectiv, deci destinatarul mesajului, similar poziției pe care o are și în *poezia de urare*. Dar ca mesaj codificat, *descîntecul* nu este adresat niciodată beneficiarului, cum se întîmplă de obicei în cazul *colîndelor*, ci forței acționate în favoarea lui, sau forței malefice, realizîndu-se astfel o deplasare fictivă a beneficiarului din poziția de destinatar al mesajului în poziția de referent.

Această structură este mai evidentă în *descîntecele de boală* :

— Voi, trei fete mari / din cer făcute, / cu trei seceri
de oțel făcute... / nu vă duceți să secerati dealurile, văile,
grinele, oarzele, finețile ; / vă duceți la cutare / și sece-
rați orbalțul / din rădăcina dinților, / din auzu' urechilor, /
din vederile ochilor, / peste Marea Neagră îl dați, / unde
cocoș negru nu cîntă, / cîne negru nu bate ; / acolo să
cheie, să răscheie, / și cutare să rămîie luminat, /
curat, / cum Dumnezeu l-a lăsat.

[Gorovei, 280]

În *descîntecele erotice*, în coordonatele aceleiași structuri, benefi-
ciarul devine uneori el însuși transmitătorul mesajului :

— Apă albă pomiroasă, / mă spală, mă fă frumoasă, /
să li plac eu junilor / ca laptele pruncilor, / ca vinu bo-
ierilor, / să fiu ca sfîntu Soare / cînd răsare, / ca și mă-
rul plin de floare, / ca o capră bourată / de toată lumea
lăudată.

[Gorovei, 313]

O variantă structural-funcțională o constituie *descîntecele erotice*
cu funcție mediată. Fata poruncește balaurului (sau altei întruchi-
pări magice) să-l caute pe tînărul „cutare“ și acolo unde-l găsește
să-l izbească și să-i mistuie înima în vîlvătaia unui foc puternic :

Foc, focușor, / eu m-oîu culca și oîu adormi, / tu să nu
te culci, / și să nu dormi. / Să te faci laur, balaur / cu
solzii de aur, / cu 99 de aripi, / cu 99 de limbi, / cu 99
de ghiare rîcîitoare ; / să te duci / cît pe lume, / cît pe
sub lume, / la ursita lui de-anume ; / și de-a fi-n tabără
tăbărit, / de-a fi în munți rătăcit, / de-a fi unde-a fi, /
să-l plesniți cu lemn de alun / să vie ca un nebun ; / să-l
plesniți cu lemn de soc, / să vie prin foc, / să nu-și afle
loc ; să-l plesniți cu lemn de arțar, / să vie ca un har-
măsar ; / să-i puneți prin ciorici, / să-i puneți prin opinci
furnici, / să vie la mine-aici.

[Gorovei, p. 312]

Descîntecele prezintă însă și alte abateri de la structura funcțio-
nală a *poeziei de incantație*, sau de urare, mai întîi prin faptul că

poziția destinatarului poate fi ocupată nu numai de forța magică benignă, ci și de agentul care a provocat îmbolnăvirea :

— *Voi plecăcioase, / mincăcioase, / să vă luați / să vă duceți / la fata lui Rai împărat, / că v-au poruncit / că au lăsat / o vacă grasă / să vă ospăteze / că (cutare) / nu vă știe ospăta, / nici adăpa, / nici așterne / , nici culca / nici adormi.*

[Gorovei, p. 216]

În aceste cazuri, forța magică benignă este implicată numai referențial, ca mediator între descîntător și forța malefică. Aceste abateri sînt determinate de situația conflictuală a nivelului magic implicat în *poezia descîntecelor*. Boala este efect al unei forțe magice maligne, iar vindecarea — efect al forței magice benigne. Cele două forțe sînt antrenate într-o stare conflictuală pe care descîntătoarea o mediază. În *descîntecele* cu dezvoltare amplă, poziția destinatarului este ocupată alternativ de forțele benigne sau maligne, și nu rareori se insituie dialoguri care o pun pe descîntătoarea însăși sau pe beneficiar în situația de receptori de mesaje.

Ca structură poetică, *descîntecele* depășesc, de cele mai multe ori, cadrul simplu al *poeziei de incantație* (formularea cererii și motivarea ei concisă), acumulînd desfășurări descriptive și narative largi, care le apropie de *poezia de urare*. Formulele lor finale prezintă, de altfel, multe similitudini cu formulele de urare din *colinde* :

(Cutare) *să rămînă curat, / curat și luminat, / ca argintul strecurat, / ca soarele în senin.*

Acoperînd integral secvențele actului ritual, *poezia descîntecelor* evidențiază o mare unitate structurală, care, datorită circulației relativ închise, dar pe arii largi, sprijinită și de colecțiile de colportaj tipărite, depășește granițele unei culturi etnice. La nivel compozițional, această structură implică mărci pentru patru secvențe de bază : a) starea inițială (de sănătate) ; b) actul de îmbolnăvire ; c) actul de vindecare ; d) starea finală (de purificare).

Artur Gorovei împarte *descîntecele*, după aspectul lor formal, în 11 „figuri” : rugămintă, poruncă directă, poruncă directă cu amenințări, poruncă indirectă, indicare, blestem, comparație, enumerație, gradație, dialog, povestire.⁴³ De fapt, acestea nu sînt „tipuri”, ci moduri de realizare care se întrepătrund. *Descîntecele* scurte și simple sînt realizate prin dominarea unuia din aceste moduri, niciodată însă singular ; enumerarea, de exemplu, aproape că

nu lipsește din *descîntecele* axate pe o rugămintă sau poruncă. Marcînd numai actul de vindecare și starea finală (de purificare) *descîntecele* simple au caracterul unor decupaje care subînțeleg actualitatea celorlalte secvențe la nivelul evenimentului.

Modelul structural este performat integral în *descîntecele* ample, cu compoziție complexă, care sintetizează, în discursul poetic, atît evenimentul, cît și atitudinea față de el (acțiunea magică). În funcție de modalitățile de realizare care actualizează modelul, se pot distinge două variante ale acestei structuri: tipul fabulativ și tipul imperativ.

În tipul fabulativ, actele de îmbolnăvire și vindecare, precum și secvențele care le mediază, sînt substanțializate în ample desfășurări narative, care includ, în structura lor, protagonistul și descîntătoarea (agenții reali ai comunicării), forțele ostile și binefăcătoare, reprezentate prin întrupări mitologice păgîne sau creștine, precum și un întreg arsenal de obiecte și agenți mediatori, preluați, de regulă, din universul cotidian. Într-un *descîntec* de albeață din Bucovina, îmbolnăvirea este efectul unui conflict violent între protagonist și agentul nociv:

*N. a sinecat / și a mînecat / de la casă, / de la masă, /
pe cale, / pe cărare / gras și frumos, / rumen și voios. /
Dar cînd a fost / la mijloc de cale, / de cale și cărare, /
l-au tîlnit Vîntoasele / și Frumoasele. / Din față l-au tîl-
nit, / de pămînt l-au trîntit, / gros negru l-au făcut, /
cu țărînă l-au acoperit, / albeți în ochi i-au băgat, / făr de
vederi l-au lăsat.*

Tînguiriile celui lovit sînt auzite de Maica Domnului, care coboară pe pămînt și îl întoarce spre soare, pornind cu el „pe drumul lui Adam / la fîntîna lui Iordan“, unde întîlnesc:

*trei surori a soarelui, / cu trei mături, / cu trei greble, /
cu trei diriticanii, / cu trei mîneci de mătase albă...*

Surorile soarelui, reprezentare mitologică păgînă, sînt oprite din drumul lor normal, pentru a curăți de pe ochii bolnavului:

*...albeață albă, / albeață neagră, / albeață de 99 de fe-
luri, / albeață de 99 de chipuri...*

[Gorovei, p. 211—213]

• Actul de vindecare este imaginat ca o acțiune de curățire a omului și de distrugere a agentului rău, prin activități care țin de viața cas-

nică sau de munca agrară, relatate și ele prin mijloace narative în care modul verbal dominant este subjunctivul cu valoare imperativă p

...cu greblele s-o greblați, / cu foarfecele-o forfecăți, / cu măturile-o măturați, / cu unghiile-o ciupiți, / din ochi mi-o fugăriți, / cu mâinele-o ștergeți...

...la aria cu umblătitori s-o duceți / ca umblătitorii în grabă / mii și fărime s-o facă, / peste gardul țarinei s-o deie, / boii în coarne c-or lua-o / și la mare că mi-or duce-o, / acolo să piară, / acolo să răspiară...

[Gorovei, p. 212]

Prezența consistentă a structurilor narative este determinată de dublul conflict sub care sînt imaginate realitățile accidentale pe care le integrează funcțional și reacția deliberată față de aceste realități; aceste structuri narative nu au nici în *poezia descîntecelor* o finalitate epică, ci sînt modalități de simbolizare a proceselor de dereglare (îmbolnăvire) și ameliorare (însănătoșire). Relația cu categoriile epice este însă mai largă, implicînd și integrarea substanțială a unui repertoriu de termeni (în special actanți) care țin de limbajul *basmului* sau al *baladei* (Făt-Frumos, Statu-Palmă-Barbă-Cot, zmeul, șanpele, balaurul etc.), alături de termenii care țin de limbajul magic propriu, cu corespondențe în practica rituală.

Tipul imperativ este o enumerare de indicații, porunci și amenințări, însoțite în unele secvențe de comparații :

...ieșiți și pieriți / ca roua de soare, / ca stupu-n cărare...

de precizarea exhaustivă a locurilor în care s-a putut încuiba boala :

Să ieșiți, / să pieriți / din cap, de sub cap, / din păr, de sub păr, / din crieri, de sub crieri, / din urechi, de sub urechi, / din ochi, de sub ochi, / ... / din picioare, / din gură vorbitoare, / din toate cite le are...

sau de precizarea, la fel de exhaustivă, a felurilor bolii :

...aruncăturile / și făcăturile, / țipăturile / și junghiurile, / săgețile / și răutățile, / durerile / și supărările etc.

[Gorovei, 229—231]

Privit din perspectiva istorică, ca o realitate a trecutului, și nu a folclorului contemporan, *descîntecul* ne oferă documente interesante pentru mentalitatea magică sau superstițioasă, dar și un bogat

material poetic tradițional. Referindu-se la calitățile lui artistice, O v. P a p a d i m a inventariază :

„...o bogăție de invenție verbală adesea uluitoare ; asociații surprinzătoare de imagini ; descărcări de efecte de o mare intensitate, atât în sensul frecvenței diminutivelor mîngîitoare față de bolnav, cît și în sensul invectivei alternînd cu flatarea, sau al rugămînții alternînd cu blestemul, față de agentul presupus al răului, al suferinței ; ființei fabuloase venind cu primejdie sau în ajutor, prin acțiuni desenate epic, în puternice trăsături de negru și alb, ca în basm și în baladă“⁴⁴.

Realizate într-o versificație liberă, neîngrădită de rigorile prozodice ale poeziei cîntate, *descîntecele* asociază organic, în imagini impetuoase și ritmuri sacadate, secvențe de mitologie autohtonă, orientală și creștină, cu aspecte ale vieții de toate zilele, creîndu-și un orizont alegoric propriu, care integrează și limbajul specific al ritualului (gesturi, obiecte, substanțe etc.). Repertoriul de obiecte, investite cu valoare magică și utilizate în descîntat se integrează, în mare parte, în orizontul concret al vieții rurale și al gospodăriei țărănești (cuțite, fuse, mături, foarfeci, chei, site, ace, securi, sape etc.). Limba *descîntecelor*, cu valorile ei arhaice, cu abundența de construcții inediate sesizabile mai ales în prefixări neașteptate (*răspiară*, *răscuțit* etc.) și cu valențele poetice pe care i le impun rigurozitatea magică și radicalismul formulelor, este organizată în structuri convenționale, care implică un grad înalt de formalizare. O v i d D e n s u s i a n u remarca însă prospețimea care străbate convenționalismul acestor creații, apropiindu-se de expresia lirică :

„Dacă prima impresie pe care ne-o dau descîntecele e de ceva prea convențional, stereotipat, și de prozaism contrastînd cu alte creațiuni populare, altfel ni se înfățișează cînd le urmărim mai de aproape : străbate prin ele viața nu numai cu uniformități, le vedem răsfrîngînd anumite contingente, redînd ceva ușor de recunoscut că pornește din sufletul țaranului nostru și, ca poezie, nu putem spune că rămîne de tot în urmă — nu o găsim, e adevărat, deodată, vestind de la întiul vers frumuseți de exprimare simplă, dar cînd răsare din șiruri lungi ale lor ne aduce bine aminte de aceea din doine“⁴⁵.

Prin cizelare îndelungată, *descîntecele erotice*, în mod deosebit, au ajuns la realizări care rivalizează cu patosul mesajelor sau portretelor lirice :

Răsai, soare, / Frăţioare, / Nu peste cîrduri de oi, / Nici peste cîrduri de boi, / Ci peste ochişorii mei, / Şi peste statul meu, / Şi peste sfatul meu, / Şi peste mersul meu, / Şi peste viersul meu. / Cum îi soarele de luminos şi frumos, / Aşa să fiu şi eu.

[Gorovei, p. 212]

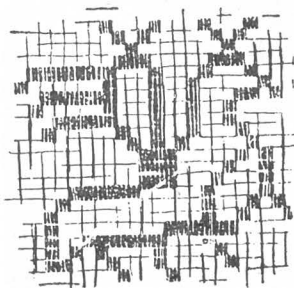
Cu toată specificitatea generată de sensurile ei funcţionale sau de asimilarea modelelor eterogene, *poezia descîntecelor* româneşti se integrează puternic în universul poetic al creaţiei noastre folclorice. Fragmentul citat mai sus, de exemplu, ne aduce aminte de *colindele* în care belşugul este sugerat prin răsăritul năvalnic al soarelui, sau de formulele stereotipe din *basme* în care frumuseţea fetei este comparată cu strălucirea lui (*ruptă din soare; la soare te puteai uita, dar la dînsa ba*).

NOTE

- ¹ E. B. Taylor, *Primitive Culture*, vol. I—II, ed. I, Londra, 1871.
- ² J. Frazer, *The Golden Bough*, vol. I—XII, ed. a III-a, Londra, 1906 ş.u.
- ³ A. van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*, Paris, 1937, vol. I, p. 108—109.
- ⁴ cf. Raymond Firth, *Human Types*, New York — Toronto, The New American Library, 1958, p. 122—124.
- ⁵ Pentru rolul cetelor de flăcăi în viaţa satului tradiţional, vezi T. Herseni, *Forme străvechi de cultură populară românească*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1977.
- ⁶ Pentru indicarea textelor citate în acest capitol se folosesc următoarele abrevieri: G. Dem. T. pentru G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, Bucureşti, 1885; L.S. pentru *La luncile soarelui*, Bucureşti, E.P.L., 1964; F.A., II, pentru *Flori alese din poezia populară*, II, Bucureşti, E.P.L., 1967; D.C.S. pentru *Doine, cîntece şi strigături*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1955; V.C.V. pentru *Vechi cîntece de viteji*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956; Fochi pt. A. Fochi, *Mioriţa*, Bucureşti, Ed. Academiei, 1964; Viciu pt. A. I. Viciu, *Colinde din Ardeal*, Bucureşti, 1914; Marian, *Naşterea* pt. S. Fl. Marian, *Naşterea la români*, Bucureşti, 1892; Gorovei pt. A. Gorovei, *Descîntecele românilor*, Bucureşti, 1931. Pentru sursele mai puţin utilizate vezi trimiteri la „Note“.

- ⁷ cf. Al. Rosetti, *Colindele religioase la români*, București, 1920.
- ⁸ Pentru descrierea obiceiurilor, vezi: M. Pop, *Obiceiurile tradiționale românești*, București, 1976; Gh. Vrabie, *Folclorul. Obiect—principii—metodă—categorii*, București, Ed. Academiei Române, 1970, p. 165—222; I. Vlăduțiu, *Etnografia românească*, București, Ed. Științifică, 1973, p. 414—431.
- ⁹ A. van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, 1909.
- ¹⁰ S. Fl. Marian, *Vrăji, farmece și desfaceri*, București, 1859.
- ¹¹ A. Gorovei, *Descîntecele românilor*, București, 1931, p. 84—85.
- ¹² G. Pavelescu, *Cercetări asupra magiei la românii din Munții Apuseni*, București, 1945.
- ¹³ Citat dintr-un text cules în Almaș-Săliște (Hunedoara), de A. Sachelarie, T. Brill și T. Alexandru.
- ¹⁴ G. Breazul, *Patrium Carmen*, Craiova, 1941, p. 207—208.
- ¹⁵ V. Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, București, 1966, p. 387—391.
- ¹⁶ cf. varianta din Alexe Viciu, *Colinde din Ardeal*, București, 1914, p. 35—36.
- ¹⁷ În „Ion Creangă”, IX (1916), nr. 4, p. 108.
- ¹⁸ M. Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, I, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1981.
- ¹⁹ *Cununa în Șanț*, în „Sociologie românească”, I (1936), nr. 2, p. 15—16.
- ²⁰ În „Ion Creangă”, III (1910), nr. 6, p. 166.
- ²¹ v. „Șezătoarea”, I (1892), nr. 6, p. 161—164.
- ²² În „Șezătoarea”, XIII (1913), p. 112—113.
- ²³ Arhiva institutului de Etnografie și Folclor, fgr. 6284 d. (vezi și L.S., p. 281).
- ²⁴ P. Caraman, *Substratul sărbătorilor de iarnă la români*. Iași, 1931.
- ²⁵ v. Al. Rosetti, *Colindele religioase la români*, București, 1920, p. 26—28.
- ²⁶ v. G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, București, 1885.
- ²⁷ Gh. Fira, *Nunta în județul Vilcea*, București, 1938; Gh. Cernea, *Nunta la Paloș*, în *Folclor din Transilvania*, II, București, E.L., 1962, p. 141—195; Dem. Ahrițculesei, *Nunta la Vatra Dornei*, în „Folclor poetic”, I, București, 1967, p. 201—229; Gh. Pop, *Orații și strigături la nuntă din regiunea Maramureș*, în același volum, p. 13—39.
- ²⁸ D. Simonescu, *Orațiile domnești în sărbători și la nunți*, în „Cercetări literare”, II, 1940, p. 22—39.
- ²⁹ N. Cartoian, *op. cit.*, p. 274—283.
- ³⁰ D. Cantemir, *Descrierea Moldovei*, București, E.S.P.L.A., p. 250—251.
- ³¹ G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, București, 1885, p. 173—178.
- ³² C. Brăiloiu, *Ale mortului. Din Gorj*, București, 1936, p. 1.

- ³³ C. Brăiloiu, *Note sur la plainte funèbre du village de Drăguș*, București, 1932, p. 10.
- ³⁴ R. Vulcănescu, *Coloana cerului*, București, Ed. Academiei Române, 1972, p. 68—73.
- ³⁵ C. Brăiloiu, *Ale mortului*, *Din Gorj*, ed. cit.,; vezi textul și în *F.A.*, II, p. 238—242.
- ³⁶ Pentru analiza detaliată a poeziei cîntecelor ceremoniale de înmormintare, vezi și: M. Pop, *Mitul mării treceri*, în „Folclor literar“, II, Universitatea din Timișoara, 1968, p. 79—90; P. Ruxăndoiu, *Observații privind structura poeziei cîntecelor ceremoniale de înmormintare (cîntecul bradului)*, în același volum, p. 99—113; M. Pop, P. Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, București, E.D.P., ediția a II-a, p. 205—223.
- ³⁷ v. I. Chițimia, *Cîntece populare funerare*, în *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, București, Ed. Minerva, 1971, p. 140—144; date privind universalitatea bocetului, la p. 140—159.
- ³⁸ Vezi textul integral în *Istoria literaturii române*, Ed. Academiei, vol. I, 1964, p. 54—55.
- ³⁹ I. C. Chițimia, *op. cit.*, p. 179.
- ⁴⁰ I. C. Chițimia, *op. cit.*, p. 180.
- ⁴¹ Vezi în acest sens cap. XII al acestei lucrări, în special considerațiile privind fondul tematic și imagistic al liricii populare.
- ⁴² Ov. Papadima, *Poezia riturilor de însănătoșire (Descîntecul)*, în *Literatura populară română*, București, E.P.L., 1968, p. 355.
- ⁴³ A. Gorovei, *op. cit.*, p. 118—121.
- ⁴⁴ Ov. Papadima, *op. cit.*, p. 362—363.
- ⁴⁵ Ov. Densusianu, *Limba descîntecelor*, în „Grai și suflet“, IV, 1930, p. 351.



Sub acest titlu grupăm două categorii folclorice diferite ca funcții, structură și modalități de realizare — proverbul și ghicitoarea, pe care le apropie însă unele trăsături comune.

În primul rând, atât *proverbele* cât și *ghicitorile* sînt mesaje de dimensiuni reduse, fapt care a determinat încadrarea lor într-o așa-numită categorie a genurilor mici sau a speciilor scurte. În afară de dimensiune, însă, nimic nu justifică departajarea convențională a unei astfel de categorii, deși scurtimea mesajului implică anumite particularități de structură și conținut caracteristice ambelor specii, reclamînd tipare excesive care să permită o mare concentrare a informației. În al doilea rînd, *proverbele* și *ghicitorile* se realizează, ca și *poezia de ritual și ceremonial*, în contexte funcționale determinate, în afara cărora actualizarea lor nu are rațiune. Prin aceasta, ele se definesc ca specii de tranziție între categoriile cu sincretism funcțional accentuat (*poezia obiceiurilor*) și categoriile nedeterminate de contexte funcționale particularizate. Spre deosebire însă, de creațiile cu rosturi practice, magice sau ceremoniale, a căror funcție este orientată spre contexte generice reprezentînd situații sau comportamente convenționale, actualizarea *proverbelor* este condiționată de contexte concrete, care presupun anecdoticul, situații și comportamente întîmplătoare etc. Marea diversitate implicată de caracterul concret al contextelor funcționale a determinat dezvoltarea unui repertoriu foarte bogat de *proverbe* în cadrul căruia se găsesc răspunsuri corespunzătoare situațiilor contextuale ce se cer rezolvate.

În cazul *ghicitorilor*, sincretismul funcțional este de natură semantică și se realizează integral la nivelul discursului, prin deducerea semnului lingvistic în actul de comunicare. Ghicitoarea propusă spre rezolvare reprezintă un *signifiant* comunicat ca mesaj deschis de la transmitător la destinatar; *signifié*-ul este comunicat apoi ca „mesaj de răspuns” prin schimbarea poziției performerilor (transmitătorul devine destinatar și invers). Această dublă schemă

actului de comunicare nu poate fi definită ca simplu dialog de tipul întrebare-răspuns, pentru că „mesajul răspuns“ nu este la latitudinea destinatarului întrebării sau determinat de anumite condiții concrete, ci reprezintă un act univoc de decodare a mesajului-întrebare.

1. PROVERBE ȘI ZICATORI

Dificultățile pe care paremiologul le întâmpină în delimitarea domeniului cercetărilor sale sînt determinate de marea varietate a „formulelor“ pe care le recunoaștem în genere ca *proverbe* și de faptul că nu peste tot denumirea de *proverb* se dă aceluiași tip de formule. În folclorul românesc există, alături de terminologia internațională (*proverbe*, *paremii*, *pilde* etc.), răspîdită prin cărțile populare, apoi prin intermediul colecțiilor, o serie de denumiri autohtone (*zicători*, „*vorba ăluia*“, „*vorbe din bătrîni*“ etc.), care, fără să facă deosebire între diversele tipuri de expresii proverbiale, au calitatea de a scoate în evidență aspecte care le sînt caracteristice. În lumina lor, *proverbul* apare ca o expresie impersonală și de mare vechime (din bătrîni), înzestrată cu autoritate și purtătoare de înțelepciune.

Majoritatea definițiilor care s-au dat converg în a considera *proverbele* ca forme de creație literară, ca forme de cunoaștere primitivă sau populară și ca expresii lingvistice. Accentul cade însă, mai ales în definițiile mai vechi, pe caracterul filozofic al *proverbelor*, pe calitatea lor de a exprima „fructul experienței popoarelor“.

Caracterul „literar“ al *proverbelor* a fost legat, în general, de cel filozofic, pentru că roadele experienței umane au fost conservate nu în formule plate și lipsite de expresivitate, ci în expresii de mare plasticitate, în care metafora, alegoria și simbolul intervin efectiv pentru a sensibiliza ideea, mărindu-i autoritatea și extinzîndu-i semnificațiile. S-a observat însă că nu toate *proverbele* utilizează aceste mijloace expresive, că există, deci, *proverbe metaforice* (sau alegorice) și *nemetaforice*; de aici concluzia că *proverbele* nu alcătuiesc integral o literatură, sub raport artistic, pentru că un număr deloc neglijabil dintre ele nu întrunește calitățile mesajului literar. Cu toate acestea, între un *proverb nemetaforic*, cum ar fi *Cine se scoală de dimineață departe ajunge.*, și unul *metaforic*, ca *Buturuga mică răstoarnă carul mare.*, nu sesizăm deosebiri de esență, care să ne pună în fața unor categorii opuse sub raport artistic, ci fapte care pot fi subsumate unei specii comune, dar care din punct de vedere artistic se află pe trepte valorice diferite. Dacă în bagajul paremiologic al unei culturi există și expresii nule ca valoare estetică, acest

fapt nu infirmă considerarea *proverbelor* ca gen de literatură beletristică, pentru că asemenea accidente, oricât de mare ar fi frecvența lor, nu sînt străine nici poeziei, nici prozei și nici chiar teatrului.

Ca specie literară, *proverbele* sînt definibile prin conținut specific, funcție specifică și mod de realizare specific; prin specificitatea conținutului nu înțelegem numai sfera tematică, mai puțin relevantă, ci mai ales modalitatea de manifestare a lui. În cazul *proverbelor*, modalitatea de manifestare a conținutului este determinată de faptul că :

a) *proverbele* sînt scurte, nedepășind limitele unei fraze (excepții rare, în cazul *proverbelor* dialogate sau al celor explicate);

b) sînt aplicate la contexte particulare, practic nelimitate ca număr;

c) alcătuiesc un ansamblu care se manifestă ca un limbaj (sistem de exprimare) filozofic, în cadrul căruia sensurile se întretaie, se contrazic, se împlinesc sau se aprofundează reciproc.

A analiza conținutul *proverbelor* în funcție de scurtimea lor înseamnă a le judeca separat, ca unități independente. Pentru aceasta este necesară, în prealabil, delimitarea unor tipuri de expresii paremiologice prin analiza cărora să se poată face constatări cu caracter general. Diferențierea clasică a *proverbelor* de *zicători* constituie, în acest sens, un punct de plecare, dar nu este suficientă. Ea trebuie precizată și, eventual, completată, pornindu-se de la analiza unui număr de exemple.

Expresii ca : *Zile negre. Zile fripte. Soare cu dinți.* etc. reprezintă noțiuni a căror sferă este restrînsă printr-un determinativ; determinativul ne apare ca un epitet metaforic ce dă noțiunii determinate o semnificație stabilă, deductibilă din interpretarea izolată a expresiei. În alte expresii (*A trăi de azi pe mâine / A căuta ziua de ieri.* etc.) sesizăm acțiuni individualizate în aceeași manieră printr-un complement metaforic. În limbajul curent, ele nu apar la infinitiv, ci la indicativul prezent (mai rar la imperfect). În rînd cu exemplele de mai sus pot fi considerate expresiile de tipul *Ruptă din soare.* sau *Cît toate zilele.*; din punct de vedere gramatical ele sînt nume predicative (raportate la context) cărora metafora le dă, de asemenea, o semnificație stabilă. Ceea ce caracterizează toate aceste forme într-un context particular, ele apar ca predicate logice sau ca elemente este faptul că ele nu pot alcătui o frază sau o judecată; într-un context particular, ele apar ca predicate logice sau ca elemente ale predicatului logic.

O altă serie de expresii proverbiale poate fi căutată în cele de tipul : *La pomul lăudat să nu te duci cu sacul. Strînge bani albi pentru zile negre.* etc. Acestea sînt propoziții imperative negative

sau afirmative, care prin conținutul lor implică ideea de bine sau de rău și impun în mod expres un sfat, un îndemn, o povață. • Structura lor logică reliefează o persoană (căreia i se adresează sfatul), o comportare (atitudine, acțiune) indicată sau contraindicată și un element de relație (împrejurare, agent, condiție) în legătură cu care se dă sfatul. Accentul logic poate să cadă pe persoană, (proverbul reprezentând în acest sens o atitudine față de ea (*Făgăduiește numai ce poți da.*), sau pe agentul de relație (*La pomul lăudat să nu te duci cu sacul.*).

• În sfârșit, o a treia mare grupă de expresii paremiologice se referă la cele care ne apar sub forma unei propoziții enunțiative, afirmative sau negative, care exprimă în mod direct și deplin o judecată (*Cine se scoală de dimineață departe ajunge. Fiecare-i dator cu o moarte. Sănătatea e mai bună decât toate. Pisica blîndă zgîrie rău. Ciinele care latră nu mușcă. Ulmul nu face pere.* etc.). Ele au toate elementele care alcătuiesc o judecată completă.

Așadar, considerate izolat, toate formulele paremiologice corespund unor unități logice; cele din primul grup sînt sintagme care apar, în context, ca predicate logice sau elemente de predicat logic; cele din grupul al doilea sînt propoziții imperative care nu constituie judecăți propriu-zise, dar se constituie pe baza unor judecăți pe care, ca atare, le implică; iar cele din grupul al treilea alcătuiesc judecăți de sine stătătoare. Primele corespund în general zicătorilor; în terminologia clasică, cele din grupurile al doilea și al treilea sînt considerate global ca proverbe; între ele există însă diferențe sensibile, care ne obligă să le clasăm separat. • Vom diferenția deci în limbajul paremiologic trei categorii de expresii: zicătorile, proverbele imperative și proverbele propriu-zise.

• În mediile folclorice, proverbele sînt considerate ca exprimînd un adevăr incontestabil, marcat prin autoritatea pe care le-o dă tradiția, experiența ce stă la baza lor.

Valoarea de adevăr a judecăților exprimate prin proverbe nu poate fi măsurată în termenii logicii aristotelice; proverbele nu sînt în mod necesar adevărate, dar acest lucru nu este important pentru ele decît în măsura în care raportarea lor la un adevăr logic le definește expresivitatea. Proverbe ca: *Ulmul nu face pere. Lupul lup rămîne.* — reprezintă judecăți adevărate, dar sînt tautologii care prin ele însele nu spun nimic. • Ele au o semnificație suplimentară pentru care sensul (afirmația sau negația, acel ceva logic ce se spune), dat de structura logică a judecății nu reprezintă decît un simbol. Deci, proverbul reprezintă un consens general formulat printr-un simbol logic (lupul lup rămîne — lupul nu se schimbă — lupul rămîne rău totdeauna — omul rău rămîne rău totdeauna).

Unele proverbe (*Ochii sînt lumina trupului. Somnul e oglinda morții. Capra sare masa, iada sare casa.*) sînt neadevărate din punct de vedere logic, dar adevărate din punctul de vedere al consensului colectiv. Conținutul lor se caracterizează prin implicarea unei atitudini subiective (subiectiv-umană însă, nu individuală), a unei aprecieri subiective în raport cu obiectul. Acest element subiectiv e pus în evidență tocmai prin existența neadevărului logic.

Alte proverbe (*Cine se scoală de dimineată departe ajunge. Burturuga mică răstoarnă carul mare. Unde e dragoste e și ceartă. Cup-torul bun coace pîine bună.*) sînt false generalizări (din punct de vedere logic), determinate de neglijarea unor date care condiționează predicatul logic. Adevărul proverbial, consensul colectiv, semnificația lor ca expresii paremiologice derivă însă tocmai din această falsă generalizare. Asemenea false generalizări implică mai totdeauna nu numai o simplă atitudine, ci și precizarea unei conduite necesare, a unui sfat.

Dacă în expresiile de mai sus falsa generalizare se bazează pe o experiență verificabilă, nu același lucru se poate spune despre următoarele exemple : *Cîinele care latră nu mușcă. Pisica blîndă zgîrie rău.* — aici falsa generalizare fiind bazată pe o experiență neverificabilă. Efectul este același, dar mai puternic, pentru că solicită în plus vigilența gîndirii.

În proverbele : *N-a văzut nimeni gunoi de pîine. Ori păzești o turmă de oi, ori o nevastă, e totuna.*, judecățile sînt total neadevărate, afirmațiile sau negațiile pe care le conțin fiind pure exagerări. Dar tocmai aceste exagerări duc la semnificația și atitudinea subiectivă pe care *proverbele* o implică. Asemenea exagerări capătă, uneori, datorită mijloacelor metaforice folosite, coloratură fantastică, cum se întîmplă în expresii ca : *Ride dracul de porumbe negre. Femeia îl scoate dator și pe dracul.*

Judecata formulată prin *proverb* are deci un echivalent semnificativ pe care îl simbolizează și care e traducibil în parafraze mai largi. Acest echivalent semnificativ reprezintă un consens etic general, valabil pentru un număr foarte mare de oameni.

**Zicătorile*, fiind prin definiție predicate logice metaforizate, ex-primă totdeauna un fals logic, care le conferă o semnificație puternică (*Afară plouă cu găleata. Un om mare cît toate zilele. Acestei, femeii bărbatul îi face zile fripte.*) *Proverbele imperative* sînt interpretabile în aceleași condiții, dacă sînt raportate la judecățile implicate. În expresii ca : *Fă și tu ce fac și alții. La pomul lăudat să nu te duci cu sacul.*, consensul echivalent poate fi și el exprimat prin judecăți sau raționamente echivalente.

În general, *proverbele* exprimă, printr-o judecată de tip inferior, un adevăr formulabil printr-o judecată de tip superior, sau declanșează în mintea interlocutorului — pentru a fi decodat — un întreg și complicat raționament inductiv. Acest transfer de la inferior la superior conferă *proverbului* o semnificație care vine din afara lui, o semnificație pe care i-o acordă colectivitatea, deci o semnificație tradițională, care funcționează printr-un consens general. Prin acest mecanism subiectivul este ridicat la rang de obiectiv sau exprimă obiectivul (*Fiecare e dator cu o moarte. Fă și tu ce vezi că fac și alții.*), întâmplătorul este ridicat la rang de necesitate sau exprimă o necesitate (*Unde e dragoste e și ceartă. Cine se scoală de dimineată departe ajunge. Buturuga mică răstoarnă carul mare.*), fenomenul este ridicat la rang de esență sau exprimă esența (*Pisica blîndă zgîrie rău. Cîinele care latră nu mușcă.*), singularul și particularul sînt ridicate la rang de general sau exprimă generalul (*Cine seamănă culege. Cine s-a fript cu ciorba suflă și în iaurt.*). Toate aceste tipuri de transfer apar, de fapt, îmbinate în același proverb, sînt fețe ale aceleiași expresii paremiologice.

Aceasta este o trăsătură esențială și definitorie a *proverbelor*; ea se manifestă chiar și în *expresiile proverbiale* care sînt foarte aproape de general. Un proverb ca *Tot ce naște moare* nu rămîne un simplu adevăr; prin consens el capătă și o semnificație social-etică, invită la un anumit tip de comportare, la o apreciere a vieții, devenind o judecată de valoare. De fapt, orice *proverb* implică, mai mult sau mai puțin direct, o judecată de valoare, care exprimă o atitudine colectivă în legătură cu un anumit fenomen privind existența socială a omului. Extensia judecății de valoare din *proverb* poate fi generală, consemnînd o atitudine a întregii colectivități și implicînd un grad mai mare de obiectivitate (*Lupul pârul își schimbă, dar năravul ba.*), sau particulară, consemnînd atitudinea unui grup etic determinat (*Femeia e calul dracului.*).

Astfel interpretate, *proverbele* apar ca forme de însușire estetică a realității; ele nu reprezintă o cunoaștere teoretică bazată pe gîndirea strict logică, deși unele din ele se apropie de această modalitate, ci reflectă lumea lucrurilor concrete sau particulare, cu scopul de a dezvălui o semnificație mai largă, o însușire sau un raport necesar între lucruri. Ele nu dezvăluie neapărat semnificația concretului la care se referă direct, implicînd în felul acesta metafora.

În consecință, *proverbele* se comportă ca mici opere literare. Valoarea lor estetică este cu atît mai mare, cu cît formularea este mai aproape de senzorial (de o experiență directă) și cu cît acest

senzorial exprimă o idee mai generală, *proverbele* care capătă o formulare mai generală sînt mai puțin interesante din punct de vedere estetic.

• *Proverbele* nu sînt folosite niciodată izolat, ci încadrate într-un context particular, verbal sau situațional. Semnificația lor, deci conținutul lor, este determinată și de acest fapt. Atunci cînd apare într-un astfel de context, *proverbul* este raportat la un alt fapt particular sau singular decît cel pe care îl reliefează prin imaginea lui senzorială, sensul general, esențialul exprimat de *proverb*, fiind raportat la două entități particulare: a) una care îl exprimă (imaginea senzorială care exprimă generalul, deci *proverbul* însuși) și b) una pe care o luminează, încadrînd-o sau raportînd-o la ea însăși (faptul particular la care se raportează *proverbul* în context și pe care îl încadrează într-o sferă generală, aprofundîndu-i astfel semnificația).

Apariția unui *proverb* într-un context narativ, de exemplu, duce la îmbogățirea conținutului acestuia, prin raportarea lui directă la un adevăr general; în același timp, duce la accentuarea momentului la care se referă, la specificarea lui în mod deosebit, fapt care determină o evidențiere a lui în cadrul narațiunii. În cursul narațiunii, *proverbele* apar în momente caracteristice, subliniindu-le în mod deosebit și contribuind, în felul acesta, la dezvoltarea mesajului propriu-zis al creației în ansamblul ei, la dezvoltarea poziției pe care naratorul o are, în spirit popular, față de faptele pe care le zugrăvește.

Deci, *proverbele* operează întărind latura subiectivă a creației artistice, dar întărind în această latură subiectivă tocmai ceea ce concordă cu mentalitatea colectivă a mediului în care trăiește naratorul sau la care se referă. Ele subliniază acele elemente din atitudinea, sentimentele și gîndurile naratorului care fac din acesta un reprezentant, un purtător de cuvînt al mediului său social.

Aplicat la un context concret, *proverbul* apare el însuși îmbogățit ca semnificație, conținutul lui primește ceva din valoarea semnificativă a acestui context, de aceea sensul lui se lărgeste. Considerînd că la apariție un anumit *proverb* a fost aplicat la un singur context, putem presupune că *proverbul* avea în acel moment o semnificație destul de restrînsă și că și-a îmbogățit această semnificație pe măsură ce a fost raportat și la alte contexte decît cel inițial. Putem să ne imaginăm, de exemplu, o evoluție a *proverbului Buturuga mică răstoarnă carul mare*, de la o situație concretă, poate chiar caz autentic, dar repetabil, la o semnificație din ce în ce mai generală. Prima aplicare la alte obiecte decît „buturuga“ și „carul“ a însemnat o generalizare și a făcut posibilă orice altă aplicare de acest gen, pentru

început la lucruri neînsuflețite. Au putut urma apoi aplicările la domeniul uman și, într-o fază mai evoluată, la domeniul social.

În acest drum spre generalizare, *proverbele* se întilnesc, fără să se identifice, ci păstrînd accente diferite. Exemplul imediat anterior poate fi comparat cu expresii ca : *Picătura mică găurește piatra tare. Scinteia mică face pălălaia mare*. În primul caz, accentul pare să cadă pe noțiunea de tenacitate, iar în al doilea pe cea de eficacitate ; dacă reconsiderăm și *proverb*ul anterior, în care accentul cade pe elementul surpriză, putem observa că toate cele trei sensuri subliniate apar la toate cele trei *proverbe*, însă prim-planul le diferențiază.

Se poate spune, în urma acestor constatări, că orice aplicare a unui *proverb* la un context este echivalentă cu un act de creație care privește atît contextul cît și *proverb*ul. În povestirea *basmeleor populare*, întrebuintarea *proverb*ului este la latitudinea individului povestitor, ea nefăcînd parte din schemă ; folosirea lor constituie deci act de creație. Aplicarea la un număr mare de situații concrete determină o mare bogăție de sensuri ale aceluiași *proverb*, toate subordonate unei semnificații generale. Cum semnificațiile joacă un rol important în stabilirea valorii operei literare, se poate trage concluzia că bogăția de conținut a *proverbelor* și *zicătorilor* rezultă nu numai din numărul mare de expresii de acest gen, ci și din bogăția de sensuri pe care o poate avea unul și același *proverb*. Cu cît ideea exprimată de *proverb* este mai generală, cu atît semnificațiile lui practice sînt mai variate și mai bogate, lucru care se întîmplă în special cu *proverbele* care pornesc de la observații concrete, investindu-le cu valori metaforice. Reîntărim, în felul acesta, concluzia referitoare la raportul dintre valoarea *proverb*ului și metafora prin care este exprimat. Anumite *proverbe* pot îmbrăca, prin semnificația lor, domenii întregi de viață, de la lumea fizică pînă la dramele interioare ale omului.

Un alt factor, care determină modalitatea conținutului *proverb*ului îl constituie faptul că alcătuiesc un ansamblu care se manifestă ca un limbaj (sistem de exprimare) filozofic, în cadrul căruia sensurile se întretaie, se contrazic, se împlinesc sau se aprofundează reciproc.

Zicătorile, considerate izolat, nu au conținut ideistic, ele neformulînd adevăruri, ci numai atitudini sau sublinieri prin metaforă ale unor fapte naturale și umane. Atitudinea implicată este de cele mai multe ori reprobatoare și se manifestă de obicei printr-o ironie față de acțiuni și comportamente umane, bazată în mod esențial pe o anumită logică a absurdului (*Zile negre. Zile fripte.*,

Soare cu dinți). Există și zicători care exprimă atitudini pozitive, de obicei aprecieri ale calităților umane (*Ca razele soarelui. A fi ruptă din soare.*), dar și zicători neutre, care nu exprimă o atitudine, ci dau numai măsura lucrurilor (*Plouă cu găleata. Cît toate zilele. Ca stelele cerului și ca nisipul mării.*). În felul acesta sînt reliefate proporții care i se par omului exagerate, trezindu-i uimirea. Caracterul hiperbolic al acestor expresii constituie tocmai modalitatea de exteriorizare a uimirii.

Proverbele imperative au conținut ideistic subiectiv, exprimînd întotdeauna un sfat, o povățuire, ce e bine și ce nu e bine să faci (*Nu te teme de toată tufa. Dacă nu știi ce-i apa, nu te sui în luntră. Încălzește-te cît ard focul. Nu te face înțelept în tot locul.*). Uneori, însă, sfatul e numai un pretext, accentul căzînd pe adevărul de la care se pornește (*Spune adevărul, că ți se sparge capul. Fă-mă, mamă, cu noroc / și m-asvîrli apoi și-n foc.*).

Proverbele propriu-zise au conținut ideistic obiectiv (ca pretenție); în unele, atitudinea didactică însă predomină, sfatul fiind elementul evidențiat expres (*Întîlnirea rară / Face din griu secară. Mai rău / Mai drăguț. Rara vedere / E mai cu plăcere. Nu în toate albiile te poți scîlda.*). Altele, deși au un grad mai mare de obiectivitate, implică, totuși, prin constatările pe care le formulează, un sfat (*Nu tot ce zboară se mănîncă. Sub tufișul mic șade iepurele. Cînd se culcă griul, se scoală stăpînul. Meșteșugul e brătară de aur. Cine doarme mult trăiește puțin. Vulpea care doarme nu prinde găini.*). Arătînd ce este bine și ce este rău în comportarea omului, asemenea *proverbe* alcătuiesc un fel de filozofie a binelui și a răului, aplicată la viața practică, de zi cu zi, a individului sau a grupului social.

În sfîrșit, alte *proverbe* conțin constatări fără să implice un sfat, exteriorizînd mai degrabă o apreciere dată faptelor obiective, care nu depind de voința individului. Aceste proverbe au un conținut filozofic mai pregnant: multe dintre ele vizează însă sfera relațiilor, stărilor și atitudinilor sociale (*Somnul e rupt din moarte. Crăciunul e al sătului. Lacrimile săracilor nu le poate usca nici vîntul. La omul sărac nici boii nu trag. Norocul nu fuge după om, ci omul după noroc. Toate riurile curg în mare. Omul e născut să umble, pasărea să zboare.*).

Dacă prin aspectul lor metaforic *proverbele* ne pun în contact cu cele mai variate aspecte ale existenței generale, de la cea mai neînsemnată plantă sau vietate pînă la lumea astrală și univers, prin conținutul lor, prin adevărurile care se ascund în învelișul lor metaforic, ele se referă în mod esențial la persoana umană, la condițiile existenței ei și la modul ei de a fi. Toate *proverbele* se încadrează în orizontul vieții umane, toate vorbesc despre om, chiar și

cele care filozofează despre rostul lucrurilor în general (*Tot începutul are și sfârșit*, sau *Soarele răsare și dacă nu cîntă cocoșul.*). În *proverbe*, totul este văzut de om și pentru om ; mai mult decît atît, în *proverbe* totdeauna este văzut omul.

Considerate în ansamblul lor, *proverbele* alcătuiesc un fel de literatură gnomică (Iorga spune : „apar ca rămășițe ale unei literaturi gnomice“¹).

Aspectele cele mai însemnate din viața omului la care se referă *proverbele* sînt sesizate, mai mult sau mai puțin pregnant, în clasificările pe care specialiștii le folosesc în dicționarele sau colecțiile lor. Mai semnificative decît aceste clasificări sînt scrierile lui Anton Pan n, care a surprins *proverbele* în manifestarea lor vie, cu rosturile lor și cu felul în care sînt necesare omului, categorisindu-le în capitole ce urmăresc aspectele principale ale vieții individului sau mediului social. Capitolele inserate de acest „fin al Pepelei“ în *Povestea vorbei* nu sînt rezultatul unei sistematizări minuțioase și atente, care să respecte rigurozitatea unor criterii și să evite repetările și dezordinile, ci reprezintă o organizare spontană, investită cu puterea geniului de a sistematiza și distinge mai mult prin analogie, fără ca să neglijăm, totuși, să specificăm că este vorba aici și de o anumită continuare a tradițiilor cărților populare. În *Floarea darurilor*, *proverbele* sînt ordonate în 35 de capitole care tratează virtuțile paralel cu viciile opuse (pentru dreptate — păcatul nedreptății ; pentru adevăr — păcatul minciunii ; pentru putere — păcatul temerii etc.).

Revenind la capitolele *Poveștii vorbii*, vom observa că ele se referă în modul cel mai adecvat posibil la aspectele fundamentale ale existenței omului. Pe primul loc stă omul moral, cu calitățile și defectele sale : cusururi, minciună, năravuri, prostie, beție etc. Calitățile și defectele sînt urmărite apoi în anumite împrejurări, care se impun omului în mod obișnuit, sau sînt raportate la anumite comportări cu caracter de deprinderi. În acest caz, *proverbele* se referă la vorbire, mîncare, nenorocire, căsătorie, vizite, pricini sau judecăți etc. Omul este urmărit și în raport cu condițiile și limitele pe care mediul social sau natura existenței însăși i le impun (capitole despre nevoiași, sărăcie, timp și vîrstă, sănătate și boală etc.). Mai puțin, nu cu totul neglijate însă, sînt reliefate activitățile omului ; preocuparea centrală este negoțul, căruia i se dedică mai multe capitole ; dar foarte mult se insistă și asupra învățaturii. În sfîrșit, toate aceste aspecte îi pun pe oameni în relații unii cu alții, ceea ce obligă la o anume comportare socială. Vor exista deci *proverbe* care se fixează îndeosebi asupra acestui aspect, vorbind despre stăpîn și slugă, despre căsătorie, despre neunire și neînțelegere, despre con-

versații sau petreceri și glume, despre prietenie, despre vrăjmașie / și ură, despre făgăduieli sau daruri etc.

Această sferă a conținutului, care se fixează în special asupra omului moral și a comportării lui în societate, reprezintă, de fapt, continuarea celor mai vechi tradiții ale genului. Ne referim la faptul că mulți cercetători care s-au ocupat de originea *proverbelor* le-au considerat ca „prime încercări de legislație“ ale societăților primitive.

2. GHICITORILE

Ghicitorile circulă în mediile populare mai ales sub denumirea de *cimilituri*, al cărei colorit arhaic este nuanțat de variante fonetice regionale (*cimilituri* sau *cinghilituri* în Moldova, *șimilituri* în partea de nord a Moldovei, *ciumelitur* în Transilvania etc.). Afirmând că „*fiecare cimilitură e o ghicitoare, nu însă orice ghicitoare e o cimilitură*“, Artur Gorovei operează între cei doi termeni o distincție semantică, excluzând din sfera *cimiliturii* acele *ghicitori* care constau în simple întrebări și răspunsuri².

▲ Ghicitorile sînt un fel de joc colectiv, menit să pună la încercare istețimea și abilitatea minții, care recurge frecvent la metaforă și alegorie, ascunzînd o bogată imaginație. Tudor Pamfile le definește ca descrieri scurte ale unor obiecte, prin înșiruirea cîtorva note particulare din care se poate deduce obiectul respectiv³.

Originea lor este legată de funcții străvechi mult mai precise; se presupune că au izvorît din tipare primitive de gîndire care au stat la baza limbajului tabuistic. Pronunțarea unui cuvînt crea, în concepția primitivă, o prezență evasifică a obiectului sau a ființei denumite prin el, ceea ce ar fi putut avea efect nociv asupra omului; cuvîntul nociv a fost înlocuit în limbaj prin substitute tabuistice, creîndu-se de cele mai multe ori o metaforă sau parafrază metonimică.

Tabuurile lingvistice au apărut mai întîi în limbajul triburilor vînatorești, dar această mentalitate arhaică s-a conservat cu atîta persistență, încît urme ale ei pot fi încă întîlnite azi în denumirile tabuistice ale dracului, în metafore ca *dalbul de pribeag* (pentru mort) etc. Din tabuurile primitive s-au desprins primele *ghicitori*, avînd un caracter evident instructiv practic (copiii trebuiau să deprindă limbajul tabuistic pentru a fi feriți de pericole). Mai tîrziu sistemul tabuistic a devenit un fel de limbaj secret al tribului (în luptă cu alt trib) sau profesional (al vînatorelui — pentru că ani-

malele înțelegeau limba obișnuită, în practicile magice etc.), asemănător parolei și limbajului codat în armată.

Implicit, *ghicitorile* devin o probă în riturile de inițiere sau de încercare, un examen nu numai al iscusinței, ci și al cunoștințelor, pentru că ele începuseră să se contureze ca un limbaj de grup sau profesional specific. Amintirea acestei funcții a fost conservată în *basme*, ca și în miturile antice (întrebările puse lui Oedip de către Sphinx). În *basme*, înainte de a i se oferi mâna fetei de împărat, eroului i se pun trei întrebări la care trebuie să răspundă.

Odată această funcție pierdută, *ghicitorile* devin un semn al înțelepciunii populare și un joc distractiv în același timp. Ca semn de înțelepciune, ele continuă să reprezinte un fel de limbaj închis, inaccesibil neinițiaților. Sînt frecvente *snoavele populare* în care trei sau mai mulți învățați, filozofi, nu reușesc să descriească limbajul aforistic al plugarului (una din ele versificată de Coșbuc în poemul *Filozofii și plugarul*). Într-o șezătoare, un om cultivat va găsi cu greu sau deloc răspunsuri la *ghicitorile* ce se pun; înșii folclorici, în schimb, le vor rezolva cu mare ușurință, nu pentru că ar fi mai inteligenți decît omul cultivat, ci pentru că cunosc codul care stă la baza lor. Ca limbaj închis, *ghicitorile* presupun un anumit tipar de gîndire și un anumit sistem de metafore, înrădăcinat în conștiința înșilor folclorici și, prin aceasta, la îndemîna lor. Nu este deci numai un joc de inteligență, ci și un examen al însușirii orizontului de cunoștințe al colectivității, al integrării individului în modul colectiv de gîndire. Să comparăm, spre ilustrare, metafora din *ghicitoarea*: *Am doi stîlpi / Reazăm cerul cu ei* (privirile), cu următoarele versuri dintr-un cîntec liric: *Decît slugă la ciocoi / Mai bine cioban la oi / Cu capul pe mușuroi / Cu ochii stîlpiți la stele*⁴. Pentru cunoscătorul *cîntecului liric* metafora-ghicitoare nu este imprevizibilă, pentru că se integrează orizontului de creație și gîndire al unei colectivități date.

André Jolles explica acest aspect atribuind *ghicitorilor* caracteristicile limbajelor speciale⁵. Cuvintele au în *ghicitori* semnificații a căror structură diferă de cea a limbajului natural. Semnificațiile speciale presupun o noțiune conștientă a totalității universului și un sistem de ambiguitate, incomprehensibil pentru străin, în care trebuie organizate toate lucrurile efectiv univoce. *Ghicitorile* nu numai că utilizează, deci, limbajul special al grupului (cel puțin genetic), dar îl folosesc în așa fel încît să-i dea aparență de incomprehensibil. Pe parcursul evoluției lor, *ghicitorile* reconduc însă limbajele speciale spre limba comună, lărgindu-și totodată repertoriul de analogii în baza căruia funcționează.

Ca joc distractiv, *ghicitorile* sînt practicate îndeosebi la șezători și clăci ; sînt folosite, de asemenea, pentru educarea copiilor, funcție devenită dominantă în lumea orașelor. Uneori, nu foarte des, *ghicitorile* apar și ca imagini în contexte poetice mai largi. În *orațiile de nuntă*, plosca cu băutură este asemuită cu o rădăcină uscată. În *poezia plugușorului*, cernerea făinii este imaginată printr-o ghicitoare despre zăpadă (*Pe sus dobele băteau — Negurile jos cădeau*). În *descîntece*, ghicitoarea despre cimitir realizează imaginea inexistentului, semnificînd distrugerea agentului nociv, care este alungat : *Unde cocoșul nu cîntă / Unde topor nu se aude / Unde ciîne nu latră*. Sensul metaforei în contextul poetic nu coincide, deci, obligatoriu cu dezlegarea *ghicitorilor*. În unele *cîntece lirice*, substanța metaforică este organizată în termenii unei ghicitori dezlegate :

— *Marie, Marie / Spune-mi, dragă mie / Care floare-n floare / Noaptea pe răcoare ? / — Floarea cîmpului, / Spicul griului, / Astea două-nfloare / Noaptea, pe răcoare.. / — Ce frunză se zbate / Cînd vîntul nu bate ? / — Frunza plopului, / Mîndro, a florului.. / Floarea florilor, / Mîndra mîndrelor, / Astea două-nfloare / Noaptea pe răcoare⁶.*

Ca și în *proverbe*, imaginile artistice care stau la baza *ghicitorii* izvorăsc din experiența de viață a poporului ; ele oglindesc concepția lui despre lume și viață, modul lui de trai, unele stări sociale, conturînd, prin învelișul lor metaforic, peisajul fizic și spiritual al satului românesc. Spre deosebire de *proverbe* însă, *ghicitorile* se înscriu într-un circuit mai local, atît ca origine cît și ca distribuție propriu-zisă, cu toate că sursele exotice apar și aici, dar mai restrînse.

Deși ca intenție directă sînt un joc pur, *ghicitorile* nu rămîn străine de stările afective ale omului, de sensibilitatea lui, de atitudinea lui față de viață, față de lume. În general, această semnificație umană este dată de selecția termenilor metaforici ; metafora implică adeseori în *ghicitoare* o atitudine față de obiectul propus : sensibilitate estetică (*Ce apă e-n lume fără nisip — Lacrimile*), intuitura frumuseții umane (*Am un pom frumos / Cu ramurile în jos, / Iar rădăcina o ține / Drept în sus ca mine — Omul*) ; atitudini față de viață (*Am două mure negre / Peste lume aruncate, / Care văd multe păcate — Ochii*) sau atitudini sociale (*Chinuită / Și muncită, / Peste tot locul bortită ; / Cine-o are îi bogat, / Cine nu, e om sărac — Piinea*). ⁶*Comicul*, cu sau fără intenții satirice, nu e străin nici el de ghicitori, ironia vizînd fie termenul propus spre

dezlegare (Mămăliga în „*Opa-tropa prin obor, / Op și eu cu capul gol*”; Cîrciuina în „*Ochiul dracului, / Ibomnica satului*”), fie termenii care alcătuiesc metafora (*Pe o vale adîncă / Se vaită un popă de brîncă* — Dolveacul sau Dopul).

Prin sensul și structura metaforelor integrate în substanța lor *ghicitorile* par să dezvăluie uneori o lume a miracolelor sau a calităților superlative : ochiul străbate întinsul în afara timpului (*acum în curte, / acum în munte*) ; gîndul trece prin apă și nu se udă, sau trece prin perete și nu-l sparge, sau zboară fără umbră ; timpul fuge fără picioare ; ziua și noaptea se aleargă, dar nu se ajung niciodată ; piatra stă în apă și nu putrezește ; umbra nu are urmă, aleargă și nu asudă sau este nimic și totuși se vede ; ecoul aude fără urechi și vorbește fără gură ; soarele arde fără fum ; roua este apa cea mai mare în lume, pămîntul e mai gras decît toate în lume, cerul are ochii cei mai mulți, iar mușuroiul de furnici este muntele cel mai înalt din lume, fiind „*munte peste munte*“.

◆ Metafora, în *ghicitori*, este o îmbinare de inteligență și simț estetic, relevînd o capacitate asociativă deosebit de dezvoltată. Aristotel definea *ghicitoarea* ca o metaforă bine realizată. Pentru Tudor Vianu, ea este o alegorie deschisă, pentru că termenul propriu nu este nici exprimat, nici închis, ci trebuie aflat printr-un efort mental⁷. Numai în acest sens se poate vorbi însă despre un caracter „deschis” al alegoriei în *ghicitori*, a cărei decodare altfel rămîne univocă și neinterpretabilă. *Ghicitoarea* nu permite lectura dincolo de text a mesajelor deschise, o lectură individualizată ca sistem de receptare și interpretare a semnificațiilor.

◆ Calitatea *ghicitorilor* constă atît în valoarea metaforei, cît și în efortul pe care îl cere pentru a fi dezlegate. Iată de ce se recurge la asocierile cel mai puțin așteptate, care nu sînt pur spontane, ci presupun un proces logic destul de dezvoltat. Creatorul *ghicitorii* trebuie să aleagă termenul figurat în așa fel încît să prezinte asemănări care să facă posibilă dezlegarea, dar care să-l și inducă în eroare pe cel căruia i se propune acest lucru :

Stejar verde, / Vîrfu-i roșu. (Bujorul)

Roș e, / Măr nu e, / Pături sînt, / Plăcintă — nu-i. (Ceapa)

Licuricii zărilor / În adîncul mărilor. (Stelele)

De la noi / Pînă la voi / Totu-s zale / Și parale. (Stelele)

De obicei, *ghicitorile* conțin o dublă metaforă, una de apropiere, alta de depărtare, sau o singură metaforă în care cele două laturi sînt realizate prin trăsăturile reținute de descriere :

Cine n-are cap deloc, / Coadă deloc / Și se face dobitoc ?

{Oul}

Bogăția imaginației asociative a poporului este verificabilă prin numărul mare de metafore-ghicitori care se referă la același obiect. Diversitatea metaforelor prin care sînt reprezentați, de exemplu, ochii, ne îndreaptă spre cele mai variate domenii ale existenței fizice sau ale realității umane :

Am doi bulgărași de aur : / Încotro îi arunc, / Acolo se duc.

Am două petre nestemate : / Încotro le arunc, / Acolo se duc.

Doi luceferi, / Privesc lumea cu ei.

Două ape-aprinse, / Sub două păduri întinse.

Am doi berbeci : / Acum sînt în curte, / Acum sînt în munți.

Am doi porumbei, / Toată lumea s-oglindește-n ei.

Am două ferestre : / Dimineața se deschid / Și seara se închid.

Nu toate ghicitorile se realizează prin metaforă. Unele sînt întrebări cu transfer metaforic vag sau inexistent :

Cine are urechi și nu aude ? (Surdul)

*Ce viețuitoare umblă dimineața în patru picioare, /
La prînz în două / Și seara în trei ?*

(Omul).

Altele sugerează obiectul prin imitații onomatopice :

Fiș, / fiș / Prin păiș, / Paci-paci / prin copaci.

(Coasa)

NOTE

¹ N. Iorga, *Istoria literaturii române*, Vălenii de munte, 1925, p. 75.

² A. Gorovei, *Cimiliturile românilor*, București, Ed. Eminescu, 1972, p. XV—XVI.

³ T. Pamfile, *Cimiliturile românești*, București, 1908, p. 5.

⁴ *Flori alese din poezia populară*, I, București, E.P.L., 1967, p. 20.

⁵ André Jolles, *Formes simples*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 116

⁶ *Flori alese din poezia populară*, I, ed. cit., p. 151—152.

⁷ T. Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, E.S.P.L.A., 1975, p. 115—116.

În folclorul românesc s-a dezvoltat o bogată creație literară cu caracter narativ. Primele elemente de epică orală le-am întâlnit în *poezia obiceiurilor*, în special în *colinde* și în *orațiile de nuntă*, dar nu ca fapte constituite într-o categorie de sine stătătoare, ci ca modalități de realizare a funcțiilor ceremoniale sau spectaculare, de urare și felicitare, specifice acestei poezii. Nici ca structură, nici ca funcție și nici ca fond *colindele* nu pot fi confundate cu *cîntecele epice*.

Categoriile epice propriu-zise au o existență folclorică aparte, cu determinări istorice, funcționale, tematice și structurale proprii. Interferența cu *poezia obiceiurilor* nu poate fi explicată unilateral, în sensul dezvoltării epicii, ca gen, din elementele sau motivele epice ale acestei poezii. Comunitatea unor motive, imagini etc. a putut fi determinată de existența unui fond străvechi din care s-au alimentat toate categoriile creației populare, dar și de evoluția unor categorii, cu transferuri de teme și motive de la o categorie la alta, sau de interinfluențele înregistrate pe parcursul acestei evoluții.

În folclorul românesc, epicul cunoaște două forme fundamentale de manifestare: a) *epica în proză* și b) *epica versificată și cîntată*. Aceste două modalități reprezintă categorii de sine stătătoare, cu determinări istorice aparte, caractere proprii de conținut, funcție și structură, moduri de realizare proprii și specii proprii. Linia de demarcație dintre ele nu este, totuși, netă, mai ales din punct de vedere tematic (teme de *basm* pătrunse în *cîntecul epic* de factură mai veche), dar și în ce privește repertoriul mijloacelor expresive (elemente fantastice, definitorii pentru *basm*, prezente în *cîntecul epic*).

Termenul de *proză populară*, utilizat relativ constant în tratatele și studiile de specialitate din ultimele decenii, ne permite să abordăm într-o concepție unitară specii folclorice diferențiate ca funcție și structură, de la *basmul fantastic* și *legenda mitologică* pînă la *snoavă* și *povestirea* cu caracter realist. Elementele de unitate, în această varietate, sînt determinate de caracteristicile discursului na-

rativ în proză și de consecințele pe care acestea le au, în condițiile oralității, asupra modului concret de realizare, deci asupra proceselor de creație și interpretare, de circulație și conservare a acestor specii în memoria colectivă. Se poate vorbi, în acest context, de aspecte comune care guvernează evoluția diferitelor specii folclorice în proză, atât la nivel categorial, cât și la nivelul tipurilor tematice, al motiveilor și chiar al unor tipare expresive. Constatăm, de exemplu, nu numai numeroase interferențe tematice și imagistice între speciile prozei orale, între *basmul fantastic* și *legendă*, de pildă, sau între *legendă* și *snoavă*, ci și tendința unor specii de a se transforma, adaptându-se la structura și funcția altor specii care, pe anumite trepte de dezvoltare a conștiinței sociale, devin mai puternice.

O descriere a prozei populare nu mai poate fi făcută azi izolat de bogata experiență teoretică și metodologică pe care cercetarea acestei categorii a acumulat-o pe parcursul evoluției ei.

Am constatat, în primul capitol al acestei lucrări, că preocupările pentru cercetarea narațiunii orale s-au îndreptat inițial cu exclusivitate spre problemele de geneză, și numai complementar, pentru argumentarea ipotezelor genetice, spre alte aspecte ale narațiunilor orale. Dar tocmai aceste abordări complementare au deschis calea spre cercetarea aspectelor de fond ale prozei populare, ca acelea referitoare la relația dintre *basm* și mit (în cadrul teoriilor mitologice), la circulația temelor și motivelor (prin teoria migraționistă a lui T. Benfey, dar și prin teoriile școlii finlandeze), la raportul dintre *basm* și culturile primitive (teoriile antropologice), la morfologia și tipologia prozei orale (școala finlandeză) etc. Principala carență a vechilor teorii genetice constă în caracterul lor unilateral și exclusivist. Legătura dintre *basm* și mit, de exemplu, nu este o legătură care își epuizează termenii. Mitul reprezintă un fenomen cultural mai larg care domină, la un moment dat, toate domeniile unei structuri culturale, principala categorie literară care îl reflectă fiind *poezia de ritual*. *Basmul fantastic* este mai mult o refractare decât o reflectare a mitului, o atitudine față de mit; de aici tendința actuală de a considera distinct mitul, ca formă a narațiunii populare, alături de *basm*, *legendă* etc. Un prim moment care depășește caracterul exclusivist al ipotezelor genetice îl constituie, am putea spune, punctul de vedere poligenetic al teoriilor antropologice, preluat de școala finlandeză și adecvat metodelor ei de lucru; dar breșa decisivă o realizează orientarea școlii ruse spre forma concretă și vie a *basmului*, în relație cu povestitorul și mediul în care acesta trăiește.

1. COORDONATELE POVESTITULUI

Existența prozei orale populare este legată, la toate popoarele, de obiceiul de a povesti, obicei atestat din timpurile cele mai vechi, așa cum se poate constata din bogatele date despre povestit provenite din antichitate.

● Povestitul a fost răspândit în toate timpurile și în toate mediile sociale ; în mediile populare, el a constituit una din formele principale de distracție și manifestare spirituală în general ; nu o distracție numai a copiilor, deși există obiceiul ca bunicii să povestească copiilor, ci mai ales a oamenilor maturi. Semnificațiile profunde ale capodoperelor prozei populare se păstrează numai atunci când ele sînt adresate celor cu o judecată matură.●

‘ În folclorul nostru, povestitul este încă și astăzi un fenomen viu, deși nu mai are amploarea de altădată, iar în unele locuri începe să devină din ce în ce mai rar.● Prilejurile de povestit sînt încă multe și variate ; povestitul se desfășoară la sate și chiar și la orașe, împletindu-se cu activitatea curentă a oamenilor. Ocaziile în care se povestește depind adesea și de modul de trai al oamenilor din diferite regiuni. Se povestește în timpul anumitor munci și în clipe de răgaz, duminica, iarna la șezători, la clăci, pe uliță, pe toloacă, toamna la curățatul porumbului, iar în regiunile de munte, unde oamenii pleacă la cosit, departe de sat, seara după terminarea muncii sau în pauza de amiază. Se povestește în cabanele lucrătorilor forestieri, la armată și în spital. Ocaziile enumerate arată că povestitul avea o funcție importantă în viața colectivităților folclorice și explică, alături de alți factori, bogatul și variatul repertoriu de povestiri al folclorului nostru.

Ca modalitate de actualizare a unor valori folclorice, povestitul constă în retransmiterea unor mesaje constituite ca structură și cod (repertoriu de semne), orientate însă, prin adaptare, spre exigențele și receptivitatea unui grup de ascultători (destinatarul actului de comunicare). Aceasta presupune, din partea povestitorului, în primul rînd o bună memorie, pentru că el trebuie să stăpînească un repertoriu suficient de teme, motive, imagini, expresii etc., necesare realizării discursului narativ, iar în al doilea rînd — talent interpretativ și putere creatoare. Povestitorul nu reproduce niciodată un *basm* identic cu o actualizare anterioară, ci îl reconstituie, pornind de la tipare structurale și elemente de cod tradiționale, în forme dominate de personalitatea lui și condiționate, în egală măsură, de receptivitatea ascultătorilor.

În general, colectivitățile tradiționale, în care legăturile dintre oameni sînt mai strînse, dar și unele colectivități mai noi, cum sînt suburbiile orașelor, își cunosc povestitorii și îi ascultă ori de cîte ori se ivește prilejul. Povestitorii nu sînt însă profesioniști, în sensul lăutarilor interpreți de *cîntece bătrînești*, ci țărani sau muncitori avînd în colectivitate o situație asemănătoare cu a starostilor de la nunți sau cu a femeilor care se pricep la oficierea riturilor și obiceiurilor.

Personalitatea povestitorului și măsura în care ea influențează structura discursului narativ actualizat implică grade diferite de originalitate, dar și trăsături parțial comune, cu distribuție mai largă sau mai restrînsă. Există povestitori de mare talent interpretativ și înzestrați cu spirit creator, pe care colectivitățile îi recunosc ca adevărați maeștri ai genului; aceștia prelucreează deliberat, într-o manieră pronunțat originală, materialul tradițional. Există însă și povestitori pasivi, care mai mult reproduc decît povestesc, limitîndu-se la repertoriul învățat și recurgînd odeseori la memoria ascultătorilor sau chiar a cărților, după cum există și povestitori ocazionali, avînd un repertoriu redus și povestind numai la anumite prilejuri.

Dacă într-o colectivitate folclorică numai anumiți indivizi sînt recunoscuți ca povestitori, există, în schimb, mai mulți cunoscători ai *basmelor*. Ei formează, de fapt, publicul cel mai fidel al ocaziilor de povestit, contribuind activ la actualizarea discursului narativ, atît în sensul respectării tiparelor tradiționale, cît și în determinarea elementelor de inovație corespunzătoare gustului și receptivității lor. Această funcție activă a ascultătorilor se manifestă nu numai prin intervenții directe în timpul transmiterii narațiunii, ci și prin faptul că povestitorul le cunoaște exigențele, formîndu-și treptat un stil de interpretare adecvat lor. Relativa statornicie a relațiilor care se instituie, nu rareori, între un povestitor și un anumit grup de ascultători contribuie într-o mare măsură la stabilirea repertoriului tematic, la selectarea mijloacelor de realizare, iar, în cazul povestitorilor inventivi, la asimilarea elementelor novatoare și integrarea lor în tradiție.

Constatările făcute în cercetările de teren arată că mediile folclorice atribuie povestitului rosturi diferite. Este cert că în culturile primitive anumite categorii de narațiuni orale implicau funcții magice, fapt atestat îndeosebi de teoriile ritualiste privind originea lor. Cu timpul, implicațiile magice au fost substituite de funcții psihologice, așa cum reiese din ciclul de povestiri din „1001 de nopți”. Prin puterea exemplului, povestirile au capacitatea de a influența în mod hotărîtor atitudinile oamenilor. Există dovezi că și în folclorul românesc povestitul era legat, în trecut, de anumite

credințe superstițioase. Este consemnată credința că păstorii la munte trebuiau să spună în fiecare seară trei *povești* și apoi să facă o horă în jurul stînei pentru a împiedica agenții nocivi să pătrundă înăuntru. O altă credință spune că, dacă ciobanul este în stare să povestească „de cînd dau oile la berbeci și pînă cînd fată primul miel“, în fiecare seară cite o *poveste*, deci aproximativ 150 de *povești*, unul din miei va fi năzdrăvan și îi va spune tot ce se va întîmpla cu el. Credința este interesantă și se leagă direct de motivul oii năzdrăvane din balada *Miorița*. Astăzi povestitul are și rosturi mai practice, legate de caracterul ocaziilor în care se desfășoară, așa cum reiese din mărturiile povestitorilor și ale ascultătorilor. Cei mai mulți spun că se povestește pentru ca timpul să treacă mai ușor sau, în anumite ocazii, pentru ca să ușureze munca oamenilor, ajutîndu-i să învingă oboseala, să-și alunge somnul. Unii povestitori sesizează și rostul educativ al narațiunilor orale :

„Din poveștile astea trage multe și poporul, că vine la ele, învață“. Poveștile se spun „ca să deprindă dintr-însele care le-ar putea omul ajunge și le-ar putea petrece“ (informator din ținutul Dornelor) ; „Cel ce nu învață din poveste — nu învață din ceea ce vede cu ochii“ (povestitor din Țara Oașului)¹.

Privind însă povestitul în desfășurarea lui istorică, nu putem re-zuma funcția acestui gen numai la cîteva rosturi practice ocazionale. *Basmul*, îndeosebi, este prețuit pentru că lumea lui nu cunoaște îngrădiri, pentru că nu lasă neîmplinită nici o dorință, nici o aspirație. *Basmalele* prezintă lumea așa cum ar dori-o povestitorii și ascultătorii lor. Trecerea eroilor prin desfășurarea narațiunii este întotdeauna ascendentă, omul învinge zmeii și balaurii, îl păcălește pe diavol, cel din urmă ajunge cel dintîi, băiatul sărac trece toate probele și se însoară cu fata de împărat, săracul devine, datorită faptelor sale, foarte bogat. Așadar, *basmul* este poezia dorințelor împlinite, funcția lui definindu-se ca evadare din îngrădirile realității cotidiene. În *basm* se împlinesc visele poporului, năzuințele lui spre o viață fericită și mulțumită. ●

2. CATEGORII FUNCȚIONALE ȘI DETERMINARI STRUCTURALE

Narațiunea orală în proză nu se realizează, în granițele unei culturi etnice, sub o formulă unitară ca funcție și structură. Răspunzînd unor rosturi psiho-sociale diferențiate, ea se grupează în categorii cu un grad mare de specificitate, pe care conștiința folclorică

le înregistrează sensibil. Mobilitatea discursului literar neversificat, precum și metamorfozele pe care le-a suferit narațiunea populară, ca univers tematic și expresiv, pe parcursul evoluției ei, au determinat însă interferențe uneori foarte puternice între aceste categorii, implicând regrupări proprii unor arii culturale mai largi, dar și culturilor etnice. Așa se și explică de ce încercările de delimitare a acestor categorii prezintă unele divergențe.

Referindu-se în egală măsură la folclorul european și la cel românesc, ~~B. P. Hasdeu face distincție categorică între basm și poveste~~, în funcție de care delimitează și alte categorii. Astfel, ~~povestea~~ este „orice fel de narațiune, fie legendă fie snoavă, fie anecdotă..., în care nu se întâmplă nimic miraculos sau supranatural“, în timp ce în basm „supranaturalul constituie un element esențial“². Ca unic derivat direct al basmului consideră „deceul“, un basm cu tendință „menit a da soluționarea unei probleme“³.

În voluminoasa monografie a lui Lazăr Șăineanu⁴, delimitarea speciilor este viciată, după părerea lui I. C. Chițimia, de inconsecvența terminologică. El își întitulează lucrarea *Basmele române*, discută termenii *basm*, *legendă*, *snoavă*, dar rezumă clasificarea la *povești fantastice*, *etico-mitice*, *religioase și glumețe*, acordând termenului *poveste* o sferă mai cuprinzătoare decât termenului *basm*⁵. Pornind de la principii teoretice mai bine clarificate, I. C. Chițimia distinge *basmul* — ca poveste fantastică, neadevărată, cu o anumită morfologie și structură stilistică — de *poveste* — ca narațiune cu caracter realist, nepredominată de fantastic, apoi *legenda* — structură literară, scop popular didactic, *fabula* — narațiune scurtă, alegorică — și *snoava* — narațiune scurtă, de ocazie, cu scop glumeț sau satiric⁶.

Nu toți folcloriștii disting însă *povestea* ca gen aparte de narațiune orală, diferențiat de *basm*; de asemenea, nici existența unei *fabule* orale nu este unanim acceptată. Avînd avantajul investigării unui repertoriu autentic de narațiuni populare (încercările de pînă acum s-au bazat pe colecții în care textele erau practic reelaborate de culegători) și întemeindu-se pe cunoașterea directă a realității folclorice actuale, O. v. Bîrlea operează delimitări care consemnează ordinea clasică, tradițională a narațiunii orale, dar și dinamica ei, cu inerentele interferențe, în circuitul contemporan. Distincția, argumentată prin poziția pe care povestitorul și ascultătorii o manifestă față de conținutul narațiunii, se face între *legendă*, ca narațiune cu caracter didactic, *povestire*, în care sînt relatate fapte din viața contemporană săvîrșite de către povestitori sau la care oceaștia au fost martori, *basmul despre animale*, care se deosebește de *fabulă* pentru că nu prezintă analogii conștiente, voite, în domeniul

uman, *snoava*, strîns înrudită cu *basmul despre animale*, și *basmul propriu-zis*, ca specie complexă, care cuprinde *basmul fantastic* și *basmul nuvelistic*. În antologia pe care o alcătuiește sînt precizate însă și compartimente care marchează interferențele mai puternice (*basme-snoave*, *snoave-legende*)⁷.

Universalitatea narațiunii orale sau, cel puțin, unitatea ei structurală și, în parte, tematică, pe arii culturale foarte largi, implică dificultăți în definirea orizontului specific pe care această mare categorie a folclorului literar îl poate releva în cadrul unei culturi etnice. Dacă majoritatea sistemelor de explicare, în special cele referitoare la geneză, s-au orientat aproape exclusiv spre universalii, metoda școlii ruse s-a aplecat cu precădere spre orizonturi și stiluri locale, determinate de povestitor și de mediul social circumscris în care acesta se manifestă. Mai puține eforturi s-au depus pentru detectarea nivelului la care se conturează trăsături ce definesc stiluri etnice în realizarea narațiunii orale, în special a *basmului*. Interesantă este, în acest sens, distincția pe care L. Șăineanu o făcea, deși dintr-o perspectivă prea limitată, între fondul antropologic și adaptările etnografice :

*Fondul antropologic al basmelor cuprinde un număr foarte restrîns de tipuri fundamentale, pe care fiecare grup etnic le variază pînă la infinit. Oricare popor colorează cu o nuanță proprie povestea originală, care se resimte mai ales de influența diferitelor idei religioase*⁸.

Influența ideilor religioase, oricît de diferențiate ar fi acestea de la un popor la altul, nu poate explica decît în mică măsură manifestarea specificului local în *basme*.

Distribuția geografică a temelor și motivelor poate fi unul din nivelurile care explică, în parte, aderența etnică a narațiunii orale. O statistică arată că din circa 270 subiecte-tip de *basme fantastice* care circulă în folclorul românesc (cu 471 mai puține față de cele consemnate în catalogul A a r n e - T h o m p s o n), numai 140 sînt tipuri comune și altor popoare, restul de 130 fiind românești⁹.

Dincolo de preferința unor popoare pentru anumite teme, subiecte sau motive și de neaderența folclorului lor la altele, specificul național al *basmelor* reiese din felul în care acestea oglindesc locurile în care se realizează, modul de trai al oamenilor care le povestesc, stările sociale în care trăiesc acești oameni, felul lor de a gîndi, concepțiile lor despre lume și viață, năzuințele lor, orizontul lor cultural, artistic. Aceste elemente nu operează uniform asupra întregului repertoriu de *basme* al unui popor sau al unei regiuni, ci capătă pon-

dere diferită, în raport cu caracterele proprii ale diferitelor zone folclorice, cu individualitatea creatoare a povestitorilor, cu colectivitățile de ascultători, cu mediile sociale cărora le aparțin atât unii cât și ceilalți, cu profesiile pe care le practică. Aceste diferențieri regionale, locale sau chiar individuale se înscriu însă în coordonate mai generale, care definesc mentalitatea și sistemul de valori culturale ale întregului popor sau grup etnic.

Relația dintre universal și național în realizarea narațiunii orale trebuie analizată diferențiat, pentru fiecare din categoriile ei, în funcție de coordonatele structurale ale fiecărei categorii și de diferite stadii identificabile în evoluția lor. Din cele câteva modele de analiză structurală prezentate în capitolele anterioare¹⁰ a reieșit că aceste narațiuni, și în special basmelor fantastice, sînt construite pe tipare compoziționale de mare stabilitate, ale căror elemente constitutive („funcții“ în terminologia lui Vladimir Propp, „miteme“ sau „pachete de relații“ în terminologia lui Cl. Lévi-Strauss) nu sînt numai invariante universale, ci și variabile ce fac posibilă opțiunea pentru o variantă sau alta aparținînd aceluiași tip.

Aceste scheme compoziționale, care definesc tipuri tematice relativ distincte, reprezintă un prim nivel de similitudine, la care se adaugă comunitatea, pe arii culturale mai largi sau mai restrînse, a unor secvențe (episoade) ce țin de codul propriu al limbajului narativ oral (fuga magică, încercările, lupta cu zmeii etc.), corespunzătoare locurilor comune din *colinde* sau *cîntecele epice*. Există, în același timp, un stil personal al povestitorului, adaptat la structura culturală și mentalitatea grupului de ascultători, din nevoia instituirii unui cod comun al comunicării, prin care se conturează, pe planuri mai largi, stiluri locale, zonale sau naționale, cu manifestări atât la nivelul structurii compoziționale, cât și la nivelul limbajului (codului) narativ.

Gradul de particularizare a tiparelor este determinat de posibilitățile largi pe care formele neversificate (nelegate) ale discursului literar le oferă improvizației, deci intervenției novatoare, în condițiile orality și ale jocului continuu între tradiție și inovație. Pe de altă parte, conservarea unor factori novatori și integrarea lor în tradiție determină conturarea unor stiluri locale, zonale sau naționale și stabilizarea lor relativă. Aceste procese nu se desfășoară însă sub semnul unei libertăți absolute, ci sînt subordonate și reglate de statutul structural al fiecărei categorii, fapt care explică, de altfel, manifestarea lor diferențiată de la o categorie la alta.

Vom aborda, în cele ce urmează, câteva din categoriile mai bine constituite în folclorul european și, în același timp, bine reprezen-

tate și în cultura populară românească, atît ca repertoriu tematic și circulație, cît și în ce privește aderența publicului folcloric la ele. Denumirile folosite (*basm*, *legendă*, *snoavă*) aparțin în fapt literaturii de specialitate. Mediile folclorice nu le diferențiază terminologic decît vag, denumind prin *poveste*, *povestă* sau *poviestă* narațiunile cu caracter tradițional, îndeosebi *basm*ele și *legend*ele, în timp ce pentru narațiunile avînd ca subiect întîmplări contemporane, reale sau verosimile, sau întîmplări brodate pe credințele superstițioase, se folosește denumirea de *pățanie*, *pațină* sau chiar *întîmplare*. Pentru *snoave* există o terminologie folclorică mai bogată, diferențiată regional : *glume*, *calicii*, *șotii*, *păcăleli*, *trufe*, *bălăcării*. Acest vag terminologic nu infirmă realitatea categoriilor delimitate de cercetători în structura de adîncime a realității folclorice. Investițiile de teren au sesizat, așa cum am arătat, atitudinea diferențiată a povestitorilor și ascultătorilor față de mesajul și funcția lor social-umană.

3. BASMUL DESPRE ANIMALE

Sub această denumire sînt grupate povestirile care au ca protagoniști animale, imaginînd întîmplări din viața acestora sau relații anecdotice între animale și om. Originea lor, ca specie narativă, este foarte veche, sursa tematică primară a *basmelor despre animale* constituind-o străvechile mituri și credințe totemice ale triburilor de vînători, izvorîte, la rîndul lor, din cunoștințele primare ale oamenilor acestei vîrste preistorice, din nevoile lor concrete legate de procurarea hranei. Etnologii cred că la popoarele care trăiau din vînătoare omul încerca să-și asigure prin aceste credințe și prin riturile generate de ele protecția unui animal ce-l completează, are calitățile care lui îi lipsesc, totemismul de grup dezvoltîndu-se din acest impuls individual al vînătorilor. În semnificația lor fiara este socotită egală sau chiar superioară omului, impunîndu-se deci, în concepție, identitatea dintre cele două regnuri. Chiar dacă astăzi conceptul de totemism este supus unei critici severe¹¹, ipotezele privind geneza *basmelor despre animale* nu pot fi infirmate, ci cel mult restructurate. Din fondul acestor credințe totemice și în climatul lor s-au născut *legende* și *povestiri* despre animalul totemic, în relație cu omul sau cu alte animale care îi sînt supuse.

Motive ale acestor *legende* au trecut și în *basm*ele fantastice. În *basm*ele europene, eroul născut din animal (copilul pui de urs, la noi Făt-Frumos fiul iepii), apoi copiii hrăniți de animale (de exemplu, legenda lui Romulus și Remus) par a reprezenta cele mai vechi

urme totemice, la care se adaugă metamorfozele om-animale. Dacă vînătorul primitiv își imagina că se preface în animal pentru a se putea apropia mai bine de vînatul său, în *basmul fantastic* eroul este metamorfozat în animal cînd încalcă o interdicție, un tabu, sau este metamorfozat de o forță potrivnică și atunci trebuie să-și aștepte eliberatorul. ♪

De la aceste forme străvechi, conservate parțial în motivația *basmului fantastic*, *basmele despre animale* au evoluat treptat, pierzîndu-și legăturile totemice și vechile sensuri mitice, suportînd în consecință profunde mutații funcționale și lărgindu-și mult sfera tematică. Ele sînt foarte răspîndite, reprezentînd genul preponderent de narațiune în Oceania, Australia și Africa, la popoarele din nordul Siberiei, la eschimoși, la unele triburi de piei-roșii din America, la care vînătoarea constituie una din ocupațiile principale. Prin comparație, în folclorul european sînt mai puțin răspîndite și în forme mai evolute, determinate atît de mutațiile funcționale pe care le-au suportat, cît și de interferențele cu literatura scrisă.

Desprinse de autoritatea miturilor totemice, *basmele despre animale* evoluează, în tradiția orală, spre *snoavă*, *legendă* și *alegorie*, menținîndu-și însă identitatea prin orizontul lor tematic, prin acțanți și prin anumite particularități de realizare. ♪ Eliberat de teama față de animalul totemic, omul se recunoaște a fi, dacă nu mai puternic, cel puțin mai isteț decît animalul; în aceste condiții, din erou al narațiunii animalul devine obiect al satirei. ♪ Povestirile capătă un alt caracter, interesul lor constînd în umorul întîmplărilor sau în situațiile absurde la care îl conduc pe animal prostia, manifestată în raport cu omul sau cu alte animale. Rostul lor principal pare să devină cel distractiv, dar se conservă și sensul instructiv, întîmplările imaginate asimilînd observațiile și cunoștințele asupra însușirilor și obiceiurilor animalelor. Treptat însă, protagoniștilor acestor povestiri li se atribuie însușiri antropomorfe, calități umane potrivite unor însușiri specifice animalelor sau interpretate de om ca fiind specifice: vulpea este vicleană, lupul este rău, lacom și crud, ursul este în general prost, iepurele fricos etc.

Evoluția către alegorie a fost provocată de amplificarea acestor însușiri antropomorfe. Încărcarea alegorică se realizează prin acumulări treptate, pînă la realizarea deplină a transferului: animalul reprezintă un tip uman moral sau social. Aici a lucrat conștiința socială a povestitorilor, din momentul în care dependența omului față de natură a scăzut, crescînd în schimb dependența lui față de sistemul moral al grupului uman (colectivității) din care face parte sau de anumite relații sociale. Aceste transformări i-au determinat

pe unii specialiști să enumere *fabula* în sistemul categoriilor narațiunii orale. Chiar dacă apropierea de *fabula propriu-zisă* sînt foarte mari, ele nu afectează integral repertoriul tematic al *basmelelor despre animale* de circulație europeană, o parte din acest repertoriu evoluînd spre alte sensuri (*snoavă, legendă*). Chiar și cele care au căpătat sensuri alegorice puternice conservă, la nivel structural, particulatăți care țin de tradiția orală, neadaptîndu-se formelor fixe ale fabulei literare și neimplicînd obligatoriu o morală finală enunțată programatic. Sensul moralizator este deci mai puțin „afișat” că în *fabula propriu-zisă*, menținîndu-se în atmosfera specifică umorului popular.

Oglindirea veridică a însușirilor și obiceiurilor animalelor, a relațiilor specifice dintre ele a impulsionat evoluția spre *legendă*; sensul de *legendă* se instituie atunci cînd *basmul* explică de ce animalele au aceste însușiri, obiceiuri etc. (de exemplu, de ce nu are ursul coadă ? sau de ce are aspectul unui animal pîrlit de foc ?). De multe ori, cele trei sensuri spre care au evoluat *basmele despre animale* (*snoavă, alegorie* sau *legendă*) apar îmbinate în aceeași *povestire*.

În folclorul românesc, *basmele despre animale* sînt mai puțin răspîndite și reprezentate printr-un număr mai restrîns de teme, dintre care unele de circulație europeană, iar gradul lor de variabilitate este mai mic față de *basmul fantastic*.

Apropierea de *fabulă*, fără a se pierde identitatea de gen, este pronunțată, morala fiind fixată prin *proverbe*. De multe ori, însă, această apropiere este și rezultatul prelucrării culegătorilor sau povestitorilor culti. O povestire didactică a lui Ion Creangă despre *Șoarecele șiret și lacom* se încheie cu un proverb, introdus printr-un avertisment moral sever : *Ce trebuie să învățăm din această fabulă ? Să nu fim lingăi și lacomi ca șoarecele. Căci „lăcomia pierde omenia”¹².*

Transferul alegoric, chiar și în *povestirile* mai puțin prelucrate și fără morală finală, este foarte pronunțat. Într-o *povestire* despre ogar, copoi și iepure¹³ urma iepurelui miroase a vin, iar animalele au îndeletniciri omenești, ca și într-o *povestire* despre cîine, pisică și șoarece¹⁴, în care cîinele deschide prăvălie, pisica e vînzătoare în prăvălie, iar șoarecele este clientul care mănîncă și ronțăie numai pe datorie. Alegoria, spre deosebire de cea din *fabule*, are un caracter coalescent, fiind decodată în context, și nu este totală, personajele-animale păstrîndu-și, în conținutul narațiunii, interesul lor propriu, marcat și printr-un vag sens de *legendă-deceu*.

De altfel, caracterul de „*deceu*“^{٤٤}, în forme mai pronunțate, a fost imprimat multora dintre *basmele despre animale* din repertoriul folcloric românesc, dintre care unele circulă cu această valoare și în folclorul european. Asemenea *basme* răspund la întrebări care privesc nu numai însușirile animalelor, ci și relațiile dintre animale, mai ales în cazul celor domestice : De ce merge bivolul încet ? De ce gonește ciinele pe pisică și de ce pisica prinde șoareci ? De ce mănincă ciinele și pisica iarbă și de ce iese șarpele la drum? etc.

Nota specifică a *povestirilor despre animale* (denumirea de *basma* fiind motivată mai mult prin aspectul străvechi al acestui gen de narațiune), în spațiul cultural românesc, este dată în primul rând de ineditul umor popular, susținut, în interpretarea autentică a povestitorilor, de spontaneitatea expresiei și vioiciunea dialogului. Orizontul local este mai puternic în *povestirile despre animalele domestice* sau în cele în care omul însuși este prezent în întâmplările narate.

Ca structură și stil, aceste *povestiri* sînt în general scurte, simple, uneori foarte simple chiar, cuprinzînd un singur motiv ; cînd apar mai multe episoade, acestea reprezintă de regulă o înlănțuire de narațiuni aparținînd unui ciclu. Desfășurarea acțiunii se bazează mai mult pe dialog decît pe întâmplări relatate. Bunii povestitori dramatizează dialogul, interpretînd fiecare personaj. Există și *basme* în care dialogul este versificat. Acest lucru este socotit de unii folcloriști ca încă o dovadă a originii străvechi, mitice a *basmelor despre animale*, dialogurile versificate putînd fi interpretate ca invocații în cadrul unor rituri magice astăzi dispărute. Datorită exprimării succinte și proporției lor reduse, *basmele despre animale* sînt ușor memorate, ca discurs constituit, ajungînd astfel la o mare șlefuire.

4. BASMUL FANTASTIC

Deși ipotezele genetice privind *basmul fantastic* sînt divergente și contradictorii, ele au un consens comun în a considera originea străveche a acestui gen de narațiune orală și legăturile lui cu marile sectoare ale culturii primitive. Spre deosebire de *basmele despre animale*, care pe parcursul evoluției lor și-au schimbat substanțial statutul funcțional și sistemul de semnificații, *basmul fantastic* s-a constituit în forme primare mai stabile. O reevaluare a ipotezelor genetice va trebui să țină seama în mai mare măsură de conținutul și structura basmului, de esența lui ca gen, deci nu numai de similitudinea tipologică pe arii culturale foarte largi. Prezența elemente-

lor de cultură primitivă, conservarea lor în substanța *basmului* nu înseamnă neapărat că *basmul* s-a constituit, ca gen artistic, în coordonatele stricte ale acestei culturi. Din acest punct de vedere, ipoteza lui B. P. Hașdeu privind originea *basmului* în vis, cea mai interesantă contribuție românească la această amplă dezbatere, este de reținut pentru că își caută argumentele în înseși particularitățile de conținut și structură ale *basmului*¹⁵.

Această ipoteză este argumentată prin mari similitudini între *basma* și vis; și într-unul și în celălalt totul capătă forme hiperbolice, spațiul și timpul se șterg, zborul devine un mijloc de locomotie la îndemână, metamorfozele sînt ceva normal etc. Concluzia este că *basmul* nu s-a născut într-o epocă sau într-o țară oarecare, ci pretutindenea, odată cu nașterea omenirii, pentru că toți oamenii au visat, visează și vor visa cît va exista omenirea. Pentru a explica însă stereotipia *basmului*, Hașdeu se reîntoarce la caracterul „rudimentar” al primitivului (stări psihologice puține și aproape cu aceleași asociații de idei), ale cărui vise, restrîngîndu-se la un număr foarte mărginit de norme comune, au determinat și restrîngerea *basmului*, în totalitatea sa și de pe toate continentele, la un număr redus de norme comune. Prototipurile generate de vis se multiplică însă la infinit, amestecîndu-se, în fiecare *basma*, cu elemente din alte *basme*, din viața de veghe actuală sau istorică (legătura *basmului* cu realitatea este deci afirmată), cu elemente psihice sau fizice proprii poporului în sinul căruia circulă, cu elemente topice sau climaterice ale fiecărei țări etc., aria genetică a *basmului* ca atare fiind astfel foarte larg concepută.

Ceea ce caracterizează *basmul*, ca operă de artă, este o lume cu totul aparte, concepută în coordonatele unui univers fantastic, opusă deci cotidianului, o lume în care voința omului nu cunoaște limite, în care nu există contrarii care să nu poată fi rezolvate. *Basmul* pornește de la realitate, dar se desprinde de ea, trecînd în suprareal, unde imaginează nu o lume a visului, ci o lume a dorințelor omului, de fapt o transpunere în această lume cu ajutorul fanteziei. Este o lume opusă realității cotidiene nu prin personaje și întîmplări (care pot fi verosimile), ci prin atmosfera ei interioară, prin esența ei. Elemente fundamentale imaginate ale acestei lumi au preexistat în culturile primitive, dar în *basma* ele au căpătat o funcție nouă, fiind altfel organizate și structurate.

Va trebui să reconsiderăm din această perspectivă relația dintre *legendă*, *mit* și *basma*; funcțional, *legenda* descrie, iar *mitul* explică; *basmul* creează o lume nouă, care îi este proprie, reorganizînd elementele de *legendă* și *mituri* primitive. În trecerea de la *mit*

la *basma* nu se înregistrează numai o schimbare de funcție, ci și un salt pe un alt plan, într-un nou sistem cultural ; se elaborează o nouă structură care corespunde unei noi necesități sociale. *Basmul* s-a cristalizat deci, ca gen artistic, pe o treaptă mai evoluată a societății umane : el constituie, de fapt, o normă într-o societate în care există contradicții, în care omul este supus limitărilor materiale și sociale, unde există deci o ordine socială care îi separă pe oameni în clase privilegiate și neprivilegiate. Numai așa se poate explica de ce *basma* a putut conserva pînă în epoca modernă elemente ale culturilor primitive : el le-a organizat într-un sistem cultural superior și le-a supus dominației estetice. *Basmul* nu este numai o creație, ci tocmai din această perspectivă — un creator de umanitate, situîndu-se în rîndul marilor opere de artă ale omenirii.

Altul a fost destinul categoriilor de proză orală constituite în coordonatele stricte ale culturilor primitive : *legenda* și *mitul* totemic — din care s-au dezvoltat *basmele despre animale*, cu evoluții ulterioare spre *legendă etiologică* sau *snoavă*, deci cu radicale mutații funcționale și structurale, care le-au detașat considerabil de statutul lor primar ; foarte puține elemente de cultură primitivă se regăsesc în conținutul acestor *povestiri*. În schimb, *basmul fantastic* s-a constituit ca gen într-o cultură mai evoluată, preluînd însă, ca elemente de cod, valori ale culturilor primitive, care au putut supraviețui, în noua lor organizare, pentru că *basmul* însuși, mai corespunzător condiției omului în toate vîrstele istorice, a fost și rămîne o creație viabilă.

Prin reorganizarea elementelor unei lumi preexistente lui, o lume a *legendelor* primitive și a miturilor, *basmul* și-a elaborat, încă din epoca de geneză, tipare fundamentale și un limbaj artistic care au căpătat o mare stabilitate ; așa se și explică universalitatea *basmului* în timp și spațiu, similitudinea tipologică pe vaste arii culturale și gradul accentuat de stereotipie.

Basmul fantastic a avut o viață lungă, menținîndu-și vitalitatea pînă în epoca noastră, deși cu evidente tendințe de diminuare a circulației și degradare a schemelor și a formelor de concretizare, datorită faptului că povestitorii nu mai au astăzi o cultură solidă a genului. În această viață lungă nu se poate vorbi de un apogeu marcat între o evoluție ascendentă unică și una descendentă, ci de culmi periodice, de etape de revitalizare a *basmului*. La noi, de exemplu, pătrunderea literaturii populare scrise se pare că a determinat o asemenea etapă, care explică prezența consistentă a elementelor orientale în *basmul popular românesc*. În condițiile unei asemenea longevități, *basmul oral* și-a îmbogățit continuu fondul tematic și limbajul

artistic, și-a elaborat scheme noi și a asimilat permanent bunuri și valori din sistemele de viață și de cultură cu care a venit în contact. Această perpetuă acumulare nu a afectat numai formele diversificate ale *basmului*, ci însuși fondul său universal, care nu poate fi redus (în concepție) la elementele preluate din culturile primitive.

Ca fenomen folcloric, *basmul* se integrează într-un context cultural etnic mai larg, în contextul folcloric al colectivităților care îl practică, în sistemul general al categoriilor culturii orale. În cadrul acestui context și ca element al lui în raport cu celelalte elemente (cu celelalte categorii) și cu viața culturală a colectivităților, el are o anumită funcție care îi determină un mod propriu de structurare și elemente specifice de limbaj artistic.

Într-o lucrare recentă, Gh. Vrabie¹⁶ sublinia, cu perfectă dreptate, că valențele artistice ale *basmului fantastic* nu le aflăm numai în „personalitatea povestitorului, cum s-a încercat să se arate prin atâtea studii“, ci și în „tradiția multiseclară, cu un material oral în continuu proces narativ“, sau în însăși structura obiectivă a *povestirii*. Într-adevăr, încercările de a reduce aspectul estetic al *basmului fantastic* la orizontul și stilul individual al povestitorului, subestimând atributele obiectivate în structuri și elemente stabile sau de mare tradiție, nu pot determina decât o înțelegere unilăterală a acestei categorii. Dominantele estetice ale *basmului* sînt implicate în mod fundamental de statutul său universal și de posibilitățile pe care universalitățile le oferă nu numai povestitorilor, ci și instituirii unor tradiții (stiluri) etnice sau locale.

Un prim aspect estetic al *basmului fantastic* îl constituie lumea cu totul particulară creată în granițele lui, o lume dominată de dimensiuni fantastice, dar avînd perspectiva realului, o lume alcătuită din protagoniști specifici (care „nu sînt numai oameni, ci și anume ființe himerice, animale“... cu „psihologia și sociologia lor misterioasă“¹⁷), fundată pe o ordine proprie a timpului și spațiului și înzestrată cu peisaje și obiecte miraculoase. Pendularea între real și fantastic imprimă narațiunii un statut artistic particular, determinat de o cauzalitate proprie. Nu există nici un *basm* în care elementele pur fantastice să apară izolat. Ele se leagă întotdeauna de eroi și eroii descind din lumea real posibilă. În mod aproape constant, acțiunea *basmelor* se declanșează într-un cadru real și reclamă împrejurări verosimile. Povestitorii își imaginează acest cadru în funcție de mediul natural și social care îi înconjoară. Proiecțiile fabuloase apar pe parcursul dezvoltării narațiunii, începînd, de regulă, cu declanșarea conflictului, și străbat, cu intensități variabile, dictate de logica narativă proprie genului, aventura eroică prin care conflictul va fi rezolvat.

Statutul universal (antropologic) al acestei lumi implică, alături de elemente preelaborate în culturile primitive, care au definit fondul ei primar, elemente elaborate în evoluția ulterioară a *basmului*, după modelul celor primare, care au devenit universale fie prin manifestări ale paralelismului cultural, fie prin interferențe și împrumuturi culturale. Merele de aur, cloșca cu puii de aur, cornul abundenței, masa încărcată cu bucate alese ce se pune și se ridică singură, piinea ce nu se termină, punga cu bani ce nu se goleşte niciodată sînt creații ale fanteziei, dar ale unei fantezii reprezentînd un stadiu înaintat de cultură.

Fiind creație literară orală, *basmul* se realizează printr-un cod, printr-o convenție artistică ce stă la baza întregii categorii. Elementele acestui cod au preexistat, sau pot să existe paralel cu codul în-suși, fie în realitatea mitului, fie în realitatea vieții pe diferite trepte ale dezvoltării sociale. Funcțiile specifice pe care le primesc în *basm*, capacitatea lor de a semnifica un univers autonom, organizat după legi proprii și avînd alte dimensiuni decît cele ale lumii reale, sînt date de integrarea lor într-un sistem structural ierarhic, definitoriu pentru statutul estetic al categoriei și pentru raportul ei cu alte categorii ale literaturii orale.

Alături de problema originii, structura *basmului fantastic* a constituit obiectul unor studii ample, care, indiferent de concepția și metodele abordate, au consemnat existența unui sistem de reguli care guvernează această structură la nivel categorial, gradul înalt de stereotipie și predictabilitate, precum și factorii care, în acest cadru de mare stabilitate, fac posibile variantele tipologice și adaptarea mesajului la orizonturi și stiluri etnice, locale și individuale.

Un prim aspect îl constituie structura funcțională a *basmului* ca act de comunicare, marcată prin existența formulelor inițiale și finale care încadrează discursul narativ. Deși convenționale și nelegate semantic de conținutul particular al narațiunii, aceste formule au funcții complexe, care privesc raportul protocolar dintre povestitor și ascultători, dar și atitudinea lor față de calitatea mesajului¹⁸. Formulele inițiale instituie convenția artistică, anunțînd lumea incredibilă a *basmului*, căreia îi dau o pseudomotivație temporală (a fost odată ca niciodată), iar formulele finale îl readuc pe ascultător la realitatea și codul mesajelor cotidiene. Rolul lor este întărit de formule mediane, menite să asigure continuitatea comunicării, prin solicitarea sau verificarea atenției ascultătorilor.

Un alt aspect, mai complex și cu implicații mai largi îl constituie structura mesajului narativ ca atare, atît de divers abordată și explicată în studiile de specialitate. La nivel categorial se poate vorbi

despre un model structural al *basmului fantastic* ca gen, implicând :

- o situație inițială, de echilibru ;
- un eveniment sau o secvență de evenimente care dereglează echilibrul inițial ;
- acțiunea reparatorie, marcată de cele mai multe ori printr-o aventură eroică ;
- refacerea echilibrului și răsplătirea eroului.

Tot la nivelul categorial funcționează tipare obligatorii de conti-guitate care grupează elemente constitutive ale codului (funcții, motive) în perechi opoziționale (interdicție / încălcarea interdicției, încercări / lichidarea încercărilor, blestem / anularea blestemului, luptă / victorie etc.), în structuri ternare determinate de prezența unui donator (obiectele magice pe care eroul le folosește pentru a se salva de urmărirea zmeoaicei-mamă presupun întâlnirea anticipată a unui donator) sau în succesiuni stereotipe de acțiuni progresive (secvențe șablon ca lupta eroului cu cei trei zmei, fuga magică și salvarea eroului prin metamorfoze succesive etc.).

Diversitatea tipologică, în sens tematic, și stabilitatea relativă a tipurilor de *basm* derivă din natura elementelor de cod selectate în discurs și din regulile de predictabilitate, cu acțiune mai largă sau mai restrânsă, pe care unele din aceste elemente le impun. De regulă, secvențele sau motivele care anunță starea inițială și, mai ales, dereglarea echilibrului ei predicează un număr minim de secvențe și motive obligatorii în acțiunea reparatorie și refacerea finală a echilibrului, care definesc schema compozițională a discursului narativ¹⁹.

Pe fundalul universal al *basmului fantastic*, valorile specifice fiecărui popor se grefează pregnant, atât prin asimilarea tiparelor compoziționale și a elementelor de cod la structurile culturale proprii, cât și prin creație originală. Protagonistii familiari *basmului popular românesc* sînt, în majoritate, universali. Fratele cel mic, feciorul de împărat sau feciorul de om sărac, împărați buni sau răi, personajul perfid, zmeii, balaurii etc. sînt făpturi pe care le vom regăsi în *basmele* tuturor popoarelor ; circulînd însă, o dată cu subiectele universale, de la o țară la alta, ele capătă înfățișări și denumiri proprii. Există, în *basmul popular românesc*, o preferință pentru anumite personaje, care-i definesc idealul etic și orizontul spiritual. Eroul tipic este Făt-Frumos, universal ca funcție narativă, dar autohton prin sonoritatea și semantismul numelui, prin rezonanțele lui de veche tradiție rurală. „Fătul meu“ (în care făt = flăcău) este o străveche formulă încărcată de afectivitate, pe care bătrînii satului o foloseau pentru a se adresa tinerilor. Deci Făt-Frumos nu este altceva decît „flăcăul cel frumos“, devenit în *basm*

nume propriu. Și în cazul personajului feminin numele (Ileana Cosinzeana sau Sinziana) indică atributul frumuseții, întărit prin formule caracterizatoare succinte („*Ileana Cosinzeana, din costiță floarea-i cîntă, nouă-mpărății ascultă*“; „*doamna Chiralină, tinără copilă, floare din grădină*“; „...o fată cu părul cu totul și cu totul de aur... așa de frumoasă, încît la soare te puteai uita, dar la dînsa ba“). Relevarea frumuseții prin nume pare să fie caracteristică folclorului românesc. Autohtonizarea eroului este adîncită însă printr-o onomastică variată, care asociază nume proprii cu nume comune, termeni de rezonanță arhaică cu mărci ale limbajului cotidian (Prislea cel Voinic, Pătru Cenușă, Drăgan Cenușă, Cenușotcă, Voinic de Plumb, Călin Nebunul etc.).

Opozantul eroului este, de cele mai multe ori, zmeul și familia lui matriarhală, dominată autoritar de *zmeoaica-mamă*; mai rar apare, în *basmul românesc*, balaurul cu 3 sau 7 capete, după cum la fel de rar apar piticii, atît de populari în *basmele occidentale*. Pe lîngă faptul că sînt prezenți în mitologia românească, dincolo de convenția artistică a basmului, zmeii și structura mediului lor oferă povestitorului posibilități mai largi de personalizare a mesajului, de marcare a contrastului dintre bine și rău, frumos și urît, isteț și prost. Organizarea matriarhală a societății zmeilor și autoritatea supremă a zmeoaicei au oferit, de asemenea, tradiției narative orale prilej de reflexii ironice în adresa relațiilor dintre bărbat și femeie în comportamentul familial. Într-o variantă, clanul matriarhal este substituit prin perechea z măoică-zmău, care, în relatarea propriu-zisă, devin un moșneag și o babă. Ei țin o fată de suflet și, după ce robesc un flăcău voinic, se prefac pe rînd în costrușă năzdrăvană pentru a-l răpune. Dialogul, foarte dezvoltat în această variantă, este realizat în coordonatele universului rural, dînd *basmului* un aspect evident de povestire nuvelistică :

— No, măi moșnegi ! mînce-te temnița, că nu l-ai putut omori !

— Măi babă, mă ! Îi viteaz, mă, nu-l pot omori.²⁰

Atunci cînd este povestit în medii rurale, *basmul fantastic* devine o oglindă a satului românesc, a mentalității și orizontului său cultural. De multe ori, narațiunea începe în sat, de care se distanțează pe parcursul aventurii eroice, dar la care revine în final. În *Peana de vultur*²¹, ca și în multe alte *basme*, eroul este un om sărac, care, întors din război, își găsește gospodăria ruinată. Într-o zi, împrumută un car de la vecin și pleacă în pădure să-și aducă lemne de foc. Aici obține de la un vultur, căruia îi îngrijește aripa rănită, o pană fermecată cu ajutorul căreia își poate îndeplini orice

dorință. Dorințele omului nu depășesc însă limitele mediului în care trăiește; folosind pana, omul își încropește o căsuță cu tot ce-i trebuie pe lângă ea, pentru ca treaba să meargă bine și să trăiască și el mulțumit cu nevasta lui. În *Crăiasa zinelor*, împărăția în care se întoarce eroul după ce o cucerește pe crăiasă este un oraș cu aspect de târg; înainte de a se face recunoscut, eroul trăiește un timp în acest oraș ca tăietor de lemne, iar nevasta lui văcsuiește cizmele la „ginărali“ sau vinde oale pentru a-și câștiga existența²².

Rezonanța specifică a *basmului românesc* se manifestă și la nivelul organizării stilistice a discursului narativ, acest nivel implicând el însuși un anumit echilibru între stereotipie și stilul individual al povestitorului. O v. Bîrlea a evidențiat, ca procedee de căpetenie ale stilului narativ oral, frecvența dialogului, repetiția și prezența abundentă a sunetelor onomatopice, interjecțiilor și exclamațiilor²³. Deși proza orală implică, prin însăși natura sa, posibilități mai mari de improvizație la nivel stilistic, acțiunea naratorului nu este haotică nici în această privință. În afară de faptul că respectă un repertoriu tradițional de șabloane, mai larg sau mai restrâns, în actul de improvizare el folosește automat procedee și tipare care aparțin limbii vorbite, cu determinări stilistice locale. Prin astfel de procedee, naratorul dramatizează (personalizează) narațiunea și concretizează mesajul ei²⁴, apropiind mai evident lumea convențională a *basmului* de orizontul lumii reale.

Tendențele înnoitoare, determinate de stadiul actual al evoluției conștiinței sociale, apropie sensibil *basmul fantastic* de viața contemporană. Fără să descrie direct evenimentele realității noi, *basmul* înregistrează efectul pe care acestea îl au în conștiința oamenilor, noua mentalitate a povestitorilor, noul lor nivel de cunoaștere și noile lor posibilități de a înțelege fenomenele sociale. În multe din *basmelor* culese în ultimele decenii apar elemente de tehnică modernă, viața orașelor cu aspectele ei caracteristice, un vocabular axat pe realități contemporane. În *Drăgan Cenușă*²⁵, eroul folosește, pentru a omori zmeoaica, o „boambă“ care explodează, în locul vechiului buzdugan înroșit în foc. Un povestitor din Oltenia își formează publicul de nuntă nu din crai, feți-frumoși și feciori de împărați, ci din profesori, generali și miniștri. Eroii *basmelor* lui au serviciu și mănâncă la cantină²⁶. Serviciul și cantina s-au încetățenit în limbajul povestitorilor din zona petroliferă a Olteniei, o dată cu dezvoltarea economică a acestei regiuni.

Asemenea amănunte, atât de frecvente în povestitul contemporan încât tind să se constituie într-un aspect caracteristic, creează de multe ori note discordante atunci când vin în contact cu constituenții

tradiționali ai *basmului*. Sedimentarea lor în substanța narațiunii, armonizarea cu elementele vechi pe care le interferează, determină modificări sensibile în structura tradițională a genului și o mai mare libertate în tratarea tiparelor compoziționale. Este interesantă, în acest sens, tendința de contaminare a unor tipuri diferite de *basm* sau a unor episoade disparate, în narațiuni mai ample, în care legile contiguității specifice structurii tradiționale a genului nu mai funcționează totdeauna. Un astfel de *basm* a fost publicat de O. v. Bîrlea sub titlul *Cu Busuioc Verde*²⁷. Eroul este protagonistul unui șir întreg de aventuri care asimilează scheme ale unor tipuri diferite de *basm*, eliminând secvențe întregi de funcții, modificând pe parcursul narațiunii identitatea actanților sau semnificația acțiunilor lor. Derogările de la structura tradițională sînt declanșate mai ales de aceste contaminări, care impun narațiunii un nou statut structural, construit pe relațiile de rudenie ale mediului uman în care se povestește. Eroul își eliberează surorile furate de trei zmei, luptă cu fata-voinic care acaparase curtea altor 24 de zmei, o învinge și se stabilește cu ea pe malul unei mări (căsătorie), își pierde de două ori soția pe care tatăl o readuce acasă cu ajutorul unei vrăjitoare, dar o recucerește prin răpire. La a doua tentativă, fiind omorît, este înviat de cei 24 de zmei chemați în ajutor de tatăl său. Este din nou ucis de un voinic năzdrăvan trimis de tatăl fetei pentru o nouă încercare de a-și recupera fiica, este din nou înviat, ajunge incognito la curtea împăratului, tatăl fetei, își găsește soția recăsătorită cu voinicul năzdrăvan, află de la ea secretul puterilor acestuia, îl ucide și își recapătă definitiv soția. Este un adevărat roman despre un dublu conflict dintre relațiile de rudenie și cele de căsătorie, puternic adaptat orizontului local prin limbajul povestitorului, dominat de apelative familiare. Povestitorul și-a creat deci un stil narativ propriu, pe baza reinterpetării elementelor tradiționale și încadrării lor într-un alt tip de context.

5. LEGENDA

După Arnold van Gennep²⁸, ipoteza primatului genetic al *legendei* față de celelalte categorii ale prozei orale a fost larg acceptată în literatura de specialitate. În culturile populare europene însă, *legenda* reprezintă o categorie principal diferită de *legenda* primitivă, deși nu se poate nega existența unor indicii comune. În suși Arnold van Gennep disocia *legenda totemică*, descinsă direct din credințele totemice primare și avînd o funcție ritualică, de *legenda propriu-zisă*, ulterioară mitului totemic. Pe această

treaptă, *legenda* este o narativizare a mitului sau a unor evenimente raportate la mit, deseori fiind confundată, terminologic, cu mitul însuși.

În folclorul românesc, ca și în acela al altor popoare europene, *legenda* desemnează un repertoriu de narațiuni orale cu funcție cognitivă. În esență, ea explică un fapt real sau considerat a fi real, printr-un simbol narativ care include, de regulă, motive fabuloase și supranaturale. În acest sens s-a subliniat adeseori că, în contextul culturii orale, *legende* alcătuiesc mai mult o știință decât o literatură, dar nu o știință bazată pe cunoaștere reală și raționament, ci o pseudoștiință, fundamentată pe reprezentări imaginare.

Acest caracter ambiguu a generat uneori rezerve exagerate față de valoarea *legendelor* ca forme ale creației populare. S-a afirmat, de exemplu, că *legenda* nu poate fi definită ca gen independent „numai după criterii de ordin estetic, întrucât ea împrumută modurile de realizare artistică de la toate celelalte genuri ale prozei epice populare”²⁹. S-a insistat prea mult asupra caracterului lor pseudoștiințific, asupra netemeinicieii lor etiologice, reproșându-li-se că nu aduc „nici o zestre la tezaurul disciplinelor științifice”³⁰. Însăși definirea lor ca literatură „didactică” implică un nemeritat sens peiorativ.

Statutul estetic al *legendei*, ca specie folclorică, nu este mai puțin determinat decât al altor categorii de proză orală. Ea nu are structura monotipică și gradul înalt de stereotipie ale *basmului fantastic*, dar este mai puternic formalizată față de *basmul animalier* sau *snoavă*, pentru că însăși funcția ei, în contextul culturii populare, este mai unitar definită. Sensul cognitiv al *legendelor* trebuie căutat nu atât în caracterul lor etiologic, cât în observarea realistă a obiectelor și fenomenelor lumii înconjurătoare sau a comportamentului uman, în consemnarea unor aspecte specifice, cărora li se acordă o anumită semnificație.

Soarele și Luna sînt luminătorii pămîntului, unul de zi, altul de noapte, și nu se întîlnesc niciodată pe bolta cerească; privighetoarea și soțul ei petrec împreună mai toată noaptea, cîntînd și veselindu-se; ciocirlia zboară în înaltul cerului, floarea-soarelui își întoarce fața spre astrul zilei de la răsăritul pînă la apusul lui; cucul și greierii pot fi recunoscuți după cîntecul lor, rîndunica după coadă, iar licuricii după luminozitatea nocturnă; ciocănitoearea aleargă prin păduri și pomete prinzînd gînganii, vrabia are viață lungă, pisica prinde șoareci, iar cînd o freci pe spate, lasă scînteii. Toate aceste trăsături reprezintă nu atât semne de recunoaștere ale obiectelor la care se referă, cât ciudățeniile ale naturii care s-au impus obser-

vației umane, aparente izbitoare care afectează în egală măsură sensibilitatea și curiozitatea omului.

Etiologiile sînt imaginar-fantastice, acestea fiind una din particularitățile definitorii ale genului. În sistemul tradițional de gîndire ele erau crezute, aveau, deci, pentru mentalitatea folclorică, valoare de adevăr³¹. Este exagerată însă ipoteza că, odată această valoare pierdută, *legenda* încetează să mai existe ca atare. În afara funcției de explicare, aceste etiologii au avut și funcție de semnificare, înregistrînd aprecieri sau atitudini ale sensibilității umane generate de fenomenele observate și de aspectele lor ciudate. Zborul ciocîrliei în înaltul cerului este deznodămîntul unei puternice pasiuni erotice. Ciocîrlia a fost cîndva o fată de împărat care, extaziată de frumusețea și strălucirea soarelui, s-a îndrăgostit de el. Îndrăzneala ei fiind însă prea mare, mama soarelui a blestemat-o să se transforme într-o pasăre mică și să zboare toată ziua în sus, plîngînd după frumosul și nepătutul astru³². Aceeași nepermisă pasiune erotică explică și faptul că soarele și luna străbat perpetuu bolta cerească, fără a se putea întîlni. Dar aici soarele nu mai este astrul cel nepătat, pentru că dragostea lui este incestuoasă.

Semnificațiile diferite pe care același obiect le primește în *legende* diferite ne permit să credem că valoarea de adevăr a etiologiilor imaginare a slăbit de timpuriu. La aceeași concluzie ne conduce și faptul că același fenomen i se pot atribui etiologii diferite. Un hoț, pe nume Cucu, îi fură caii Sfîntului Petre și este blestemat de acesta să se transforme în pasăre neagră și să-și strige singur numele³³. În altă *legendă*, doi frați, Dedu și Cucu, se rătăcesc în pădure, speriați fiind de fiare. Dedu își caută fratele săptămîni în șir, strigîndu-l pe nume, dar nu îl găsește pentru că fiarele îl uciseseră. Ca să nu mai sufere, este transformat într-o pasăre care în fiecare primăvară zboară spre codri și își strigă fratele³⁴. Dacă în prima *legendă* cucul este semnul prevestirii rele, în a doua el este simbolul înstrăinării. Etiologiile imaginare sînt adaptate deci nu atît funcției cognitive, cît funcției de semnificare.

Ca repertoriu tematic și fond imagistic, *legenda* este eterogenă, această particularitate fiind determinată nu numai de îndelungata ei existență, ci și de marea diversitate a faptelor reale pe care le explică, adaptînd contextului ei funcțional motive, imagini, credințe, tradiții, personaje și întruchipări fantastice de proveniență diferită. Unitatea ei structural-funcțională și, deci, identitatea de gen, este asigurată însă de caracterul explicativ, cu funcție de semnificare, și de raportul specific ce se instituie între realul concret și imaginarul fantastic.

Tipologic, folcloriștii disting în cultura tradițională românească patru categorii de legende : *etiologice*, *mitologice*, *hagiografice* (sau *religioase*) și *istorice*³⁵.

Legendele mitologice sînt povestiri despre ființele supranaturale pe care le regăsim, de regulă, și în *basmul fantastic* (balauri, zmei, Muma Pădurii etc.). Dacă în *basme* aceste întruchipări apar ca actanți cu funcție epică determinată, în *legende* ele sînt obiect de cunoaștere imaginară cu funcție de semnificare. *Legendele mitologice* sînt narativizări ale repertoriului de străvechi credințe populare în legătură cu aceste întruchipări.

Străvechii mitologii populare îi aparțin însă, genetic, și *legendele etiologice*, pe care mulți specialiști le denumesc, din această cauză, tot *mitologice*. Un bogat repertoriu de *legende etiologice*, cu o tematică deosebit de variată, realizează o investigație exhaustivă a universului fizic, cuprinzînd cerul și podoabele lui, văzduhul cu fenomenele lui tulburătoare și, mai ales, pămîntul cu formele lui ciudate de relief, cu locurile lui, cu întreaga lui floră și faună. La acestea se adaugă *legendele* despre om însuși, despre aspecte care caracterizează existența lui materială și spirituală sau despre creațiile imaginației lui. Bogăției și varietății tematice îi corespunde o varietate la fel de mare a mijloacelor de expresie. *Legendele etiologice* își individualizează limbajul artistic preluînd motive, imagini și forme expresive pe care le întîlnim și în alte categorii de literatură și cultură orală, în special *basmele fantastice* și *animaliere*, tradițiile și credințele populare, dar pe care le adaptează puternic funcției lor de explicare și semnificare.

Legendele istorice, mai puțin numeroase, exprimă, în esență, atitudini admirative ale maselor față de personaje și evenimente istorice sau față de eroi populari, în special haiduci. Povestirile pe care I. Neculce le adună în *O samă de cuvinte* atestă că tendința de interpretare legendară a evenimentelor istorice memorabile este veche și specifică mentalității folclorice ; temele consemnate în circuitul strict oral nu sînt însă foarte vechi, pentru că „după cum au arătat cercetările folclorice, durata memoriei populare nu depășește decît excepțional 5—6 generații, deci circa 150—200 de ani”³⁶. În folclorul nostru este probabil că acest statut de excepție l-a avut strălucirea domniei lui Ștefan cel Mare. Numărul mare de *legende* despre faptele și biruințele lui Ștefan cel Mare se explică însă prin revitalizarea tradiției orale sub influența cărturarilor sătești și a povestirilor scrise³⁷. Cele mai multe *legende* conservate de memoria strict orală se referă la Cuza-Vodă sau la haiduci ca Pinteza Viteazul, acesta din urmă avînd, ca și *cîntecul epic haiducesc*, o răspîndire mai limitată zonal.

Legende hagiografice se apropie, ca modalitate, de *legende* propriu-zis *mitologice*, bazându-se însă pe o mitologie creștină autohtonizată. Ele sînt de proveniență cărturărească sau apocrifă, cuprinzînd povestiri despre viațile sfinților sau despre personaje biblice. Unele dintre ele, căpătînd o răspîndire mai largă în circuitul oral, au fost puternic transformate de imaginația populară contrar semnificațiilor creștine originare. Prin intermediul lor, unele personaje biblice, mai ales Sfîntul Petru, au devenit, cu timpul, personaje de *snoavă*, punîndu-se pe seama lor întîmplări comice.

6. **SNOAVA**

Alături de *cîntecul liric satiric* și de o parte din *strigături* și *proverbe*, *snoava* se înscrie într-un bogat repertoriu de creații folclorice care ilustrează umorul popular. Ea este expresia înțelepciunii practice a omului simplu, a modului în care judecă el viața și lumea înconjurătoare, o înțelepciune manifestată însă prin glumă, prin vorba de duh, care adeseori capătă sensul unei ascuțite satire sociale și de moravuri. În mentalitatea populară, comicul are o dublă valență : pe de o parte, el reprezintă o expresie mascată a istețimii și inteligenței omului simplu, pe de altă parte, un mod de satirizare a defectelor morale și a nedreptății sociale.

Prima modalitate este specifică bogatului ciclu al *snoavelor* despre Păcală și Tîndală. Sub aparența prostiei, eroul popular dezvăluie, prin faptele și atitudinile lui, mari calități morale, dar și o deosebită agerime a minții. Avînd ca personaje opuse lui Păcală figuri aparținînd claselor dominante sau administrației satului în capitalism, *snoavele* din acest ciclu conțin și puternice elemente de satiră socială.

Aceeași iscusință mascată a omului simplu o regăsim și în ciclul *snoavelor* despre dracul păcălit, în special de femeie, care cunosc o răspîndire mai largă în folclorul european. Folcloriștii sînt, în general, de acord că aceste *snoave* au apărut spre sfîrșitul evului mediu, atunci cînd teama omului de diavol a început să slăbească, o dată cu eliberarea lui de sub stăpînirea credințelor religioase.

Satira de moravuri, prezentă într-un număr foarte mare de *snoave*, este ridiculizarea imperfecțiunilor omului, mai ales ca atitudine, în contrast cu tipul ideal de om pe care poporul îl acceptă. Acest tip ideal este descris în *basme* sau în *colinde laice* : flăcăul voinic, frumos, isteț și cinstit ; fata frumoasă, harnică și curată ; nevasta harnică și credincioasă soțului ; omul muncitor etc. În

snoave apare reversul acestor calități : prostia, lenevia, urîtenia, infidelitatea, viciul etc. Mai rare sînt *snoavele* care ridiculizează defecte fizice, în special surzenia ; de multe ori, și acestea devin însă, ca și *proverbele*, un fel de pilde, cu aluzii la defecte morale (ca în proverbul *Surdul nu aude, dar le potrivește*).

Tematica *snoavelor*, în folclorul românesc, este foarte bogată și variată, subsumînd motive de largă circulație, dar și teme specifice spațiului nostru cultural și teme cu localizare mai circumscrisă. Cercetările tipologice efectuate au identificat, în literatura noastră populară, un număr de 3 039 de tipuri de *snoave propriu-zise*, la care se adaugă aproape 200 de *anecdote*³⁸. Prin funcția lor educativă și satirică, *snoavele* sînt raportate, de obicei, ca și *proverbele*, la întîmplări și împrejurări concrete de viață, fapt ce determină o puternică tendință de localizare, chiar și în cazul temelor de largă circulație.

Ca dimensiuni, *snoavele* sînt narațiuni scurte, în cuprinsul cărora dialogul, minuit cu multă abilitate, apare frecvent, imprimîndu-le un caracter dramatic. Unele situații și formulări pregnante din *snoave* ajung proverbiale ; astfel, din conținutul lor s-au desprins adesea *zicători* și *proverbe populare*, după cum, printr-un procedeu invers, fantezia populară a creat și *snoave* care să explice anumite *zicători* sau *proverbe*.

NOTE

¹ O. v. Birlea, *Cercetarea prozei populare epice*, în „Revista de folclor“, I, 1956, nr. 1—2, p. 117.

² B. P. Hasdeu, *Basmi*, în : *Etymologicum Magnum Romaniae* (pagini alese), București, Ed. Minerva, 1970, p. 342—343.

³ B. P. Hasdeu, *op. cit.*, p. 390.

⁴ L. Șăineanu, *Basmele române în comparațiune cu legendele clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*, București, 1895.

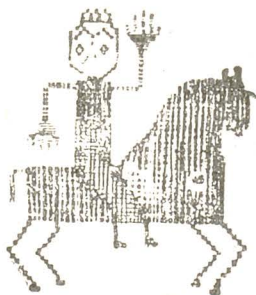
⁵ I. C. Chițimia, *Clasificarea și definirea literaturii populare în proză, în Folclorul românesc în perspectivă comparată*, București, Ed. Minerva, 1971, p. 23.

⁶ I. C. Chițimia, *op. cit.*, p. 22—31.

⁷ O. v. Birlea, *Antologie de proză populară epică*, I—III, București, E.P.L., 1966.

- ⁸ L. Șăineanu, *op. cit.*, p. 6—30.
- ⁹ *Istoria literaturii române*, I, București, Ed. Academiei, 1964, p. 80.
- ¹⁰ v. cap. I și IV ale acestei lucrări.
- ¹¹ Cl. Lévi-Strauss, *Totemismul azi*, în vol. *Gîndirea sălbatică*, București, Ed. Științifică, 1970, p. 18—128.
- ¹² I. Creangă, *Opere complete*, Craiova, 1936, p. 401.
- ¹³ În „Sezătoarea“, XIII, 1913, p. 169.
- ¹⁴ În „Tudor Pamfile“, III, 1925, p. 137.
- ¹⁵ B. P. Hasdeu, *op. cit.*, p. 343—362.
- ¹⁶ Gh. Vrabie, *Structura poetică a basmului*, București, Ed. Academiei Române, 1975, p. 8.
- ¹⁷ G. Călinescu, *Estetica basmului*, București, E.P.L., 1965, p. 9.
- ¹⁸ Vezi cap. IV al acestei lucrări; pentru o analiză de detaliu a formulelor stereotipe, vezi N. Roșianu, *Stereotipia basmului*, București, Ed. Univers, 1973.
- ¹⁹ Un model de structură compozițională este descris în cap. IV al acestei lucrări.
- ²⁰ *Mnei Ion și Lodința*, cules de Ov. Bîrlea în 1955, publicat în „Revista de folclor“, 1958, nr. 1—2, p. 125—152.
- ²¹ Ov. Bîrlea, *op. cit.*, II, p. 69—88.
- ²² I. Pop-Reteganul, *Povești ardelenesti culese din gura poporului*, ediția a II-a, Brașov, 1912.
- ²³ Ov. Bîrlea, *op. cit.*, I, p. 87—102.
- ²⁴ I. Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, București, Ed. Acad. Române, 1973, p. 109—116.
- ²⁵ Ov. Bîrlea, *op. cit.*, I, p. 209—239.
- ²⁶ Vezi „Revista de folclor“, VIII, 1963, nr. 1—2, p. 150.
- ²⁷ Ov. Bîrlea, *op. cit.*, I, p. 295—313.
- ²⁸ A. van Gennep, *La formation des légendes*, Paris, 1910.
- ²⁹ *Istoria literaturii române*, I, București, Ed. Academiei, 1964, p. 93.
- ³⁰ Ov. Bîrlea, *op. cit.*, I, p. 37.
- ³¹ cf. E. M. Meletinskij, *Mit i skazka*, în „Folclor i etnografiia“, Leningrad, 1970, p. 139—148.
- ³² S. Fl. Marian, *Ornitologia populară română*, Cernăuți, 1883, tom. I, p. 356—371.
- ³³ S. Fl. Marian, *Insectele în limba, credințele și obiceiurile românilor*, București, 1903, p. 49—51.
- ³⁴ C. Rădulescu-Codin, *Îngerul românului. Povești și legende din popor*, București, 1913, p. 292—293.

- ³⁵ cf. Ov. Bîrlea, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1975, p. 221—224.
- ³⁶ Ov. Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, I, ed. cit., p. 35.
- ³⁷ cf. Ov. Bîrlea, *op. cit.*, I, p. 36.
- ³⁸ Sabina C. Stroescu, *La typologie bibliographique des facéties roumaines*, București, Ed. Academiei Române, 1969.



Epica orală în versuri este cunoscută în popor sub denumirea de *cîntec bătrînesc*, pe care o adoptă și Vasile Alecsandri în titlul culegerii sale din 1852, alături de termenul de *baladă*, împrumutat din limba franceză¹. Nici una din cele două denumiri nu este însă suficient de pertinentă în raport cu categoria pe care o desemnează. Adeseori, prin *cîntec bătrînesc* purtătorii de folclor nu înțeleg numai cîntece cu caracter povestitor, ci și cîntece lirice de iz arhaic. În ce privește cuvîntul *baladă*, el are în folcloristica europeană un sens mult mai restrîns față de cel atribuit de Alecsandri.

În limba franceză, *ballade* provine din verbul latin medieval *ballare* și a denumit la început un cîntec simplu și scurt, compus din trei strofe egale, cu refren, ce se cînta în cor în timpul dansului.

În secolul al XVIII-lea, o dată cu creșterea interesului pentru creația populară, cuvîntul se impune în terminologia de specialitate, denumind *cîntecele epice* cu tematică nuvelistică. Cu acest sens este folosit astăzi în folcloristica internațională, pentru restul *cîntecelor epice* populare utilizîndu-se termenul general de *cîntece eroice* sau denumiri naționale.

Într-o formulare succintă, Vladimir Propp definește eposul popular în versuri prin trei caracteristici esențiale: „*cîntec povestitor destinat ascultării*”². Sînt marcate astfel natura sincretică a categoriei (cîntec), structura narativă a discursului poetic (povestitor) și aspectul care determină actualizarea sa prin interpretare (destinat ascultării). Această ultimă marcă, evidențiind o diferență esențială în raport cu *cîntecul liric*, care are un caracter mai intim, mai individual, este foarte importantă pentru definirea structurii *cîntecului epic*. Fiind destinat unui grup de ascultători și interpretat numai în prezența unui asemenea grup, *cîntecul epic* trebuie să dispună de suficiente mijloace care să-l impună atenției ascultătorilor. Sînt și alte categorii folclorice destinate ascultării (*colindele* și, în general, *poezia rituală*, *basmul fantastic* etc.), în cazul cărora însă interesul ascultătorilor este anticipat. *Colindele*, ca poezie rituală cu funcție de urare, se impuneau prin caracterul îndă-

tinat al obiceiului și prin însăși funcția lor. *Cîntecul epic* prezintă însă modele de comportament în situații tipice care determină sau influențează destinul omului. Aceste modele pot fi pozitive, vizînd un erou ideal, sau negative, indicînd atitudini și comportamente nefaste. Colectivitățile trebuie convinse că modelele prezentate sînt valabile, și pentru aceasta interpretul trebuie să aibă la îndemînă mijloace de convingere adecvate. Așa se și explică frecvența hiperbolei, a senzaționalului și a elementelor retorice în structura expresivă a *cîntecului epic*.

Funcția *cîntecului epic* e o funcție social-educativă, în sensul foarte larg al cuvîntului, dar această funcție se realizează diferențiat în diferitele lui categorii care, la rîndul lor, reprezintă etape diferite în evoluția mentalității și năzuințelor umane. Se poate spune că această funcție este determinată istoric, iar această determinare a dus la eiaborarea unor forme diferite ale *cîntecului epic*, care implică structuri și modalități diferite de realizare, uneori chiar și tematică diferită.

Evoluția istorică a *cîntecului epic*, ca realitate folclorică vie, nu poate fi investigată decît pe baza colecțiilor și cercetărilor întreprinse în secolele al XIX-lea și al XX-lea. Îl cunoaștem deci sub forma în care a existat în această perioadă; îi cunoaștem răspîndirea, modurile de realizare, ocaziile de interpretare și știm că a fost și este cîntat îndeosebi de lăutari. Datele istorice pe care le avem sînt insuficiente pentru a ne putea face o idee precisă despre evoluția genului și a formelor lui înainte de secolul al XIX-lea, dar ne edifică asupra vechimii și vigoriei eposului cîntat în cultura medievală.

Mărturii referitoare la secolele XIV—XV, de felul celor comentate de Nicolae Iorga³, atestă existența *cîntecului epic eroic*, în mediile de curte și printre oșteni, încă de la apariția primelor forme statale românești. Mai frecvente și mai substanțiale începînd cu secolul al XVI-lea, astfel de mărturii confirmă răspîndirea *cîntecelor epice* și în mediile populare de la orașe și sate. În 1574, cronicarul polon Matei Strykowski, în trecere prin țările române, este uimit de existența unui „*glorios și antic obicei*“, care desfăta „*peste măsură poporul de jos*“, de a cînta în toate adunările cîntece ce vorbesc despre faptele de arme ale principilor și vitejilor. Larga răspîndire și vigoarea *cîntecului epic* îl uimesc în 1632 și pe regele Suediei, Gustav Adolf, care — în drum spre Constantinopol — îl întîlnește în călătoria prin Țara Românească. În 1694 stolnicul Constantin Cantacuzino comentează epica orală ca posibil izvor istoric, care „*vestește de vitejii și alte fapte ale domnilor și altor vrednici oameni*“,

dar pe care „sau îi laudă sau îi hulește peste măsură“. A existat deci, pe toată durata evului mediu românesc, un *cîntec epic* viguros, de coloratură eroică și cu pregnante determinări istorice, care a jucat un rol deosebit în formarea spiritului eroic și întărirea conștiinței de neam.

Unele corespondențe structural-funcționale, de motive și de formule, par a confirma faptul că cele mai vechi *cîntece epice* s-au dezvoltat în continuarea firească a unor *cîntece de ritual* și *ceremonial* și au coexistat un timp cu acestea; *cîntecul epic* se înscrie deci în marele proces de continuitate culturală care leagă creația folclorică românească, în ansamblul ei, de tradițiile milenare ale solului pe care a crescut. Cercetarea fenomenului folcloric viu și analiza structural-tematică a eposului oral arată că folclorul românesc a dezvoltat, de la începuturile sale, o poezie narativă cîntată, în stilul propriu epicii eroice din zona sud-est europeană sau al *baladelor* de răspîndire generală și de mare vitalitate în Europa centrală și occidentală. La acestea s-au adăugat mai târziu *cîntecul haiducesc* și reportajul verificat de fapte senzaționale.

Mediile folclorice deosebesc și ele *cîntecele de coloratură eroică*, mai frecvent denumite „bătrînești“, de *cîntecele epice haiducești* și de *cîntecele epico-lirice* („balade“), distincție care derivă din funcția lor în ansamblul vieții folclorice. *Cîntecele bătrînești* s-au conservat în șesul Dunării, în repertoriul lăutarilor profesioniști, care le cîntă aproape exclusiv la masa mare de la nuntă, de cele mai multe ori la cerere. Anchetele de teren au confirmat că ele s-au cîntat, pînă nu de mult, și la alte petreceri, la clăci, în familie, la hanuri, la tîrguri etc. Se cunoaște de asemenea faptul că pînă la primul război mondial ele au fost încă bine reprezentate în repertoriul folcloric al Banatului, că între cele două războaie se cîntau încă mult în zona subcarpatică a Olteniei și Munteniei și că altădată zona lor de răspîndire s-a întins pînă în centrul Moldovei și Transilvaniei. Din unele scrieri ale lui A. I. Russo reiese că în vremea tinereții lui aceste *cîntece* cunoșteau încă o mare răspîndire în Moldova, același lucru fiind confirmat și de colecția lui V. Alecsandri din 1852—1853.

Acest *cîntec* „bătrînesc“ nu a aparținut dintotdeauna repertoriului lăutarilor țigani. Documentele istorice atestă venirea țiganilor pe teritoriul țării noastre în secolul al XIV-lea; a existat un epos popular, de factură țărănească, înainte de acest secol, a cărui conservare, de-a lungul veacurilor, paralel cu formele lăutărești, este confirmată de mult mai largă răspîndire a *cîntecului epic eroic* pînă în primele decenii ale secolului nostru.

În zonele de intensă circulație a *colindelor*, mai ales în Transilvania și în unele părți ale Munteniei, multe teme și motive de *cîntec*

epic apar în repertoriul *colindelor*. Secvențe ale poemului mioritic reprezintă, în zona Transilvaniei, o versiune *colind* anterioară formelor baladice din Moldova, Muntenia și Oltenia ; circulația cîntecului despre jertfa zidirii în repertoriul *colindelor* a fost atestată încă din 1884, într-o formă foarte apropiată de varianta publicată de *Alexandri* sub titlul *Mănăstirea Argeșului* ; tema mamei care își caută fiul oștean pe cîmpul de luptă este și ea frecventă în *colindele ardelenesti* ; *balada lui Pinte* *Viteazul* se cînta în mod curent în Maramureș cu titlu de *colind*. O serie de teme și motive, atestate prin culegerile din secolele XIX și XX numai în poezia *colindelor*, au aparținut neîndoiește în epoci mai vechi *cîntecului epic eroic* dominat de anumite evenimente istorice. În acest context se înscrie motivul luptei dintre turci și frînci din *colindele de peșit* construite pe tema raptului. G. Dem. Teodorescu a publicat sub titlu de *colinde* cîteva texte culese în Muntenia și Dobrogea care, prin conținutul și structura lor, își vădesc originea în eposul de coloratură eroică și istorică⁴. Interferențele tematice dintre *cîntecul epic* și *colinde* nu sînt univoce, evoluția de la *colind* la *cîntecul epic* fiind și ea acceptată ca ipoteză, mai ales pentru motivele mioritice, dar și pentru alte motive de factură mai pregnant epică. Faptele demonstrează însă că a existat și un proces accentuat de trecere a unor teme și motive epice în repertoriul *colindelor*. Acest proces, atestînd o timpurie diminuare a *cîntecului epic* în mediile țărănești, a fost determinat de destrămarea satului patriarhal.

Toate aceste constatări și puținele mărturii istorice de care dispunem validează concluzia că a existat un *cîntec epic* vechi, cu o răspîndire generală în întreaga țară, de factură țărănească. Din acest fond vechi s-a desprins mai tîrziu forma clasică a *cîntecului epic*, forma lăutărească, cea care s-a conservat pînă în zilele noastre. Vestigii ale acestui *cîntec epic* vechi s-au conservat în *baladele* din Transilvania, iar teme și motive ale lui s-au refugiat în *colinde* ; se pare că direct din aceste forme vechi s-au dezvoltat și *cîntecele epice de circulație locală*, inclusiv cele *haiduțești*.

În folclorul românesc, contemporan, *cîntecul epic* este un gen cristalizat, în proces avansat de diminuare a circulației, atît ca întindere teritorială, cît și ca număr de indivizi care îl păstrează în memorie sau îl interpretează ; deci nu mai este un gen viu, productiv, în interiorul căruia să se dezvolte un proces fecund de creație. Din această cauză, mentalitatea și aspectele de viață contemporană nu își găsesc ecou sistematic în conținutul lui ; *cîntecul epic* este un cîntec al trecutului și legat de trecut, fapt consemnat de înțuiția folclorică în denumirea de *cîntec bătrînesc*.

Distribuția geografică a *cîntecului epic* relevă trei variante structurale, derivate din formele sub care a evoluat în epocile lui de apogeu :

1. Un *cîntec epic* care păstrează pregnant caracteristicile genului : desfășurare amplă, un grad înalt de istoricitate (pentru anumite categorii tematice), dominarea facturii eroice, o structură stilistică proprie, bazată pe un întreg sistem de repetiții și elemente retorice, un mod propriu de interpretare muzicală, în care alternează părți instrumentale, versuri cîntate, recitative epice și versuri recitate. Acest tip este răspîndit în sudul Olteniei și Munteniei, unde se mai găsesc încă interpreți lăutari care conservă în repertoriul lor un număr mare de teme de *cîntec epic*.

2. Un *cîntec epic* de factură predominant nuvelistică, cu puternice tendințe de liricizare, răspîndit mai ales în Transilvania și conservat în repertoriul interpreților țărani. Acestei forme îi este caracteristic un stil mai simplu și mai puțin retoric, un pronunțat caracter rural, istoricitate scăzută și desfășurări narative mai puțin ample.

3. Teme de *cîntec epic* asimilate funcției și structurii *colindelor*, îndeosebi în Transilvania, dar și în alte zone folclorice.

1. ORIGINE, EVOLUȚIE ȘI TIPOLOGIE

În cercetarea *cîntecului epic* românesc s-au impus atenției câteva probleme importante, a căror dezbateră a implicat controverse : originea și evoluția, istoricitatea, delimitarea unor categorii interne.

Preocupările genetice au abordat nu originea eposului ca gen, ci originea *cîntecului epic* românesc, cu tematica lui proprie și cu formele specifice de realizare. Corifeii generației de la 1848 nici nu se îndoiau că *baladele* sînt creația poporului, a celui „*român născut poet*“, reflectînd, în cuprinsul lor, o întreagă istorie, mai bine decît vechile cronici. Mai tîrziu, H a s d e u urmărește originea unor creații sau teme particulare (*Cucul și turturica*), aplicînd în folclor metodele comparativ-istorice ale filologiei, fără să generalizeze concluziile la care ajunge prin cercetarea unor cazuri concrete.

O primă ipoteză care se impune dezbaterii, prin L a m b r i o r⁵ și, mai tîrziu, prin N i c o l a e I o r g a⁶, este cea a originii de curte și străine a *baladei populare* românești. I o r g a nu absolutizează însă această ipoteză, vorbind de originea de curte, dar și de o fază în care epica trece de la curte în popor, fază care continuă să fie creatoare. El este convins, totuși, că *balada* nu e o creație de origine

autohtonă ca gen, ci o transplantare care nu a putut prinde rădăcini adânci pe solul culturii românești, sufletul românesc fiind preponderent liric. Pe seama acestei transplantări explică și valoarea estetică mai puțin pregnantă a *baladei*, după opinia sa, comparativ cu puterea de expresie a liricii. Opiniile lui I o r g a au fost viu dezbătute în studiile mai noi, uneori sub semnul unei critici susținute⁷, alteori în năzuința de a sublinia caracterul „cuprinzător“ al concepției sale și de a valorifica ideile „corespunzătoare realităților istorico-sociale“.⁸

Problemele originii și evoluției eposului popular în versuri trebuie discutate, de fapt, diferențiat pentru *balada nuvelistică* de circulație europeană, pentru *cîntecul epic* cu circulație zonală (ca *Meșterul Manole*) și pentru *cîntecul epic* cu circulație numai în folclorul românesc (de exemplu *baladele haiducești*). Unele teme de *baladă nuvelistică* sînt ecouri ale unei culturi foarte îndepărtate în timp. Tema întoarcerii soțului, de exemplu, dezvoltată în *epopei antice* sau de *factură arhaică* (de la *Ghîlgameș* sau *Alpamîș* la *Odiseea*), străbate sub formă de *baladă* întreg folclorul european. La noi o regăsim în *balada* „*Moșneagului*“ sau „*Unchieșului*“ adaptată la împrejurări locale: flăcăul se însoară, pleacă la oaste pe nouă ani, soția nu mai are răbdare să îl aștepte și, în ultima zi a celui de-al nouălea an, acceptă să se recăsătorească, dar soțul se întoarce, este recunoscut și nunta se sparge. Pentru teme de acest fel presupunem fie cristalizări prime în folclorul romanic occidental, apoi migrații și cristalizări adaptate la diferite popoare sau zone de cultură, fie poligeniza, prin adaptarea diferențiată a unor teme străvechi de circulație generală.

Gradul mai mare de istoricitate a *cîntecului epic* (în raport cu oricare altă categorie a folclorului românesc), implicînd și posibilitatea unor teme neutre din punct de vedere istoric, a fost sesizat de timpuriu și a constituit, mai tîrziu, obiectul unei aprigi controverse, culminînd cu disputa dintre Petre Caraman și Dimitrie Caracostea. Pornind de la convingerea că cel puțin unele *balade* conservă ecouri ale unor evenimente istorice, atestate sau nu în documente, C a r a m a n își propune identificarea lor și face o demonstrație de acest gen comentînd *balada Crivățului* sau a *Gerului*, pentru care identifică date istorice într-o cronică poloneză.⁹ Contrar acestei opinii, C a r a c o s t e a vede în *cîntecul epic* emanații ale unor experiențe umane primare, cristalizate în teme de largă circulație care se pot reduce la vechi mituri. Ceea ce determină *cîntecul epic* este deci existența mitului, nu a realității istorice, poezia populară trebuind să fie cercetată ca „viață poetică“, și nu ca reflex al luptelor istorice.¹⁰

Poziția teoretică a ambelor tabere se revendică de la caracteristici autentice ale *cîntecului epic*, care sînt însă abordate exclusivist. A reduce studiul acestor creații la identificarea evenimentelor istorice care le-au generat înseamnă a neglija valoarea lor artistică ; a neglija total istoricitatea lor înseamnă a nu înțelege pe deplin această valoare și cadrul ei de manifestare. În folclor, lumea imaginată a creației pornește, îndeobște, de la conceptul cotidian. Juxtapunerea sau raportarea reprezentărilor mitologice la cotidian e caracteristică și poeziei rituale. În *cîntecul epic*, această raportare nu se face numai la tipuri de situații sau evenimente ocurente, constituibile în tipare generice, ci și la evenimente singulare sau particulare, care au putut funcționa ca declanșatoare de imaginație. În elaborarea *baladei populare* intuiim drumul parcurs de la viața autentică a unui haiduc la *cîntecul haiducesc* sau de la conflicte particulare între ciobani la *balada Miorița* etc. Ca atare, în discuție trebuie luat nu numai evenimentul de rezonanță istorică, ci și noțiunea de fapt particular autentic, anonim din punct de vedere istoric, dar de largă rezonanță socială.

• Mobilul dinamic al *cîntecului epic* trebuie căutat în integrarea evenimentului istoric sau faptului particular (poziția *Caraman*) într-o experiență umană primară, sublimată ea însăși într-o viziune poetică a lumii (poziția *Caracostea*). Căile unei asemenea integrări sînt variate și, chiar dacă, teoretic, anume ipostaze fundamentale se pot stabili, în aceeași măsură se poate vorbi și despre modalități particulare de geneză pentru fiecare temă de *cîntec epic*, uneori chiar pentru anume tipuri de variante. Preponderența esteticului se verifică prin faptul că fiecare temă evoluează pe un drum propriu, conform structurii și semnificațiilor ei, determinat însă și de mediile sociale cu care vine în contact. *Corbea* a putut evolua, de exemplu, de la o probabilă relatare istorică a unui conflict autentic de domnie la un *cîntec eroic*, în mediile feudale, sau la un *cîntec haiducesc*, în mediile țărănești. *Balada Crivățului* a evoluat probabil de la relatarea unui eveniment consemnat și în cronici (cum crede *Caraman*) la o *baladă cu caracter fantastic*, deși nu este exclusă nici posibilitatea ca evenimentul istoric să fie fost de la început integrat unui model tematic preelaborat. În primul caz, evenimentul autentic este integrat unei viziuni eroice sau sociale asupra unei personalități remarcabile, constituită ca model de comportament ; al doilea caz reprezintă o viziune fabuloasă derivată dintr-un eveniment senzational, sau care asimilează acest eveniment.

Între aceste două ipostaze :

— deplasarea originară la nivel mitic sau eroic ;

— evoluția treptată a relatării istorice spre reprezentarea artistică, se înscriu multe fenomene cu arie mai largă sau mai restrînsă de manifestare. Putem consemna, de exemplu, procesul de arhazare rapidă a temei, prin preluarea unor mijloace din arsenalul tradițional, sau circulația temei de la o zonă la alta și adaptarea ei la cadrul cultural al fiecărei zone. Numeroase teme de cîntec realizate nuvelistic în zona transilvană sînt adaptate mentalității eroice în zona din sudul Munteniei și Olteniei.

Problema istoricității, mai precis a raportului dintre realitatea istorică și reprezentarea artistică în *cîntecul epic*, este strîns legată și de problema clasificării acestei categorii ; și aici, soluțiile propuse sînt contradictorii, aproape fiecare intervenție propunînd un sistem diferențiat de clasificare a eposului românesc: Sistemele de clasificare încep, în principiu, cu cel propus de G. Dem. Teodorescu¹¹ și se diversifică continuu pînă în zilele noastre, nu numai în sensul stabilirii unor categorii diferite de la un sistem la altul, ci și în sensul încadrării aceluiași cîntec epic în categorii diferite.¹² *Meșterul Manole*, de exemplu, este considerat, în diferite sisteme de clasificare, ca *baladă legendară*, *baladă de curte feudală* sau *baladă profesională*. Dificultatea provine din tendința de a repartiza în categorii fixe și închise un material viu, în continuă prefacere și devenire. O aceeași temă a putut cunoaște, în evoluția ei, performanțe pregnant deosebite, care să o facă încadrabilă în categorii structurale diferite. Căsătoria frate-soră cunoaște o reprezentare mitologică în *Soarele și luna*, cu elemente de mitologie creștină, dar și o reprezentare la nivelul universului rural, cu reminiscențe de mitologie străveche în descrierea încercărilor și cu încadrări de mitologie creștină.

Criteriile de bază adoptate în clasificările propuse privesc, de cele mai multe ori, tematica, determinările istorice și modul de realizare. Adesea, aceste clasificări nu merg însă pe un singur criteriu, ci îmbină două din aceste criterii sau chiar pe toate, ceea ce duce la o anume inconsecvență. Între cele trei criterii nu există, din punctul de vedere al materialului concret, o suprapunere ; o aceeași temă poate circula de la o epocă la alta și poate fi concretizată prin mijloace de realizare diferite : uneori, și trecerea unei teme de la o zonă de circulație la alta determină deosebiri importante în modalitatea de realizare, fapt care apropie aceeași temă de categorii diferite. Un exemplu edificator în această privință îl constituie *balada Corbea*, care cunoaște variante cu caracter eroic și desfășurarea amplă a epicii din Cîmpia Dunării, variante cu caracter haiducesc, iar în Transilvania variante care sînt foarte aproape, ca mod de realizare, de *balada cu caracter nuvelistic*. Rezultă deci că este im-

posibilă clasificarea *cîntecului epic* în categorii precis delimitate, care să cuprindă un număr de teme proprii numai uneia sau alteia din aceste categorii. Ordinea internă a materialului, așa cum se prezintă în realitatea folclorică vie, nu relevă compartimente tematice circumscrise, ci categorii-cadru definibile prin funcție specifică și modalități de realizare, diferite teme putînd circula de la o categorie la alta.

Prin integrarea evenimentului istoric sau a faptului autentic în universul unei viziuni poetice, *cîntecul epic* nu rămîne niciodată o simplă relatare sau oglindire a acestor realități, ci o transfigurare care impune crearea unui univers propriu, cu o logică și o motivație internă proprie, explicabilă numai pe plan estetic. Insistențele pe tema incestului în *balada* de factură mai veche sau mai nouă nu pot fi explicate prin „fapte autentice“, ci prin interpretarea acestor creații ca poeme ale pasiunii erotice, care nu cunoaște limite sau îngrădiri. Această ipoteză teoretică poate fi considerată ca factor orientativ în clasificarea *cîntecului epic*, încadrarea lui în anumite categorii, nu didactice sau de strictă organizare pentru studiu, ci categorii care să reflecte o organizare proprie a materialului însuși. Categoria funcționează ca sistem de trăsături și relații comune unui mare număr de fapte. Aceste cadre, relativ stabile ca trăsături, constituie structuri generate de o „experiență primară“, corespunzătoare unor modalități sau sisteme generale de gîndire și comportament.

Cotidianul gîndit spontan la nivel mitic, faptul autentic încadrat de la început într-o viziune mitică și în limbajul mitului (pentru că modul de gîndire predominant era cel mitic) reprezintă marca dominantă a sistemului de explicații prin care definim *cîntecul epic mitologic*, *legendar* sau *fantastic*. Sînt termeni diferiți prin care clasificările propuse consemnează existența unui cîntec de factură străveche, ca specie. Prin conținutul și structura lor, creațiile considerate în repertoriul acestei categorii corespund numai parțial denumirilor de „mitologic“ sau „legendar“. Ele nu reproduc mituri sau reprezentări de eroi mitici, nu refac deci integral structura unui mit, ci descriu atitudini sau conflicte umane generate de mit, de străvechi sisteme de interdicții sau de credințe superstițioase.

Geneza acestei categorii și a repertoriului ei tematic primar ține de epoca ieșirii din mit, fiind situată la granița dintre mit și istorie, în funcție de care se diferențiază două straturi :

— *cîntecul fantastic cu funcție coercitivă*, avînd ca tipar tematic, încălcarea unor interdicții și suportarea unor repercusiuni ;

— *cîntecul epic fantastic de atitudine eroică* (eliberarea de mit), avînd ca tipar tematic lupta cu monştri.

Funcţiile care diferenţiază cele două straturi nu sînt caracteristice, în „exclusivitate“, aspectul definitoriu fiind determinat nu de simpla lor prezenţă, ci de ponderea lor. Confruntarea eroică, la grade diferite, o întîlnim în aproape toate *cîntecele fantastice*. În *cîntecul* despre *Vidros* este prezentată înfruntarea animalului totemic, dar în afară de temeritate eroul nu dovedeşte alte calităţi şi este învins. *Şarpele* sau *Blestemul* consemnează o înfruntare cu fiara a eroului fără experienţă, dominat de forţa blestemului, şi intervenţia unui salvator. *Soarele şi luna* este *balada* despre înfruntarea unui destin, relevînd o fază eroică avansată (chiar dacă este vorba numai de un eroism erotic). Cu înfruntarea întruchipărilor fantastice (*Sila Samodiva*, *Iovan Iorgovan*) trecem deja în stratul eroic. În evoluţia repertoriului tematic al acestei categorii străvechi a *cîntecului epic* intervin două procese caracteristice :

— evoluţia unor teme spre o categorie nouă, cel mai frecvent spre *cîntecul eroic* (de la confruntarea dintre Delea Dămian şi Sila Samodiva la confruntarea dintre Toma Alimoş şi boierul Manea, sau de la răpirea soţiei la răpirea fetelor de către turci) ;

— adaptarea unor creaţii mai noi printr-un proces de arhaizare, ca modalitate de integrare estetică a realităţii imediate.

Prin aceste procese corelate, eposul mitologico-fantastic devine o sursă de valori tematice pentru categoriile ce se vor dezvolta mai tîrziu, îmbogăţindu-şi el însuşi, totodată, fondul tematic primar, prin asimilarea unor teme de factură mai nouă.

Cele două straturi ale acestui epos mitologico-fantastic vor defini în continuare două planuri filogenetice ale *cîntecului epic*. În prelungirea stratului cu valoare coercitivă se va dezvolta *balada nuvelistică* ; prin modelele negative de comportament pe care le creează, aceasta exercită o funcţie moralizatoare, pentru potenţarea căreia recurge adeseori la mit, legendă sau fantastic, ca modalităţi de realizare. Iată de ce este dificil să decizi dacă variantele unor *balade* ca *Soarele şi luna* sau ca aceea despre *Călătoria fratelui strigoi* sînt „fantastico-mitologice“ sau „nuvelistice“. Pe alt plan, în continuarea eposului fantastic de atitudine eroică se va dezvolta *cîntecul eroic propriu-zis* (voinicesc sau vitejesc), apoi *cîntecul haiducesc* şi *cîntecul răscoalelor populare*, funcţia acestora fiind preponderent formativă. *Cîntecul eroic* corespunde unei alte etape a evoluţiei gîndirii şi mentalităţii umane. Înfruntîndu-se cu mitul în tendinţa de a se elibera de teama faţă de reprezentările lui, omul adoptă o atitudine eroică în faţa vieţii, care îi va primumi sistemul de gîndire şi comportament. Trecerea la *cîntecul eroic propriu-zis*

este marcată prin trecerea de la confruntarea om-monstru, în care viziunea mitică este încă puternică, la confruntarea eroică inter-umană. La rîndul lui, *cîntecul haiducesc*, în care confruntarea eroică este dominată de confruntări sociale, aparține unei etape evolute, a gîndirii realiste.

2. EPICA FANTASTICO-MITOLOGICĂ

Am arătat că *epica fantastico-mitologică* ține, prin geneza ei ca specie, de o epocă foarte veche, fiind dominată de mentalitatea acestei epoci și de un anumit mod de a gîndi. În ceea ce privește temele pe care le putem include în această categorie, unele din ele sînt la fel de vechi ca și categoria însăși, altele sînt mai noi, dar folosesc un mod de realizare specific acestei categorii. Dacă primele au izvorit dintr-o mentalitate foarte veche, dominată de o gîndire mitologică, celelalte sînt rezultatul unei mentalități mai noi, adaptarea lor la vechile moduri de realizare putînd fi explicată fie prin pure necesități de ordin estetic, fie prin conservarea unor concepții vechi, de natură mitologică, care în epocile mai noi iau forma credințelor superstițioase. Pe de altă parte, și temele de factură foarte veche au suferit, pe parcursul timpului, o evoluție firească, însușindu-și elemente noi, dar conservînd, totuși, ca factori de bază, elementele străvechi care au constituit fondul inițial.

În realizarea creațiilor care țin de fondul străvechi al *cîntecului epic fantastico-mitologic*, se constată, în primul rînd, o participare foarte mare a elementelor fantastice, în unele cazuri ele dominînd întreaga desfășurare a poemului. Alteori, încadrate în contexte care oglindesc aspecte de viață concret reale, elemente fantastice apar ca exagerări conștiente ale realului, însușindu-și funcția hiperbolei. În alte cîntece se poate observa că, în proporții mai mari sau mai mici, locul fantasticului este luat de hiperbolă.

Fantasticul de proveniență mitologică este prezent în creațiile care aparțin, prin geneză, unui strat foarte vechi. În *Șarpele* (*Amzulescu*, I, p. 323, sub titlul *Mistriceanul*),¹³ conflictul este generat de un element mitic străvechi : predestinarea copilului printr-un act de voință umană, determinată de plînsul prematur al acestuia. În *basme*, copilului i se promite căsătoria cu o fată fabuloasă, în căutarea căreia va porni la vîrsta nubilă. În *cîntecul epic*, mama își blestemă copilul să fie mîncat de șarpe. Eficacitatea blestemului matern amplifică motivația mitică a *baladei*. Cînd copilul crește mare și ajunge un voinic chipeș, i se împlinește sorocul și șarpele îi iese în cale ca să-l mănînce. În secvențele urmă-

toare, narațiunea capătă un colorit eroic. Șarpele nu-l poate înghiți pe voinic decât pe jumătate, din cauza armelor. Țipetele acestuia sînt auzite de alt erou, care îl salvează, luptîndu-se cu fiara, și omorînd-o.

Elementul de mit nu este reprodus, deci, integral în *baladă*, dar împlinirea lui se face simțită prin prezența elementelor fantastice. În aceeași categorie pot fi înscrise, prin formele lor primare, și două creații care constituie capodopere ale folclorului nostru literar : *Mășterul Manole* și *Miorița*. În variantele cîntecului care are ca temă jertfa zidirii, motivația mitică este complexă. Omul dorește să construiască un edificiu mareț pe un loc dominat de o forță difuză, mitică, și supus interdicției.

Surparea nocturnă a zidului ridicat ziua, dezvăluirea misterului prin vis sau mesageri fabuloși, jertfirea unei ființe umane pentru a da trînicie construcției sînt, la nivelul narațiunii, consecințe ale conflictului mitic primar. În variantele foarte vechi ale *Mioriței*, conflictul dintre ciobani este generat, de asemenea, de încălcarea interdicției de a aduce o femeie la stîină ; prin moartea tînarului cioban, nenorocirile care se pot abate asupra tunnei, din această cauză, sînt înlăturate. În poem nu este însă transpusă integral logica mitului : încălcarea interdicției motivează condamnarea ciobanului, dar scopul acestei condamnări nu este implicat, iminența morții motivînd, pe plan strict poetic, mesajul liric din testamentul ciobanului. Prin structura lor și prin valorile estetice pe care le concentrează în substanța lor, cele două *balade* depășesc autoritar cadrele eposului mitologic.

În *cîntecul despre Vidros* (Amzulescu, I, p. 347—354, sub titlul *Antofiță al lui Vioară*), substanța epică se realizează într-un cadru real, oglindind relații între oameni. Un tînr pescar cere tatălui său permisiunea de a pleca la pescuit, pentru ca, cu peștele pe care îl va prinde, să-și pregătească nunta. Îngăduindu-i să plece, tatăl îi comunică interdicția de a pescui în apele Vidrosului. Pentru că nu reușește să prindă mai nimic, tînrul încalcă însă interdicția, deznodămîntul fiind tragic : un pește monstru care este prins în plasă răstoarnă barca și pescarii mor ; eroul ajunge singur la mal și rămîne spînzurat într-un ciot de salcie, bătut de vînturi. Prin toate elementele ei, *balada* ține de un strat foarte vechi, relatînd conflictul dintre un mod de viață patriarhal, care și-a stabilit un sistem de reguli de conviețuire și interdicții, și un tînr temerar care încalcă acest sistem.

Funcția formativă a *baladei* are un sens moralizator : tînrul care încalcă interdicția reprezintă un model negativ de comportament care nu poate avea decât dezlegări tragice.

Primele secvențe epice sînt dominate de hiperbolă ; aceasta intervine mai întîi în portretul bătrînului pescar, tatăl eroului temerar :

*Numai Vioară cel bătrîn, / Cu bărbuța pîn-la briu, /
Barba-i bate brațele, / Genele, sprîncenele, / Și chica,
călcîiele.*

Rostul ei este nu numai de a marca vîrsta înaintată a personajului, ci și de a sublinia autoritatea pe care bătrînețea i-o dă și pe care, în calitatea lui de „vătaf de năvodari“, trebuie să și-o impună.

Gestul de frondă al tînărului erou este pregătît de dorința acestuia de a se însura cu „fata lui domn Știrbei“, care îi pune condiții grele :

*Și ea, taică, mi-a trimis / Carte albă, slovă neagră, /
Ca să-i aduc / Știucile / Ca vacile, / Morunii / Ca bivoli,
/ Să-i aduc ca oile. / Cu carnea nunta s-o nuntesc,
/ Cu oasele casa s-o zidesc, / Cu coastele s-o-nlănțuiesc,
/ Cu solzii s-o șindrilesc, / Cu sînge s-o zugrăvesc.*

[Amzulescu, I, p. 349]

Șirul de hiperbole din primele opt versuri, care postulează opulența ceremonială a unei nunți tradiționale, este continuat cu versuri prin care se trece în fantasticul mitologic ; palatul construit din oasele, solzii și sîngele peștelui ne amintește testamentul animalului din *colindele* cu tematică vînătorească.

În secvențele culminante ale *baladei*, care narează aventura tînărului pescar, elemente fantastice de aceeași natură devin preponderente : pescarul îl prinde pe puiul vidrei și îl chinuiește ca să-i spună unde poate prinde pește mult ; vidra vine să-și salveze puiul și îi comunică pescarului secretul apelor bogate în pește, dar acestea sînt tocmai apele interzise ; pescarul sfidează interdicția, dar peștele monstru îi răstoarnă barca înecîndu-i pe toți pescarii.

Toate aceste elemente marchează o încăleștare între om și natură, în condițiile în care omul a încălcat limitele pe care natura i le impune. Originea lor este în imaginația mitologică acceptată și promovată de bătrînul pescar : vidra apare ca animal totemic al „tribului“ de pescari, animal a cărui viață nu trebuie tulburată. Mediul uman este confruntat deci cu o natură superioară lui. Forțele acesteia, întruchipate în ființe mitologice, reglează activitatea omului, impunîndu-i anumite limite. *Balada* nu mai conservă propriu-zis această „mitologie“, dar elementele fantastice pe care le integrează și care stau la baza conflictului însuși sînt derivate

din ea. Hiperbolele apar atunci cînd sînt marcate relațiile de conflict dintre oamenii sau grupurile umane cu tendințe deosebite : autoritatea bătrînului pescar, care vrea să impună vechile reguli de viață ; opoziția tînărului pescar, motivată prin necesitatea de a îndeplini condiții care depășesc posibilitățile omului.

Contaminînd două tipare tematice diferite, lupta cu monstrul și incestul, *cîntecul lui Iovan Iorgovan* este un model de *baladă* în care sensul eroic se corelează cu cel moralizator, coercitiv. Prima temă, de factură eroică, este o temă de *basm*, concentrată, atît din punctul de vedere al acțiunii, cît și din punctul de vedere al elementelor fantastice, la cîteva aspecte esențiale : eroul luptă cu balaurul și îl învinge, salvînd din gura lui o fată sălbatică. În desfășurarea ei, fantasticul nu predomină întreaga atmosferă și nu reproduce integral universul *basmului*, dar motivează conflictul și îi determină coordonatele. Inventarul secvențelor în care imaginea devine fantastică este redus. Balaurul, cu un portret sumar, aproape neconturat (*O hală cumplită / Jos încîrligată*), ca zmeul din *basme*, încolăcește fata ; pentru a ajunge la el, eroul se adresează „Cernei“, rugînd-o să-și potolească talazurile, și rugămîntea îi este îndeplinită :

*Cerna-l asculta / Și pe loc îmi sta, / De nici nu urla /
Și nici nu mugea.*

[Amzulescu, I, p. 315]

Personificarea apei turbate sau greu de trecut apare, ca element fantastic, și în *basme* ; ceea ce este propriu însă *baladei* este localizarea geografică.

Temă a doua, de natură nuvelistică, se dezvoltă într-un cadru real : eroul vrea să se căsătorească cu fata salvată, dar o recunoaște ca fiind sora lui și evită incestul. În unele variante apare un portret hiperbolic al fetei, asemănător cu cel al bătrînului Vioară din *balada* analizată anterior :

*Fată sălbățică, / La față groaznică : / Lungi, cosițele /
'I bat călcîiele ; / Și sprincenele / I-ajung genele ; / Iară
brațele / I-ascund țîțele.*

[Amzulescu, I, p. 320]

Nu numai prin acest portret, ci și prin alte elemente, care țin de construcția epică a poemului, cea de a doua temă relevă, în unele variante mai arhaice, momente și comportări care nu pot fi explicate fără referire la mit. Deși se declară soră cu eroul, fata, aflată în stăpînirea balaurului, probabil în virtutea unei vechi înrudiri mi-

tice, pare a fi mai degrabă acea „fată sălbatică“ cu care eroul cîntecelor despre Gruia lui Novac se luptă pentru a-și dovedi maturitatea. Supărată de agresivitatea șoimilor și ogarilor lui Iovan Iorgovan, în unele variante, mai mult decît de intențiile matrimoniale ale acestuia, fata îl blestemă pe erou să se facă stană de piatră în mijlocul apei. Blestemul ei este o reacție de apărare a fecioriei. Prin opoziția dintre „țară“ (spațiul eroului) și „munte“ (spațiul balaurului, dar și al fetei pe care vrea să o înghită), pe care am întîlnit-o și în *colindele* despre lupta voinicului cu leul, scenariul epic al poemului se înscrie în coordonatele unui topos mitic. Cerna, pragul pe care eroul trebuie să îl treacă pentru a lupta cu balaurul (încălcînd deci spațiul acestuia), dar și locul în care se împlinește blestemul fetei, este riul care desparte „țara“ de „munte“, hotarul dintre cele două tărîmuri (al omului și al reprezentărilor mitice imaginate de el).

Dacă prin prima temă *cîntecul lui Iovan Iorgovan* creează un model pozitiv (idealul eroic), prin cea de a doua temă el se încadrează, ca și *cîntecul despre Vidros*, în *epica fantastico-mitologică* cu funcție coercitivă, exercitată prin indicarea unor comportamente nefaste.

Geneza arhaică a fondului tematic primar explică prezența consistentă a modalităților și limbajului *basmului fantastic*, convertite însă la structura și funcția *cîntecului epic*. *Trei fete surori (Fata și cucul)* este, prin motivul pe care îl dezvoltă, un *basm* în miniatură. Protagonista și lumea care o înconjoară descind însă dintr-o lume reală, zăgrăvită în culori idilice :

Foaie izmă creată, / Joi de dimineată, / Pe rouă, pe ceață /
Și pe negureată, / Măre, mi-a plecat / Și s-a depărtat /
Trei surori / La flori, / Să se-nflorărească, / Să se-mpo-
dobească, / Ca să-nveselească.

[Amzulescu, I, p. 303]

În desișul pădurii, furtuna le rătăcește pe cele trei surori, despărțindu-le una de cealaltă. Cea mai mică aude glasul cucului și îl roagă de trei ori să-i arate drumul cel bun, făgăduindu-i pe rînd că-i va fi : surioară, verișoară, soțioară. La a treia făgăduință, cucul se înduioșează și o ajută să ajungă acasă :

— Fată, fetișoară, / Pune-te pe pană / Să te scot la țară, /
La frați, / La surori, / La grădini / Cu flori. / Pune-te pe
pană / Să te scot la țară, / Să-mi fii soțioară.

[Amzulescu, I, p. 307]

Unele variante se opresc aici. Altele introduc un nou episod, din care reiese că pasărea este un Făt-Frumos metamorfozat. În va-

riantele în care fata nu-și respectă cuvîntul, sau mama nu acceptă însoțirea, cucul pleacă blestemînd și blestemul lui se împlinește.

Transferul în fantastic, marcat prin dialogul dintre cuc și fată, căsătoria fetei cu cucul, metamorfoza om-pasăre-om, se instituie, ca și în *basme*, atunci cînd eroina se află în mijlocul pădurii (zonă a necunoscutului și a miracolelor), departe de sat. În unele tipuri de *basme*, întreaga narațiune este declanșată de motivul metamorfозării unui tînăr frumos sau a unei tinere frumoase în animal, datorită blestemului unui personaj negativ. Finalul acestor *basme* aduce dezlegarea eroilor de un asemenea blestem și revenirea lor la condiția umană, iar dezlegarea se realizează numai atunci cînd o altă ființă umană acceptă să se căsătorească cu ei înainte de a le cunoaște adevărata origine. Această *baladă* dezvoltă un motiv de *basma*, fapt care explică prezența elementelor fantastice, dar nu reține toate aspectele principale ale narațiunii *basmului*, ci numai pe acelea care corespund scopului ei, comunicării unui sens, a unei semnificații. Toată partea referitoare la rățicirea fetei este o lungă expoziție, menită, pe de o parte, să sublinieze gingășia și frumusețea fetei care va deveni eroina peripeției, iar pe de altă parte să motiveze desfășurarea dialogului dintre fată și cuc. Semnificația *baladei* pare să fie cuprinsă în acest dialog care conține cereri de ajutor succesive, însoțite de promisiuni de rudenie. Deci de la început fata acceptă ideea unei înrudiri cu o pasăre, ceea ce implică o întuire a calităților umane cu care pasărea este înzestrată. În această succesiune de cereri și promisiuni, primele două sînt refuzate de pasăre : eroina promite să-i fie verișoară apoi surșoară, dar cucul nu acceptă pentru că are : „*verișori / cîte vara flori*“ și „*surori / cîte vara flori / și stele pe cer*“. A treia promisiune, aceea de a-i fi „soțioară“, este acceptată, *balada* căpătînd, în felul acesta, un sens erotic. Elementele fantastice selectate au rolul de a întări această semnificație erotică, fapt care determină dezvoltarea lor, în cuprinsul poemului, nu atît ca elemente cu caracter epic, ci ca elemente preponderent lirice.

Broasca-Roasca (Amzulescu, I, p. 451—459) dezvoltă același motiv al căsătoriei om-animal : un tînăr flăcău se însoară cu o broască. Cei trei feciori ai lui Stancu Săracu își aruncă sulilele, pentru a-si căuta soții acolo unde acestea vor cădea. Fratele cel mic, Dumitru, nu mai găsește sulita aruncată și pleacă în căutarea ei. Află de la un moș că este înfiptă în piatră „în coadele mărilor“, lîngă o groapă cu apă sărată. În loc de fată, tînărul găsește acolo o broască, sortită să-i fie soție. Tatăl nu suportă înjosirea și vrea să-i ucidă pe amîndoi, dar băiatul și soția lui se refugiază în grajd. Noaptea, broasca își cheamă mama și o roagă să-i ridice palate în care, revenită la con-

diția umană, intră împreună cu soțul ei. Gelos, împăratul îi cere eroului să-i ridice și lui palate și mai mîndre, apoi să-i aducă Țoalele părinților săi morți ; broasca și Solomeia, mama ei, îndeplinesc ambele porunci. Împăratul pretinde, în cele din urmă, să i se dea broasca miraculoasă în schimbul împărăției, dar arde de viu și Dumitru rămîne să împărătească în locul lui.

Față de *balada* despre cele trei fete surori, *Broasca-Roasca* are un conținut epic mult mai bogat și conservă mult mai multe elemente fantastice din structura *basmului*, refăcînd aproape integral orizontul *basmului* și chiar finalul specific lui.

Și cîntecul lui *Dălea Dămian* dezvoltă un conflict specific *basmului*, generat de încălcarea moșiei forței ostile, dar adaptarea elementelor de *basm* la specificul baladei este mult mai accentuată (vezi varianta publicată în Amzulescu, I, p. 342—347). Viteazul Dălea Dămian, în vîrstă de numai doisprezece ani, încalcă moșia Silei-Samodiva. Aceasta îl provoacă la luptă, dar tînărul refuză și-i propune o întrecere la fugă, urmînd ca acela ce o va pierde să-și piardă și capul. Sila cîștigă fiindcă cocia ei infernală era alcătuită din grumajii, mîinile și tîlpile voinicilor pe care îi ucisese. Prin curaj și viclenie, Dămian evită însă pedeapsa și învinge brutalitatea, forța și trufia Samodivei.

Spre deosebire de *basm*, care implică eroul într-un număr mai mare de acțiuni, narațiunea din această *baladă* se reduce la un singur moment central : confruntarea dintre erou și Sila-Samodiva. Elementele fantastice propriu-zise sînt puține la număr. Acțiunea este localizată :

*La lacul cu lapte dulce, / Unde pe toți doru-i duce, /
Cu țîrmuri de pîă albă.*

În basme asemenea localizări sînt integrate în narațiune. Uneori ele declanșează conflictul, cum se întîmplă în *basmul* cu merelile de aur de care împăratul nu are parte ; alteori determină țelul spre care tind eroii și care motivează faptele lor. În *baladă*, localizarea fantastică are numai rolul unei formule introductive ; ea îi transportă de la început pe ascultători în lumea fabuloasă a narațiunii. Forțele la care Samodiva recurge pentru a cîștiga întrecerea cu eroul sînt, de asemenea, de natură fantastică :

*Apoi mîna-n sîn băga / Și o funie scotea, / O dată mi-o
învîrtea. / Atunci, Doamne, ce-mi sosea ? / Vro doispre-
ce pui de zmei, / Care-s iuți precum îi vrei.*

În schimb, hiperbola, în formele pe care le vom întâlni frecvent în *cîntecul eroic*, capătă o extindere și o importanță mai mare, prin intermediul ei fiind consemnate momentele cele mai semnificative ale *baladei*. Calul lui Dălea Dămian este :

*Murg frumos și subțirel. / Coadă-atinge șovar verde, /
Ce pe lume nu se vede.*

În *basme*, pentru a ajunge în posesia calului năzdrăvan, eroul trebuie să treacă anumite încercări sau să învingă un adversar. Posedarea animalului năzdrăvan devine deci o marcă a eroului, un element care-i conturează portretul. Această modalitate de caracterizare a personajelor prin obiectele care le sînt mai apropiate se conservă și în *baladă*, chiar dacă motivele epice (felul în care a ajuns în posesia lor) se pierd, pierzîndu-se o dată cu ele și elementele fantastice prin care se realizau.

Și mai evident apare acest lucru în două descrieri succesive care marchează opoziția dintre erou și adversarul său. Sila-Samodiva avea :

Cocie în două roate, / Din trup de om erau toate : / Buciumile roților, / Grumazii voinicilor ; / Iar spițele roatelor, / Mîinile voinicilor ; / Și năplatul roatelor, / Tălpile voinicilor ; / Dar în loc de mădulare, / Degețele cu inele ; / Dară frîul de la cai, / Cosițe de fete mari...

Iar calul lui Dămian :

*Avea șeauă, și-avea frîu / Chiar din o falcă de zmeu ;
Frîul e din nopîrcele / Oacheșe și frumușele, / Tot din gură încheștate / Și din coadă înnodate, / Cum mai negre și ciudate.*

Ambele descrieri închid în ele o întreagă biografie a personajelor, un fel de bilanț al acțiunilor lor dăunătoare sau binefăcătoare. Deși ambele descrieri se desfășoară într-o atmosferă de fantastic, realizarea lor este la nivelul hiperbolei : Sila-Samodiva a omorît atîția oameni încît și-a construit cocia din trupurile lor ; Dămian omoară atît de mulți zmei încît își permite să-și confecționeze șaua de pe cal dintr-o falcă de zmeu. Apariția zmeilor în această descriere este singurul element de domeniul fantasticului propriu-zis. S-ar putea spune, deci, că descrierea se realizează undeva la hotarul dintre hiperbolă și fantastic.

De același gen este și imaginea din final, foarte strâns legată de descrierile menționate mai sus :

*El tot da și-o omora, / Ochii negri îi scotea, / La șeaua
sa îi pune, / Chiar și noaptea strălucea, / Parcă stele-ar
lumina.*

Harnașamentul calului este împodobit cu încă un trofeu de învingător : ochii învinsului. Recunoaștem în această imagine comportamente primitive determinate de credința că un obiect sau o parte a trupului luată de la dușman provoacă trecerea puterii acestuia asupra posesorului. Oglindite în creația literară, asemenea comportamente vor fi traduse într-un limbaj imaginar cu proiecții fantastice. În *balada* noastră însă, motivarea magică dispare : ochii dușmanului care împodobesc șaua, strălucind ca stelele, rămân doar un semn, o dovadă a strălucirii eroului. Această golire de conținut magic a determinat trecerea de la fantastic la hiperbolă, trecere care mai conservă însă, ca și în descrierile anterioare, ceva din atmosfera fantasticului.

În categoria *cîntecelor epice fantastico-mitologice* pot fi încadrate, prin modul lor de realizare, și teme apărute într-o epocă mai nouă. Geneza *baladei Arcoș-Pașa și Gerul* este explicată de P. Caraman printr-un fapt concret istoric relatat în cronici. Pentru a stabili substratul real și personajele ce se pot determina istoricește, Caraman apelează îndeosebi la cronica polonă a lui Walpowski și dă o serie de informații despre „gerul și foametea” din timpul expediției lui Balin Malcozogli în Polonia, despre „ploi și inundații” și despre „disensiuni în rîndul armatei turcești”¹⁴. Acestui punct de vedere i se asociază și Gh. Vrabie¹⁵, spre deosebire de D. Caracostea, care consideră că „...numele Marcoș-Pașa este nu de origine istorică, ci mitică”¹⁶.

În rezumat, *balada* narează expediția unui pașă viteaz, dar și înfumurat, pe nume Arcoș (*Colceag*), care provoacă la luptă *Gerul* (Crivățul), ce-și are sălașul într-o fîntînă. Gerul, „omul lui Dumnezeu”, îl sfătuiește cu modestie pe semețul pașă să nu se bată cu el, mai ales în luna „lui Undrea”, cînd se află în deplinătatea forțelor sale și i-ar putea distruge armata. Dorul de cucerire al pașei este însă mai mare și pornește lupta. Crivățul dă îngheț după ploaie, sau suflă pustiitor amenințînd oștirea. Armata este sfătuită de pașă să se încălzească punînd pe foc armele și echipamentele. În următoarea noapte sînt sacrificați și caii, în ale căror pîntece golite de măruntaie luptătorii încearcă zadarnic a se adăposti ; în-

treaga oștire moarte înghețată, în afară de unul care, judecînd trufia și „prostia“ pașii, „îi retează capul“.

În acest caz ne aflăm în fața unui fapt al cărui caracter senzational este transpus, pe plan poetic, cu ajutorul hiperbolei și fantasticului. Acțiunea *baladei* capătă, ca și în *cîntecul mitologic-fantastic* din fondul străvechi, o localizare fabuloasă (*Supt seninul cerului, / La fîntîna Gerului*), iar fondul fantastic este determinat de personificarea Gerului, care își are lăcașul, ca și alte fapte supranaturale din *balade* sau *basme*, în fîntînă :

*Ieșea Gerul din fîntînă, / Cu toiag de gheață-n mînă, /
Cu căciulă de zăpadă, / Cu mustăți de chidă albă, / Și din
chică / Roua-i pică.*

Prin procesul personificării, fenomenul naturii devine un personaj căruia i se poate bănuî o înfățișare omenească, iar efectele lui (gheața, zăpada) devin obiecte uzuale (toiag, căciulă etc.). Rolul fantasticului și al hiperbolei în această *baladă* este acela de a sublinia caracterul extraordinar al faptului real.

Fenomenul transpunerii în fantastic apare și în unele *balade* cu tematică nuvelistică, mai ales atunci cînd comportările oamenilor și relațiile dintre ei sînt interpretate prin prisma unor credințe superstițioase, așa cum se întîmplă în *balada* despre călătoria fratelui strigoi, a cărei teamă este cunoscută în literatura universală sub titlul *Lenore*. *Balada* are o largă circulație în sud-estul Europei. În variantele românești aflăm despre o bătrînă mamă că a crescut nouă feciori și o singură fiică. Cînd fata primește pețitori, mama nu vrea s-o înstrăineze. În urma insistențelor celui mai mare dintre feciori, consimte totuși s-o mărite, deoarece acesta promisese să i-o aducă „*Iarna de trei ori, / vara de cinci ori*“. Între timp, o ciură lovește casa bătrînei și toți feciorii mor. Rămasă singură, fără speranță de a-și mai revedea fata, bătrîna îl blesteamă pe feciorul cel mare, care, atins de puterea blestemului, iese din mormînt în mod miraculos : pămîntul se crapă și mortul, în urma unei metamorfozări, zboară pe sicriu, ajunge la horă și se prinde lîngă Voica. În același chip miraculos, fratele strigoi își poartă sora pînă în pragul casei părintești. Mama nu-și recunoaște fiica decît după inelul de logodnă. În timp ce „strigoiul“ dispăre, ele se îmbrățișează și mor.

În prima parte a *baladei*, narațiunea este asimilată unui cadru real, ale cărui dimensiuni nu sînt hiperbolizate. Efectul blestemului deplasează însă acțiunea pe plan fantastic, dar un fantastic de factură mai nouă, ale cărui elemente reprezintă concretizări imaginare ale credințelor superstițioase. Metamorfoza mortului în stri-

goi, ca efect al blestemului, este cel mai semnificativ element supranatural din *baladă*, pentru că în funcție de el se fixează întreaga atmosferă a desfășurării narațiunii în continuare :

*Pământul crăpa, / Unde se-ntrupa / Și el se făcea : / Tro-
nulețul lui, / Negru călușel ; / Pinzișoara lui, / Ebînci
calului ; / Măsureaua lui, / Chinga calului ; / Piedeceaua
lui, / Friul calului. / Și el se-ntrupa, / Sălta și zbura...*

Întregul dialog care urmează apoi între strigoi și sora lui este, în majoritatea variantelor, un joc continuu între real și fantastic.

Trăsătura caracteristică a acestui tip de fantastic constă în faptul că el nu este acceptat ca o realitate din punctul de vedere al eroilor poemului, ci este sesizat ca un element care depășește ordinea normală a lucrurilor și inspiră groaza. Voica, eroina *baladei*, observă că fratele ei are o înfățișare stranie și-i pune întrebări, la care fratele răspunde printr-un șir de enigme. Numai în final, când se crapă de ziua și strigoi trebuie să se întoarcă la mormintele lor, sora află misterul și se înspăimintă.

Tot de nivel fantastic, dar cu funcție de alegorie lirică, poate fi interpretat și motivul arborilor îmbrățișați, ca semn al veșniciei dragostei dincolo de moarte. Sensul fantastic este dat de faptul că metamorfoza post-mortem a îndrăgostiților în arbori este o continuare a unei narațiuni și, ca atare, este concepută ca eveniment. Prin liricizare, credințele superstițioase care au stat la baza imaginii își pierd rolul lor și substanța, metamorfoza rămânând un simplu simbol erotic.

Prin tema incestului, balada *Soarele și luna* (Amzulescu, I, p. 283—293) este de factură foarte veche, dar modalitatea elementelor fantastico-legendare pe care le implică este specifică unui elaborat mai nou, în care personificarea astrilor nu reprezintă decît o intrupare a planului real în planul alegoric. În măsura în care alegoria este conștient construită și înțeleasă ca atare, constituenții supranaturali pe care îi integrează nu mai sînt propriu-zis de domeniul fantasticului. Tema se înscrie într-un ciclu mai vast, căutarea soției și petitul, care străbate marile categorii ale eposului românesc, de la cel fantastico-mitologic și eroic la cel nuvelistic, adaptînd motive de largă circulație la tipare de gîndire, mentalități și sisteme comportamentale aparținînd unor epoci diferite de dezvoltare istorică. Stratul cel mai vechi al acestui ciclu, în care soția este dobîndită prin trecerea unor încercări dificile, nu s-a conservat decît izolat în realizări de factură arhaică, dominate de mit și reprezentări fantastice. În *Gruia Copilul* (Amzulescu, I, 363—368), tînărului erou

î se permite căsătoria numai dacă se luptă cu „fata sălbatică“ și o învinge. Gruia este însă „copil de rînd / Și cu capul cam bolînd“ și nu reușește să treacă proba, pe care, în locul său, o va trece bătrînul Novac. Mai multe creații de factură arhaică, avînd ca eroi pe Novac și Gruia, sînt adaptate acestei teme sau interferate de ea, dar circulația lor pe teritoriul românesc este limitată în zona Banatului. În *cîntecele* de circulație mai largă, motivul probelor se concretizează în realizări de colorit medieval, cu fastul eroic specific epocii (cum se întîmplă în *Cîntecul nașului*), sau se apropie de condiția *baladei nuvelistice*, transformînd viziunea fantastică în limbaj alegoric.



3. EPICA EROICĂ

Cîntecul epic eroic, pentru care în cele mai multe clasificări este folosit termenul „voinicesc“, reprezintă în folclorul nostru o categorie puternică, a cărei dezvoltare și evoluție sînt legate definitiv de mentalitatea care a dominat veacul de mijloc. În această epocă, frămîntată de lupte și conflicte cu izbucniri violente, atitudinea și comportamentul eroic nu au reprezentat numai atribute ale modului de viață feudal, ci un ideal spre care aspira întregul popor și care a imprimat relațiilor și confruntărilor sociale o marcă specifică. Se creează un canon comportamental eroic, ale cărui însușiri sînt puterea fizică, curajul și grandoarea, dîrzenia, cinstea și mîndria, iscusința și un anumit simț estetic al luptei. Acest cod eroic, sintetizat în limbajul popular românesc prin cuvinte ca „voinic“ sau „viteaz“, a reprezentat în același timp un sistem de valori și un mod de a gîndi și concepe existența umană.

Epoca feudală, care a favorizat dezvoltarea cu precădere a *cîntecului eroic*, a constituit în același timp perioada de apogeu a *cîntecului epic* ca gen. În condițiile specifice unei culturi orale, acest fapt a determinat asimilări puternice, la fondul eroic, ale unor valori tematice mai vechi sau cu evoluție paralelă, dar și prelungiri ale caracteristicilor lui în etape ulterioare de evoluție a categoriei. Vom regăsi, din această cauză, în circuitul eposului eroic, străvechi teme mitologice, ca acelea legate de căutarea soției, pețit sau rapt, dar și teme nuvelistice de circulație europeană, ca acelea despre recunoașterea fraților înstrăinați. Aceasta explică de ce modalitatea epicii eroice, dominată de hiperbolă și de un retorism pregnant, își asimilează un orizont tematic bogat, care străbate toate etapele majore ale evoluției cîntecului narativ. Nu putem vorbi, în aceste condiții, de o tematică exclusiv eroică, ci de zone tematice care domină

eposul eroic și care derivă din însăși natura epocii care l-a generat, dar care prezintă masive interferențe cu alte categorii.

Creațiile pe care le putem integra eposului eroic nu oglindesc întotdeauna confruntări directe sau lupte între un erou și adversarul său, ci și comportamente specifice mentalității eroice, reliefate hiperbolic prin descrierea unor situații și moduri de viață feudală. Similitudinea unora dintre ele cu poezia *colindelor de flăcău*, în care modelul eroic are funcția de urare, este evidentă. Poemele epice conservă însă o structură narativă mai încheiată, în comparație cu cele rituale, și un colorit istoric mai pronunțat, fără ca aceasta să implice, cum s-a apreciat uneori, valori documentare la nivel de eveniment autentic.

Cîntecul despre nunta lui Iancu-Vodă cu fata letinului bogat (Teodorescu, p. 656—658) este caracteristic atât pentru asimilarea unor teme din străvechiul fond epic fantastic-mitologic, cât și pentru interferențele cu poezia rituală. Iancu-Vodă pornește cu oaste mîndră „*Din oraș din București, / din palatele domnești*” ca să fie cununat de Mihnea-Vodă cu fata letinului bogat „și de lege lepădat”. Ajuns la curțile acestuia, găsește porțile zăvorâte și este supus la încercări fabuloase : să sară zidurile, să descuie porțile și să înceapă chefurile ; să sară teancuri de postav pe care, în același timp, să le împartă la nuntași ; să sară nouă buți de vin împărțind vinul la nuntași ; să recunoască mireasa dintre șapte fete „*tot un port și tot un fel*”. Mirele se înspăimîntă în fața fiecărei probe, dar nașul, Mihnea-Vodă, îl scoate din dificultate trecînd el însuși aceste probe. Interesul *cîntecului* nu mai constă deci în depășirea unor probe fantastice, ca în *Soarele și luna*, ci în fastul feudal care domină descrierea alaiului sau trecerea unor probe ale căror dificultăți sînt marcate prin hiperbolă. Alaiul de nuntă este format :

*Din nuntași și călărași / Tot rădvane / cu cucoane / și
carite / stoborite, / prin afară zugrăvite / cu postav îm-
podobite.*

iar reacția nașului în fața marilor probe este cea a omului încercat și cunoscător al vieții :

*Stai, fine, nu te mira, / oricîte pricini or fi / nașu-tău
le-o potoli.*

Trecerea efectivă a probelor consemnează însă virtuțile eroice ale nașului. Similitudinile structurale cu *orațiile de nuntă* sînt incontestabile ; sub titlul *Cîntecul nașului*, poemul se cîntă, de altfel, la masa mare de la nuntă ca un adevărat *cîntec ceremonial*.

În acest context tematic se înscriu și *cîntece epice* care, fără să relateze confruntări, descriu aspecte caracteristice ale războaielor feudale, relevînd mentalitatea eroică a protagoniștilor și a mediului uman pe care aceștia îl reprezintă. A existat probabil un epos mult mai bogat al luptelor feudale, care s-a destrămat treptat, resturi ale lui conservîndu-se în *poezia colindelor* și în cîteva variante de *cîntec epic*. Detașarea de realitatea istorică ce le-a generat a permis acestor variante asimilarea unor moduri de realizare specifice *eposului fantastic-mitologic*. În cîntecul mamei bătrîne care își caută fiul pe cîmpul de luptă (Amzulescu, I., p. 416—423), comportamentul eroic, marcat prin portretul flăcăului-oștean, prin descrierea calului său și a harnașamentului (ca în *cîntecul lui Iovan Iorgovan*), sau prin descrierea plastică a cîmpului de luptă, este proiectat în cadrul fabulos, cu vechi rezonanțe mitice, care domină comportamentul matern.

Fondul tematic major al eposului eroic îl constituie însă conflictele feudale și lupta împotriva cîmpitorilor. Pe lîngă creații specifice, generate de realități social-istorice proprii epocii feudale, aceste cicluri au adoptat și un număr important de teme aparținînd, prin origine, *epicii fantastic-mitologice* sau *baladei nuvelistice*.

Poezia conflictelor feudale s-a conservat mai bine în repertoriul epic românesc datorită corespondențelor ei cu aspirațiile și lupta maselor populare. Corbea, Miha Haiducul sau Toma Alimoș, protagoniști ai unor poeme care, prin variantele mai vechi, oglindesc confruntări între domni și boieri sau conflicte de drept feudal, au fost asimilați, în variante mai noi, eroilor populari, care, ca și în *cîntecul haiducesc*, se opun asupririi sociale. Pot fi considerate aici și vechi teme nuvelistice, ca aceea a fraților regăsiți, care, în zona de intensă circulație a *cîntecului eroic*, capătă motivație de conflict feudal și coloratură specifică epocii (*Dobrișan, Mircea Ciobanul*).

Un important grup tematic îl formează *cîntecele* despre conflictele cu turcii sau cu tătarii, ale căror similitudini cu epica sud-slavă au fost, uneori, exagerate. Din 15 subiecte românești al căror erou este Baba Novac — reflex al vestitului haiduc sîrb Starina Novac — numai patru au cunoscut o circulație mai largă pe teritoriul nostru folcloric. Ele vorbesc despre incursiunile lui Novac și Gruia dincolo de Dunăre, despre petrecerile cetelor de haiduci în circumștile din orașele turcești, despre captivitatea lui Gruia sau despre încercările lui de a se căsători, dar nu au, în desfășurarea acțiunii, corespondențe directe în epica sud-slavă, deși conservă unele elemente comune.

Marile cicluri sîrbești referitoare la luptele de la Kosovo sau la eroul Marku Kralević, nu au pătruns în epica românească. Unele teme

de largă răspîndire europeană, legate în folclorul sud-slav de faptele lui Marku Kravević, atunci cînd se găsesc și în folclorul românesc, legate de numele altor eroi, atestă doar similitudini tematice și nicidecum împrumuturi.

Cele mai multe *cîntece eroice* aparținînd acestui ciclu tematic vorbesc despre lupte pe care le-am putea numi partizane, despre ciocniri izolate între români și turci în zona raialelor de pe Dunăre. Altele, de răspîndire locală, tratează în stil de *cîntec bătrînesc* teme cunoscute în *balada nuvelistică*, localizînd acțiunea în epoca de contact cu turcii.

În *cîntecele de frontieră (Tanislav, Badiul, Kira Kiralina)*, cu acțiune localizată în tîrgurile de pe malul Dunării, o serie de detalii privind modul de viață și mentalitatea eroilor trădează variante create de interpreți profesioniști în ambianța specifică acestor tîrguri. O comparație între două *cîntece* pe tema raptului întărește această impresie: *Ilincuța Șandrului*, de factură rurală și de largă răspîndire, față de *Kira Kiralina*, cu atmosferă de tîrg și răspîndită numai în zona de dominare a *cîntecului eroic*. *Cîntecele* despre lupte organizate, de oaste, cu cotropitorii, bogat reprezentate în eposul sud-slav, sînt foarte puține în repertoriul românesc. În *Ionașcu* aflăm despre o luptă, nedefinibilă istoric, desfășurată în Cîmpia Severinului; un altul, *Siret Pircălabul*, vorbește despre apărarea Cetății Siretului împotriva năvălirii tătare, iar altul, *Radu Calomfirescu*, oglindește un episod din luptele lui Mihai Viteazul, apropiindu-se astfel de *cîntecul istoric*.

Dacă în epica fantastic-mitologică sînt relatate confruntări între un erou uman și o întrupare supranaturală, în *cîntecul eroic* propriu-zis adversarul voinicului este reprezentat de o forță din mediul uman și în limitele condiției umane. Pentru ca trăsăturile eroice ale voinicului să poată fi reliefate mai pregnant, cîntecul îi opune, în confruntare, o forță foarte mare, în conturarea căreia locul elementelor fantastice îl ia hiperbola: eroul nu confruntă, de exemplu, un adversar individual, ci un adversar-mulțime, iar calitățile lui eroice sînt demonstrate tocmai prin faptul că învinge această mulțime singur sau cu un ajutor (calul năzdrăvan, un alt erou etc.).

Cele mai bune exemple în acest sens sînt ilustrate de *cîntecele* despre conflictele cu turcii. *Badiul*, alături de *Vilcan (Tanislav)* sau de unele *balade* din ciclul *Novăceștilor*, constituie unul din *cîntecele eroice* reprezentative ca mesaj și modalitate de realizare artistică. *Badiul* cîrciumarul, dușman de moarte al turcilor, este prins în timp ce doarme și chinuit de moarte. La îndemnul său, nevasta îl vestește pe viteazul Neculcea, care, înșelînd bănuiala turcilor, îl dez-

leagă pe Badiu și împreună îi măcelăresc pe turci, dînd foc casei pentru a dispărea orice urmă a acestora.

În majoritatea variantelor (vezi varianta G. Dem. Teodorescu, p. 538—550), poemul se deschide cu o lungă secvență care, într-un cadru real-verosimil, relatează o convorbire între turci și nevasta eroului. Hiperbola apare o dată cu primele elemente care conturează portretul acestuia :

*El ziua / Cîrciumărește, / Seara bea / Și chiuiește, /
Iar noaptea / măcelărește, / Cu cincizeci de măcelari, /
Tot agale și turci mari.*

Faima faptelor săvîrșite de Badiu este atît de mare, încît turcii, deși mulți la număr, se tem de el, se înspăimîntă și se retrag în panică, chiar și atunci cînd acesta doarme somnul adînc al beției :

*Dar pe Badiul cînd vedea / Pe pistoale / Cum dormea, /
Paloșe / Cum strălucea, / Îndărăt că se trăgea, / Ușa la
loc închidea / Și de frică tremura. / Ceaușul, dacă ve-
dea, / Cumpătul că nu-și pierdea, / Mina-n poznar băga, /
Scul de mătase / Scottea, / Vița-n șase / Că-mpletea, /
Sfoara-n nouă că-ndoia, / Ca arcanul / O-nnoda / Și ca
lanțul / O făcea, / Și la Badiul alerga, / După gît i-l
arunca, / Iară turcii mi-l trăgea.*

Pentru ca eroul să poată fi legat, mulțimea de turci trebuie să depună, de frica morții, eforturi supraomenești, iar sfoara pe care o folosesc trebuie să fie „cît otgonul“ :

*Dar ceaușul, de vedea / Că tot nu se deștepta, / Înc-o
dată se ducea, / Laț / Pe gît îi potrivea, / Nod / Mai
bine că-i strîngea, / Sfoara de turci o lega, / Pe umeri
le-o rezima : / Cu toții / Se opîntea / De frica morții /
Trăgea. / / Și-l lega / Tot cu mătase, /
Cu sfoara / pletită-n șase, / Cu arcanul / Cît otgonul, /
Să nu se mai miște omul.*

Această primă confruntare între erou și turci este relatată, în întregime, la nivel de hiperbolă. În continuare, în versurile care relatează „căznirea“ Badiului și încercările desperate ale soției de a-l salva, acțiunea revine pe planul real-verosimil, pentru ca hiperbola să fie implicată din nou în momentul în care în acțiune intră al doilea erou : Neculcea.

Acestuia îi este caracteristic, în primul rînd, un anumit mod de viață. Dimensiunile spațiului în care el locuiește sînt sugerate prin contraste hiperbolice, cu o nuanță comică, între micimea căsuței și mărimea buților de vin :

*La căsuța mititică, / Care-ți pare de nimică, / P-afar'
c-o sută de uși, / Și-n pivniță, mii de buți, / Cu ușile /
Mititele, / Ferestrele / Cu zăbrele, / Buțile / Mai mări-
soare, / Umbli pe ele-n picioare.*

Vitalitatea impresionantă a eroului este marcată prin chefuri și petreceri de proporții fabuloase :

*Pe Neculcea mi-l găsea / În pivniță mititică, / Mititică și
pitică, / Țiind cada la o bute / De vreo șapte palme-n
frunte, / Și de dînsa rezimat, / Rezimat, cam aplecat, /
Cu trei-patru brăilence, / Cu cinci-șase gălățence / Și cu
zece selinence...*

Aceeași vitalitate îi este însă caracteristică și Badiului, pentru că somnul adînc care îl face accesibil turcilor este urmare a unei asemenea mari beții.

În desfășurarea *cîntecului*, intensitatea hiperbolei crește în ver-surile care relatează lupta ; nu este însă narată o luptă propriu-zisă, ci măcelărirea turcilor, care nu mai îndrăznesc să reacționeze :

*Apoi Badiul ce făcea ? / Mîna-n paloșe punea, / P-ăl tă-
ios mi-l alegea, / Ușa mare deschidea, / În pragul ei se
oprea / Și pe turci că suduia, / Cîte unul că-i chema. /
Turcii se cutremura, / Cîte unul se ducea, / Iar Badiul,
de-l ajungea, / Numai de păr l-apuca, / În bătătură-l
ducea, / Pe tăietor îl punea, / Cu paloș îl reteza, / Capul /
Că i-l arunca, / Trupul / Jos că rămînea.*

În întreaga desfășurare a baladei, fantasticul intervine o singură dată : după ce arde leșurile turcilor (dîndu-și foc la cîrciumă), Badiul adună cenușa și oasele și pleacă să le arunce în Dunăre, dar din ele renasc la loc cohortele de turci :

*Oase-n Dunăre / Cădea, / Scrum pe vînturi / Se ducea, /
Tocmai dincolo cădea ; / Pe cîmpuri / Se semăna, / În
cîrduri / Că răsărea, / Turci la loc că se făcea, / De mer-
gea, mîre, mergea, / De mergea și pomîna / D-aici pînă-n
Ianîna, / Din Ianîna-n Țarigrad / Și d-acolo la Bagdad, /
Că Badiul / I-a semănat / Și pămîntul / I-a-nviat.*

Acest element fantastic nu are decât o funcție alegorică ; cu un sentiment de amărăciune este subliniată marea mulțime a turcilor, mulțime care nu se mai termină.

Funcția epică a hiperbolei poate fi urmărită și în *cîntecul eroic* care relatează conflicte feudale, din cadrul cărora alegem, pentru exemplificare, *balada Corbea* (vezi varianta G. Dem. Teodorescu, p. 517—527).

Corbea, cu înfățișarea schimbată, zace de mulți ani în temniță, închis de Ștefan-Vodă. După multe căutări mama îl găsește, reușește să vorbească cu el, merge și cere îndurare domnitorului pentru fiul său. Domnitorul, neînduplecat, o anunță că i-a pregătit drept logodnică pe „*Jupineasa Carpena / Adusă din Slatina*“. Corbea înțelege că i s-a pregătit țepa și o îndeamnă pe mamă să scoată calul năzdrăvan din grajdul de sub pământ pentru a-l ispiți pe domnitor. Printr-un șiretlic este scos din temniță, ajutat să-și recapete înfățișarea voinicească, încalecă calul, o ia pe bătrînă și sare peste zidurile păzite. Se întoarce, pedepsește pe temnicheri, pe boieri și pe domn.

Și în această *baladă* hiperbola îl însoțește pe erou în toate aparițiile sale. La nivel hiperbolic este descrisă, mai întîi, detențiunea eroului :

*În temniță la Opriș, / Unde-mi zace Corbea-nchis, /
Șade-n apă, / Pînă-n sapă, / Și-n noroi / Pînă-n turloi, /
Cu lacăte pe la ușe, / Cu mîini dalbe în cătușe, / Iar la gît
pecetluit / Cu cinci litre de argint, / Cum n-am văzut de
cînd sînt.*

În relatarea suferințelor pe care Corbea le îndură în temniță, hiperbola atinge vecinătatea cu fantasticul :

*În temniță m-am uscat, / Că-n ea, de cînd am intrat, /
Din chica ce mi-a crescut / Mi-am făcut / De așternut, /
Cu barba m-am învelit, / Cu mustăți m-am ștergărit. /
Aicea cînd am intrat, / Ce-am văzut cînd m-am uitat ? /
Bîjbîiau / Șerpoaicele / Și erau / Ca acele, / Broaștele — /
Ca nucile, / Năpîrci — ca undrelele. / Acum sînt șerp-
poaicele, / Maică, sînt ca grînzile, — Broaștele — / Ca
ploscile, / Și năpîrci — ca buțile. / / C-o
drăcoaică / De șerpoaică, / Bat-o Maica Precista, / S-a-n-
cuiba în barba mea. / Ea, maică, că mi-a ouat / Ouăle
și le-a lăsat / În fundul șalvarului, / Fundul pozunaru-
lui ; / În sînul meu c-a clocit / Și puii și-o colăcit ; / În
sînul meu că și-i crește / Și de coaste mă ciupește.*

Aceeași impresie de vecinătate cu fantasticul ne-o dau și hiperbolele implicate în relatările referitoare la calul năzdrăvan al eroului, poate și datorită apropierii acestui motiv de motivele similare din *basme*. Trebuie reținut însă faptul că în *baladă* calul năzdrăvan nu este înzestrat, ca în *basme*, cu atribute fantastice (aripi, zborul prin nori, viteză gândului, capacitatea de a vorbi și de a trece singur peste dificultățile eroului etc.), decât în mică măsură și numai în unele variante. Uneori, în șirul de hiperbole sînt integrate, sub influența *basmului* și elementele *fantastice* : calul este hrănit cu jăratec, se adresează eroului, reproșîndu-i faptul că l-a ținut prea mult în grajd. Cînd eroul și calul se regăsesc, dimensiunile fantastice ale hiperbolei sînt pregătite în mod deliberat. Corbea îl invită mai întîi pe domn să-și zăvorască bine porțile. Apoi face cu calul un tur de încercare, ale cărui efecte sînt extraordinare :

*Drumul Roșului cînd da, / Brazdă neagră revârsa ; /
Cînd pe Roșu-l frînuia, / Cu copita cînd lovea, / Pietrele
că scăpăra, / Brazdă roșie vârsa : / Cît e brazda plugului, /
Atît e a Roșului ! /*

După ce își culege mama din mulțime, alege zidul unde e mai înalt și :

*Pe Roșul / Că-l sprijinea, / Pe Roșul că-l repezea, / Și Roșul
că-mi sforăia, / Dincolo de zid sărea / Cu Corbea și cu
mă-sa : / Toată curtea-nmărmurea !*

Funcția epică a hiperbolei în *cîntecul eroic* este deci aceea de a contura un chip ideal de erou, subliniind caracterul extraordinar, suprauman, al forței și acțiunilor acestuia.

Cu acest rol, hiperbola apare cu o intensitate mai mare sau mai mică în întreg repertoriul de cîntece epice eroice. Manifestarea vitalității prin petreceri la care eroul consumă o cantitate uriașă de băutură și mîncare apare frecvent.

În *Gruia lui Novac*, chesurile țin trei zile și trei nopți și implică o mare risipă de bani :

*Că-n trei zile și-n trei nopți / A băut sute de zloți, /
A băut trei buți de vin, / Tot vin bătrîn cu pelin, /
Și-a mîncat trei vaci belite / Și trei cuptoare de pite ; /
Nu bea vinul cum se bea, / Cu sălicu și hoalba, / Ci mi-l
bea el cu vadra, / Se mira toată lumea ! / Cum pune va-
dra la gură / Varsă-n gură ca-ntr-o șură ; / Vadra cum
este de mare, / El o bea dintr-o gustare, / Și pita cît e
de lată, / El o-mbucă totodată.*

[Amzulescu, II, (p. 10)]

În *Doicin Bolnavul*, cantitatea imensă de mâncare și băutură constituie o obișnuință zilnică a eroului :

*De mâncare / Ce mi-ș are ? Nouă bivoli de mâncare, /
Nouă cuptoare de piine ! / Băutură ce mi-ș bea ? / Cîte-o
bute el c-avea !*

[Amzulescu, II, p. 61]

De obicei, eroii sînt prinși de dușmani și legați în urma unor asemenea crunte ieții, care le dau un somn adînc. Descrierea frîngiei cu care sînt legați eroii implică aproape în mod obligatoriu hiperbola :

*Și pe Gruia mi-l lega / Cu trei funii de mătăsă, / Ca mina
Gruii de groasă, / Și cu trei de ibrișin, / Groase ca pari
de fîn.*

[Amzulescu, II, p. 13]

Uneori, asemenea cantități uriașe de material sînt folosite și la confecționarea hainelor eroilor :

*Iar Novac, Baba-Novac, / Din cincizeci de piei de lup /
Și-a făcut cojoc pe trup, / Gulerăș nu i-a ajuns. / Dar
unchiu-său, Bala-Bac, / Din șaizeci de piei de urs / Și-a
făcut cojoc pe trup, / Minecă nu i-a ajuns.*

[Amzulescu, II, p. 26—27]

Armele eroilor și modul în care sînt mînuite implică, de asemenea, hiperbola :

*Păloșelul că-l uita, / De-o sută cinzeci de oca. /
..... / Cu deștiu-ăl mic l-ardica, / În palmă că-l
fluștura, / O dată că-l săruta, / Cu el în sus că mi-ș' da, /
Cu norii l-amesteca, / Ca laptele se făcea, / În palmă că-l
prijunea, / La ciochină l-atirna...*

[Amzulescu, II, p. 62—63]

De obicei, hiperbola ajunge la o concentrație maximă atunci cînd sînt relatate înclășările directe dintre erou și dușmani. În *Copilașul lui Roman*, accentul cade pe durata luptei :

*Cu turcii se-amesteca / Dimineța pînă-n prînz, / Tăia
copil tot cu ris : / De la prînz pîn-la nămiaz, / Tăia copil
cu necaz ; / Cînd soarele scăpăta, / Copilașul termina.*

[Amzulescu, II, p. 189—190]

În *Roman Voinicul*, durata fantastică a luptei are efecte fiziologice :

*Tot tăia, cit îmi tăia, / Toată ziua pîn-nopta, / Și-alte
trei zile și nopți, / Și trei albe dimineți, / Pînă sata-i
gălbenea, / Ochii negri-mpănginea, / Săbioara-și otrăvea, /
Murgulețu-și 'nebunea.*

[Amzulescu, II, p. 163]

În alte cazuri, hiperbola vizează imensitatea dușmanilor uciși sau suficiența unor gesturi simple prin care se manifestă forța eroului :

*Apoi amindoi se lua / Și prin turci se întorcea / Și pe toți
că mi-i tăia. / Pe unde Novac mergea, / Numai cu cotul
cotea, / Uliți printre turci făcea / / Și turcii
așa pica / Cum pică vara iarba / Cînd o ajungi cu coasa*

[Amzulescu, II, p. 16—17]

Cînd lupta se dă cu arme de foc, eroul se apără de gloanțe cum s-ar apăra de loviturile de sabie :

*Dară Corbea ce făcea ? / Glionțăli le prijunea / În pot-
coava cizmelor / Și piatra inelului.*

[Amzulescu, II, p. 19]

Mai rar apare în *cîntecul eroic* hiperbola cu funcție lirică. În *Toma Alimoș*, o asemenea hiperbolă subliniază dorința de tovărășie, de ieșire din singurătate, de comunicare cu un aproape :

*Și cum sta / De închina, / Codrul se cutremura, / Ulmi și
brazi / Se clătina, / Fagi și paltini / Se pleca, / Fruntea /
De i-o răcorea, / Mina / De i-o săruta ; / Armele din teci
ieșea, / Murgulețu-i rînceza.*

[Amzulescu, II, p. 254—255]

Toomai aceste năzuințe sînt însă întinate și trădate de adversar.

Elementele fantastice nu au pentru epica eroică un caracter definitiv. Apariția lor, deși nu rară, e mult redusă în raport cu apariția hiperbolei, iar funcția lor este similară cu cea a hiperbolei. În variantele unor *cîntece epice eroice* se observă tendința de trecere în fantastic a dușmanului cu care se confruntă eroul. Așa se

întimplă, de exemplu, într-o variantă a *baladei Doicin Bolnavul*, unde dușmanul este configurat după chipul și asemănarea arapului din Kira :

*Dar Arapul ce făcea ? / Cu solzi galbeni după cap, /
Neică, pai'că este-un crap ; / Cu mustățile de rac, / Neică,
pai'că este-un drac ; / Ia vezi, țeasta capului, / Cit rotila
plugului ; / Ochii-n cap ca sitele, / Măsele, / Rîșnițele !*

[Amzulescu, II, p. 64]

Se poate observa, de asemenea, că un număr foarte restrîns de *cîntece eroice* adoptă mai consistent scheme și motive specifice *basmului fantastic*. În *Voinea și mîndra lui*, voinicul pleacă la luptă și cade rănit, calul aleargă singur și o anunță pe mîndră, aceasta se metamorfozează în pasăre, zboară pe cîmpul de luptă și își salvează iubitul. În unele variante ale *cîntecului lui Corbea*, eroul este ajutat să scape din închisoare de un corb, care îi aduce fuioare de lînă pentru împletirea unei frînghii și iarba fiarei pentru desfacerea porților temniței.

În toate aceste cazuri avem de-a face cu o evoluție a *cîntecului eroic* către *cîntecul mitologico-fantastic*, de felul celor relatate în cazul *baladei despre Arcoș-Pașa și Gerul*.

4. CÎNTECUL EPIC ISTORIC ȘI HAIDUCESC

Cîntecul haiducesc se dezvoltă, cum am văzut, în continuarea *cîntecului eroic*, de care se diferențiază însă prin redarea faptelor mai aproape de conturul lor real. În *cîntecul haiducesc*, accentul cade nu pe conturarea personalității eroului, ci pe relatarea stărilor sociale care generează conflictul. Tot în această direcție se înscrie, dar cu o situație aparte, *cîntecul istoric*. Ca modalitate de realizare el se apropie de *cîntecul haiducesc*.

Se poate presupune însă, conform cercetărilor lui P. Caraman¹⁷, că și multe din *cîntecele eroice* au fost, în primele lor forme, cîntece asemănătoare celor istorice, cu tendința de relatare a întîmplărilor cît mai aproape de faptul autentic care le-a generat.

Deci *cîntecul istoric* nu poate fi considerat ca o categorie foarte tîrzie, ci ca o categorie care a mers paralel cu *cîntecul eroic*, pe care l-a alimentat permanent cu noi teme. În *cîntecul istoric*, funcția formativă nu se manifestă însă puternic : pe măsură ce o temă evoluează, prin generalizări artistice și asimilarea hiperbolei, către eroic, se conturează din ce în ce mai pregnant această funcție. Ca

repertoriu tematic, *cîntecul istoric* rămîne cu creațiile mai tîrzii care nu au evoluat spre eroic, fie că nu au avut timpul necesar, fie că au apărut într-o perioadă în care *cîntecul eroic* își pierduse el însuși actualitatea, locul lui luîndu-l *cîntecul haiducesc*.

În *cîntecul epic haiducesc* se observă o diminuire accentuată a hiperbolei, definitorie fiind o relatare a faptului cît mai aproape de autentic. Se constată însă, în unele cazuri, tendințe de evoluție a temelor haiducești sau istorice către *cîntecul eroic*, și atunci prezența hiperbolei e mai consistentă, fără a atinge însă dimensiunile din *cîntecul eroic*. O asemenea tendință se manifestă în *cîntecul lui Pinteș Viteazul*. Balada se deschide cu descrierea unui ospăț, care nu are proporțiile uriașe ale petrecerilor demonstratoare de vitalitate din *Badiul*, *Novac* și *Gruia* etc., dar care implică, totuși, ușoare tendințe de hiperbolizare :

*Sînt voinici o sută nouă, / Voinici de-ai codrului, / Pușori
de-ai lotrului. / Dintre ei, vreo doisprezece / Tot frig
carne de berbece, / Dar n-o frige cum se frige / Și
mi-o-ntoarce cu cîrlige, / Și-o-nvîrtește cu belciuge, /
Să fie carnea mai dulce. / Și tot frig voinicii mei /
Un berbece și opt miei, / Un juncan și cinci vîței, /
Să se sature cu ei.*

[Amzulescu, II, p. 364]

Hiperbola intervine mai clar în descrierea forței pe care eroul trebuie să o înfrunte (*Tot cătane-mpărătești / Și panduri orășenești, / Cătane cu sutele / Și panduri cu miile*) și în relatarea înfruntării înseși :

*Pușca-n mîină că lua, / Sabia înc-o scotea, / În dușmani
năvală da / Și amar că mi-i culca, / Și pe loc că-i
alunga : / Cătane cu sutele / Și panduri cu miile.*

[Amzulescu, II, p. 367—368]

Un caracter hiperbolic similar îl are descrierea luptei din *balada Mihai-Vodă și Radu-Calomfirescu* :

*În săbii că se ciocnea / Și prin tătari abătea, / Știi, ca
un vînt vișorit, / Printr-un pom înflorit, / Și cum mi-și
zac florile, / Așa cad trupurile... / Cînd fu soarele-n
chindie, / Tăie Radu șapte mie.*

[Amzulescu, III, p. 79]

În mai multe *cîntece haiducești*, la nivelul hiperbolic este relatat momentul în care haiducul își încarcă pușca :

*Mai încet cu potera, / Că d-oi sta a mă minia / Pune-oi
mîna pe durda, / Pe durda, pe nebuna, / Că-i bag praful
cu mîna, / Gloanțele, cu chivăra, / Fierul, cu zburătura.*

[Amzulescu, II, p. 296]

Alteori, hiperbolică este abilitatea cu care haiducul se apără :

*Căpitanul ce-mi făcea ? / La poteră porunceă, / Cura
gloanțele ca ploaia. / Așa, Stanciu ce-mi făcea ? / Gura,
frate, că-și căsca, / Gloanțe-n gură sprijinea / Și-n
palmă le aduna, / Și-ndărăt le azvirlea.*

[Amzulescu, II, p. 297]

sau forța cu care înlătură torturile :

*Stincă pe piept îi puneă ; / Cînd Darie răsufă, / Stinca
se cutremura, / În cei domni groază băga.*

[Amzulescu, II, p. 362]

Apare, de asemenea, în *cîntecul haiducesc* și hiperbola lirică, mai ales în motivul cîntecului care contaminează natura :

*Cîntat vara printre brazi, / De-l auzi, la pămînt cazi. /
Cîntă Darie haiducește, / Codru sună, clocotește, / Săracu
inima-i crește, / Cel bogat încremenește.*

[Amzulescu, II, p. 359]

Hiperbola trece în fantastic numai în motivul invulnerabilității eroului, care nu poate fi ucis decît cu un anumit fel de glonț (glonț tratat magic, glonț de argint, glonț tăiat în patru etc.). În desfășurarea narațiunii, divulgarea secretului invulnerabilității, de către un tovarăș din ceată sau de iubită, reprezintă un episod distinct.

Cîntecul epic haiducesc reprezintă astfel o etapă nouă în evoluția eposului folcloric, legată de destrămarea feudalismului și apariția relațiilor capitaliste, de intensificarea asupririi maselor țărănești. Haiducia a reprezentat una din principalele forme de rezistență împotriva oprîmării sociale și a nedreptății, prin prădarea celor bogați și ajutarea celor săraci. Evoluția conștiinței sociale, în acest context istoric, a determinat înnoiri în orientarea artistică și modalitățile de realizare a *cîntecului epic*.

Protagoniștii *baladei haiducești* nu sînt imaginari, ca adeseori în *cîntecul eroic*, ci haiduci autentici, atestați în documente, pe care poporul i-a glorificat pentru că, prin acțiunile lor, au personificat setea de libertate și dorința maselor de luptă împotriva asupririi. Numărul haiducilor este foarte mare, și aproape fiecare regiune își are haiducul sau haiducii ei : Iancu Jianu în Oltenia, Radu lui Anghel în zona subcarpatică a Munteniei, Bujor în Moldova, Pîtea în nordul Transilvaniei, Dăian sau Vălean în sudul Transilvaniei, Mantu în Banat, Gheorghilaș în zona Buzăului etc.

Stilistic, deși folosește în chip firesc unele mijloace de realizare ale cîntecului de factură mai veche, epica haiducească își dezvoltă convenția artistică proprie, organizîndu-și structura compozițională și celelalte mijloace de expresie în raport cu funcția socială pe care o are. Nucleul mesajului narativ îl constituie, de regulă, confruntarea haiducului cu potera, prinderea lui în urma trădării și întemnițarea sau uciderea lui. Spre deosebire de *cîntecul eroic* deci, care consemnează victoria eroului asupra adversarului său, *cîntecul epic haiducesc* implică, de obicei, un final tragic, corespunzător coordonatelor adevărului istoric. Această apropiere pronunțată de *cîntecul istoric* nu este respectată în întregime, pentru că haiducului i se atribuie calități eroice și fapte care nu-i aparțin. Confruntarea cu potera este precedată de reprezentarea principalelor isprăvi ale haiducului, a vieții de codru și a relațiilor lui sentimentale, într-o manieră generalizată care conturează tipul voinicului haiduc, identic, prin trăsăturile lui relevante, în toate creațiile de acest gen, indiferent de indiciile care le particularizează.

Acest portret idealizat atrage, în desfășurarea discursului narativ, motive și imagini de un profund lirism, fenomen favorizat de existența în paralel a unui *cîntec liric* cu tematică similară. Accentele lirice profilează orizontul sentimental al eroului înfrățit cu codrul, cu calul și cu armele lui. Locul armelor mai vechi ale eroului îl ocupă flinta ghintuită și pistoalele ; ele, și abilitatea cu care le mînuiește, îl caracterizează pe voinicul haiduc și devin prietenii lui cei mai apropiați. În limbajul artistic al epicii haiducești, se conservă și imagini specifice eposului eroic mai vechi ; aureola eroică este și aici întărită prin descrierea amănunțită a minuirii armelor cu un adevărat ritual eroic, prin gesturi gratuite ale voinicului sau prin fabulizarea cadrului natural care-l adăpostește pe erou. Regăsim, de exemplu, fagul Mihului, în unele variante ale *cîntecului lui Radu lui Anghel de la Greci*.

În Moldova, pe baza *cîntecelor haiducești* s-a dezvoltat un bogat repertoriu dramatic, asemănător cu cel din folclorul ceh, slovac sau

polonez, piese de teatru popular cu tematică haiducească, integrate marelui spectacol al sărbătorilor de Anul Nou.

Spre deosebire de *cîntecul haiducesc*, care decupează din realitatea social-istorică fapte de rezonanță eroică, *cîntecul istoric propriu-zis*, așa cum este reprezentat de numărul restrîns de teme înregistrate, relatează evenimente cu caracter senzational : uciderea lui Constantin Brîncoveanu de către turci, moartea năpraznică a lui Iancu Moruzi, arderea Iașului, arderea Bucureștiului, focul care a mistuit biserica de la Costești etc. În Transilvania circulă și variante ale unui *cîntec despre* Napoleon Bonaparte, creat probabil inițial de un cărturar sătesc. Prin captarea și prelucrarea senzationalului, acest cîntec se apropie de modalitățile *baladelor nuvelistice* ; unele cîntece ca acelea despre ciumă sau holeră, din colecția lui V. Alecsandri, generate de unele evenimente autentice, au adoptat mai puternic limbajul specific al *baladelor*, stilul lor lirico-narativ și chiar motive epice (în *Holera* regăsim ceva din schema *baladelor* despre voinicul otrăvit). Față de *baladă*, însă, *cîntecul istoric* se menține în limitele relatării simple, fiind străbătut numai de fiorul sentimental primar (groază, milă, deznădejde) pe care însuși evenimentul îl produce. Stilul lor narativ-relatator, contaminat cu elemente și tehnici mai simple ale *baladei nuvelistice*, s-a prelungit pînă în zilele noastre sub forma așa-numitelor jurnale orale sau reportaje versificate. Acestea sînt cîntece de circulație de cele mai multe ori strict locală, declanșate de întîmplări autentice care au zguduit conștiința unei colectivități (de obicei morți năpraznice sau alte evenimente tragice).

5. BALADA NUVELISTICĂ

Baladele propriu-zise au, în general, un conținut care în chip convențional se numește nuvelistic. Ele cuprind teme din viața cotidiană (relații de familie, relații erotice etc.), care circulă în general la mai multe popoare. Tematica *baladelor* noastre, mai cu seamă a celor din Transilvania se aseamănă adesea cu tematica *baladelor* din folclorul popoarelor din centrul și apusul Europei.

[*Baladele* nu oglindesc fapte de rezonanță istorică, ci întîmplări din viața particulară. Numai în anumite condiții și prin anumite subiecte ele capătă un colorit eroic, prin faptul că personajele sînt luate din anume medii : haiducești, soldățești etc. Pentru anumite teme, *baladele* împrumută nume istorice sau numele eroilor mai de seamă ai epicii haiducești. Aceste împrumuturi de nume i-au determinat adesea pe folcloriști să confunde *baladele* cu *cîntecele istorice* și epica eroică. În folclorul nostru, mai ales în Transilvania, *baladele* au

forme proprii de realizare, care se deosebesc de formele în care se realizează epica eroică, în ținuturile în care aceasta păstrează stilul propriu de interpretare epică. Cum am spus, ele se cîntă pe melodii de *cîntec liric*, de către interpreți neprofesioniști, fără acompaniament instrumental și fără a folosi nici unul din mijloacele de realizare muzicală sau de interpretare proprii stilului epic amintit. *Cercetătorii* cred a stabili astăzi în tematica *baladelor* europene mai multe straturi care corespund diferitelor epoci de dezvoltare istorică. Cele mai multe s-au închegat pe teren popular, prin procedee specifice folclorului, și au suferit în procesul dezvoltării transformările inerente. Totuși, în epica popoarelor apusene există unele *balade* de proveniență cănturărească, pentru care s-au putut stabili surse certe.

Una din temele cele mai frecvente este tema *Lenore*, cîntecul fratelui sau logodnicului strigoi. Am văzut că, prin structura sa poetică și fondul imaginar pe care îl dezvoltă, acest cîntec, cunoscut în colecțiile românești sub titlul *Voichița*, s-a adaptat la modalitatea epicii fantastico-mitologice.

O altă temă este tema *fraților regăsiți*, realizată în *balade* ca *Dobrișan*, *Oleac* etc., sau tema soției necredincioase, în *Ghiță Cătanuță*. În repertoriul de nuntă, se cîntă astăzi adesea *balada navelistică* avînd ca temă povestea soțului care se întoarce după șapte ani de armată tocmai în ziua cînd soția sa se mărită a doua oară. Tema este larg răspîdită și în folclorul celorlalte popoare balcanice. În schimb, tema *soacra rea*, foarte frecventă în folclorul Transilvaniei, are afinități mai mult cu folclorul popoarelor din nordul și vestul granițelor noastre. Tot din ciclul relațiilor de familie fac parte *baladele* avînd ca temă povestea fetei care își otrăvește frațele, a soției care își otrăvește soțul, a mamei care își ucide fiul în complicitate cu amantul, a nevestei care fuge de la bărbat. De o largă răspîndire în folclorul tuturor popoarelor se bucură tema *logodnicilor nefericiți* care după moarte renasc sub forma a doi arbori îmbrățișați. Am amintit doar temele cele mai de seamă ale *baladei* noastre. Tematica *baladelor* este mult mai variată, subiectele și variantele locale fiind foarte numeroase.

Spre deosebire de *cîntecele eroice*, menite să îmbărbăteze masele populare, să le formeze sentimentele eroice, *baladele* au menire moralizatoare, și de multe ori elementele senzaționale formează atracția lor deosebită. Față de eposul eroic, care are întotdeauna un caracter optimist, *balada* este caracterizată întotdeauna printr-un sfîrșit tragic. Și din punctul de vedere al realizărilor se deosebește de epica eroică, prin modul în care este desfășurată acțiunea și prin proporțiile mult reduse.

Deși cuprinde numeroase teme de largă răspîndire în folclorul european, sub raport structural și stilistic *balada* implică diferențieri accentuate de la o zonă la alta, chiar în cultura aceluiași popor. *Balada* cuprinde mari arii spațiale; ajungînd în anumite zone, temele specifice ei nu cad pe un teren gol, ci vin în contact cu o tradiție existentă. De aceea se poate vorbi cu greu de o puritate structurală a *baladei*. Totodată, *balada* se dezvoltă într-un timp foarte îndelungat, și de aceea modul de realizare diferă de la o epocă la alta, datorită schimbării orizontului, a concepțiilor, a mijloacelor de realizare artistică. Apar, deci, diferențe stilistice atât sincronice, regionale, cît și diacronice. Aceste diferențe se observă mai ales în elementele de structură. La noi, genul pendulează între forme foarte vechi de poezie descriptivă și foarte noi de reportaj versificat cu caracter senzational. Unele teme de *baladă* capătă și azi variante noi, foarte interesante.

Balada pendulează, de asemenea, între descriptiv și liric.

Ea este mult mai redusă ca întindere decît *cîntecul epic eroic* și se realizează printr-o expresie mai concisă, care renunță la fast, la hiperbole și la bagajul retoric al *cîntecului epic eroic*. Momentele esențiale ale dezvoltării conflictului epic sînt creionate sumiar și se succed dintr-o culme în alta, pînă la deznodămînt — de cele mai multe ori tragic sau dramatic.

Cîntecul epic eroic redă situații, stări de lucruri, descrie lupte, peisaje, orașe; *balada* dă mai multă atenție atmosferei interne, ceea ce o apropie de *cîntecul liric*.

În epica eroică, protagonistul luptă, de obicei, singur împotriva unui dușman puternic; în *balada nuvelistică* apare frecvent perechea de eroi și grupul social cu care eroii intră în conflict.

Unele *balade* românești relevă, de asemenea, structuri inedite eposului, specifice mai degrabă *cîntecului liric* de factură mai nouă. În cîntecul despre „întemnițat și iubită” (Amzulescu, II, p. 185), de exemplu, versurile sînt organizate simetric, pe grupuri de terține, care pot constitui strofe. La fel, în *Neghiniță-Neagră* (Amzulescu, III, p. 305), structura compozițională este cvasistrofică, iar expresia lirică, marcată prin desfășurarea unui dialog galant, curtenitor, între un flăcău și fata care îl refuză, domină autoritar. Construit pe motivul metamorfozelor, dialogul deschide, pe plan poematic, o suită de metafore care accentuează amprenta lirică a cîntecului.

Ca un elaborat propriu al *baladei* apar portrete ale fetei și flăcăului, uneori în realizări deosebit de sugestive, al căror ecou îl vom regăsi în lirica erotică.

Miorița reprezintă pentru cultura românească o valoare care depășește cadrul unei singure creații, fie ea și o capodoperă. Motivele pe care le include în structura ei au o largă circulație în cultura populară românească și rezonanțe puternice în cultura universală. Semnificațiile ei privesc probleme majore ale omului, cu vaste implicații filozofice. Limbajul este cel al unei întregi națiuni: poporul român și-a întruchipat ceva esențial din făptura lui în mesajul complex al poemului mioritic. Analiza *Mioriței* implică pătrunderea unui întreg univers uman, cu formele specifice pe care i le imprimă o structură cultural-etnică definită. *Balada* poate fi considerată ca una din marile sinteze ale culturii românești, ale sufletului poporului român.

Această deschidere largă a poemului, caracterul lui cuprinzător în ce privește valorile pe care le subsumează, presupune o mare complexitate a semnificațiilor, amplificată de existența unui număr mare de variante, cu sensibile deosebiri de structură și substanță între ele. Structura narativă a poemului este, totuși, foarte simplă, chiar și în variantele cele mai complexe, ca aceea publicată de Vasile Alecsandri¹⁸. Scenariul epic al *baladei* urmărește istoria unui păstor pe care însoțitorii lui vor să-l omoare, dar căruia o oaie năzdrăvană îi destăinuiește complotul; cel sortit morții își exprimă ultimele dorințe: să fie îngropat în mediul său preferat (în mijlocul stînii), să i se pună la cap instrumentele lui, ca să-și audă etern cîntecele îndrăgite, iar moartea sa să fie ascunsă ființelor dragi (oile, mama bătrînă), cărora să li se comunice că s-a înșurat cu „a lumii crăiasă”. Structura metaforică a poemului este, la prima vedere, la fel de simplă: mioara care vorbește, oile care plîng moartea ciobanului, fluierile care cîntă la bătaia vîntului, moartea concepută ca nuntă și cortegiul nupțial format din soare și stele, munți și brazi, păsările cerului. Toate acestea ne vorbesc despre o senină comuniune între om și natură, comuniune care devine mai profundă, atingînd desăvîrșirea, după moarte.

Și, totuși, despre acest poem s-a discutat mult și în mod cel mai contradictoriu cu putință.

Originea *baladei* este fixată de unii cercetători în epoca de formare a poporului român și este pusă în legătură cu o „experiență primară, în afara istoriei, a sufletului primitiv”¹⁹, iar de alți cercetători, în secolul al XVII-lea, punctul de plecare fiind un „fapt concret autentic”, pe care istoria nu l-a consemnat, dar care trebuie să se fi petrecut.²⁰ De fapt, nu poate fi vorba de o singură epocă

genetică a motivului mioritic, cu alît mai puțin de un singur moment (eveniment) care l-ar fi putut genera, ci de o serie succesivă de epoci și momente ; prin aceasta se explică și complexitatea poemului, mai ales în variantele care conțin toate motivele de bază. Principalele tipuri de variante reprezintă, neîndoielnic, etape ale acestui proces de lungă durată. *Miorița* este o creație în care s-a concentrat, prin contaminări succesive, experiența de veacuri a unui popor.

S-a vorbit mult despre caracterul reprezentativ al *baladei Miorița*, considerată de unii ca exprimînd integral sufletul popular românesc. Ca urmare, ea a fost adesea luată ca piesă de bază pentru definirea specificului nostru etnic. După alții, *Miorița* nu reprezintă decît un aspect al psihologiei poporului român, al specificului național. Este notabilă opinia lui George Călinescu, care așază *Miorița* printre cele patru mituri ale culturii române moderne, reprezentînd moartea ca fuziune între om și natură²¹.

Sensul major al *baladei* relevă, după unii, o filozofie de resemnare a omului care se pleacă în fața destinului ; după alții, dimpotrivă, atitudinea activă în fața vieții, o expresie a dorinței de a trăi, a optimismului popular. Este interesant cum aceste două interpretări contradictorii, imposibil de conciliat (cel puțin aparent), sînt argumentate prin fiecare secvență, motiv și chiar amănunt al *baladei*. Aceasta este și problema care a suscitat cele mai multe discuții și controverse.²²

Analizele întreprinse au relevat, în varianta *Alecsandri*, cinci motive fundamentale, concretizate în cinci episoade relativ distincte : conflictul între ciobani ; mioara năzdrăvană care destăinuie complotul ; testamentul ciobanului ; mama bătrînă care își caută fiul și alegoria moarte-nuntă — ultimele două fiind integrate compozițional celui de-al treilea, împreună cu care alcătuiesc un neîntrerupt monolog. Confruntate cu valorile fundamentale ale folclorului românesc și ale culturii populare în general, aceste motive își dezvăluie o identitate care depășește, genetic și ontologic, granițele poemului mioritic.

Conflictul dintre ciobani și hătărîrea de omor reprezintă un arhetip simbolizat prin conflictul dintre Cain și Abel, etern reluat și diversificat în cele mai variate zone culturale, deopotrivă la nivelul culturii orale și scrise. În *basmelor* românești și de preiutîndeni, eroul, aproape de afirmarea plenară a idealurilor sale (ca și ciobanul mioritic), este pizmuit de frații sau de tovarășii lui (sau de un uzurpator necunoscut), care se sfătuiesc să-l omoare (și o fac).

Animalul năzdrăvan, capabil să înțeleagă și să folosească vorba omului, avînd darul prezicerii (animalul profet), este și el prezent în basme și, în general, în mitologie.

Testamentul, ca motiv poetic (modalitate estetică de a exprima un crez sau de a manifesta o atitudine), este prezent în toate genurile de poezie populară românească : *colinde*, *balade eroice* (*Toma Alimoș*), *lirica erotică*, *blesteme* etc.

Motivul mamei bătrîne care își caută fiul se găsește, în forme foarte apropiate de aceea din *Miorița*, ca *baladă* independentă : mama bătrînă care își caută fiul căzut pe cîmpul de luptă, prezentă în folclorul sîrbesc și românesc, dar și în alte *balade eroice*.

Alegoria moarte-nuntă apare, ca element etnografic, în întreaga cultură balcanică și chiar pe o arie culturală mai largă, sub formă de credințe în posibilitatea împlinirii destinului uman dincolo de moarte, care determină un complex de obiceiuri.

Judecate însă nu schematic, ci în apariția lor concretă, în ambi-anța contextului în care se încadrează, toate aceste motive devin specifice *baladei*, conferindu-i unicitate și originalitate.

Primul motiv, conflictul ciobanilor, are o structură epică, presupunînd un cadru natural (*Pe un picior de plai, / Pe-o gură de rai*), o situație normală și durativă (turmele care coboară încet la vale), trei personaje (trei ciobănei), o manifestare umană monstruoasă (hotărîrea de omor, care declanșează conflictul epic propriu-zis) și o motivare a conflictului (invidia). Declanșarea conflictului implică punerea în opoziție a personajelor : ciobanul destinat morții / ciobanii care ucid.

În cadrul desfășurării acestui prim motiv se reliefează puternic o opoziție fundamentală între atmosfera senină din primele versuri, care domină cadrul natural, coborîrea liniștită a turmelor, apariția idilică a celor trei ciobănei, și perspectiva sumbră, tragică, pe care o anunță versurile următoare, generată de complotul celor doi ciobani și de sublinierea unei laturi negative a ființei umane : invidia, ura. În acest cadru, apusul de soare capătă semnificații simbolice, implicînd similitudini cu perspectiva morții.

Al doilea motiv implică în structura poemului un nou personaj (oaia năzdrăvană) și o nouă acțiune, opusă hotărîrii de omor : des-tăinuirea complotului, deconspirare. Întreaga tensiune dramatică declanșată în primul episod se răsfrînge în neliniștea manifestată de mioara năzdrăvană :

De trei zile-ncoace / Gura nu-i mai tace, / Iarba nu-i mai place.

Repetate în întrebarea pe care o va pune ciobanul, aceste trei versuri creează o obsesie apăsătoare, subliniază încă o dată neliiniștea. Prin acest nou episod, în care domină dialogul dintre cioban și mioară, poemul trece de la o structură epică la una dramatică; este remarcabil și modul gradat în care este transmisă tensiunea dramatică de la mioriță la protagonist. La început, agitația mișării îi creează ciobanului o stare de neliiniște; apoi, miorița îl sfătuiește pe cioban să-și cheme un ciine (*Cel mai bărbătesc / Și cel mai frățesc*), dându-i astfel senzația de pericol, și îi destăinuie complotul însoțitorilor săi. Această gradație, reliefată în momente succesive, este ea însăși specifică tehnicii dramatice.

În raport cu primul episod, cel de-al doilea reliefează o opoziție evidentă de conținut: hotărârii crude a însoțitorilor i se opune gestul plin de umanitate al mioarei năzdrăvane; invidiei și urii ciobanilor care hotărăsc omorul li se opun atașamentul și dragostea plină de duioșie a mioarei față de stăpînul destinat morții. Acest atașament este subliniat prin diminutive și epitete ca: *Mioriță laie; drăguță mioară; drăguțele bace*, dar, mai ales, prin dativul etic: *Vor să mi te-omoare*.

Episodul al treilea — testamentul ciobanului — este acela care i-a surprins în mod deosebit pe cercetători și a iscat cele mai aprinse controverse. Gradul lui de imprevizibilitate este, într-adevăr, mare, iar opoziția pe care o creează cu episoadele anterioare este cea mai puternică și cea mai surprinzătoare din cuprinsul poemului. Episodul nu numai că nu consemnează nici un gest de apărare din partea ciobanului, dar nici măcar nu semnalează un cît de mic resentiment al protagonistului împotriva celor ce-i plănuiesc moartea. Reacția ciobanului în fața vestii tragice ce i s-a comunicat nu implică nici spaimă, nici neliiniște, nimic din tensiunea dramatică de pînă acum; dimpotrivă, o reacție de sublimă seninătate. Ciobanul își face testamentul, comunicînd felul în care dorește să fie îngropat; încredințează îngroparea sa chiar asasinilor, cere să fie îngropat lîngă stîna, ca să-și audă ciinii și să rămînă în mijlocul oîlor:

Să-i spui lui vrîncean / Și lui ungurean / Ca să mă îngroape / Aice pe-aproape, / În strunga de oi, / Să fiu tot cu voi; / În dosul stîinii, / Să-mi aud ciinii,

și să i se pună la cap trei fluierașe: de fag, de os și de soc; sunetul fiecăruia implică o altă nuanță sentimentală: drag, duios, cu foc; străbătute de vînt, ele vor cînta și vor aduna astfel oile, care îl vor plînge *Cu lacrimi de sînge*. Acest ultim vers readuce atmosfera primelor două episoade, dar nu sub forma unei „tensiuni dramatice”, ci sub forma unui lirism tragic.

Este evidentă și aici o opoziție, între seninătatea păstorului și dorința de a fi jeliț de oi cu „lacrimi de sînge“. Trecerea de la seninătate la tragism este gradată. La început, seninătatea este aproape netulburată, bazată pe sentimentul eroului că va continua să rămînă în mediul său ; apoi, nuanțele fluierelor : drag, duios, cu foc, se subordonează unui sentiment ușor melancolic, accentuat treptat, iar jalea oilor și „lacrămile de sînge“ sînt semne evidente ale unui intens tragism interior.

Interpretarea fatalistă se baza pe constatarea că ciobanul nu schițează nici un gest de apărare : el se pleacă deci în fața destinului și acceptă moartea cu seninătate. Acest fapt a fost considerat ca fenomen caracteristic fizionomiei poporului român. Trei argumente pun însă această interpretare sub semnul întrebării. În primul rînd, nu se poate spune că ciobanul nu schițează nici un gest de apărare, ci numai că un asemenea gest nu este semnalat. Miorița îl sfătuisese să-și cheme un cîine mai bărbat și mai fidel, dar îndeplinirea acestui sfat sau neîndeplinirea lui sînt, de asemenea, nespecificate. Remarcăm deci un aspect care semnalează lipsa de coeziune a structurii epice. În al doilea rînd, toată reacția ciobanului este determinată nu de o realitate, ci de o ipoteză. Ciobanul nu zice *Și cînd oi muri* (am să mor), ci *Și de-o fi să mor*, „dacă am să mor“. Acest caracter ipotetic lasă cîmp deschis alternativelor epice, dar nici una dintre ele nu va fi reluată în continuarea poemului. *Balada*, în această variantă, nu are finalitate epică ; toată narațiunea se reduce la cadrul inițial, hotărîrea de omor, destăinuirea plotului — și se oprește într-un moment de tensiune, toată desfășurarea ulterioară fiind esențialmente lirică. Al treilea contraargument îl reprezintă prezența sentimentului tragic.

Interpretarea opusă fatalismului (ciobanul într-un moment tragic își exprimă dragostea de viață, atașamentul față de meseria sa, față de mediul natural în care a trăit), fundamentată pe puternicul vitalism al eroului, este și ea unilaterală, pentru că neglijează sentimentul tragic pe care episodul îl implică.

În acest nou episod, dialogul este substituit printr-un monolog liric ; nimic pînă la sfîrșitul poemului nu va întrerupe acest monolog. Deci, după ce a trecut de la o structură epică la una dramatică, *balada* va implica o nouă tranziție, de la structura dramatică la una eminamente lirică. În amplul monolog al ciobanului, lirismul este total, lipsind și cea mai mică urmă de acțiune reală, iar sentimentul sinistru al morții este substituit cu imaginea unei morți frumoase, în sinul naturii. În felul acesta, moartea este concepută sau imaginată ca o prelungire a vieții anterioare a eroului.

Motivul mamei bătrîne care își caută fiul este considerat de majoritatea cercetătorilor ca fiind străin *Mioriței*, lipit oarecum

artificial de celelalte, stricând unitatea poemului. Argumente : motivul nu este pastoral și nu apare în toate variantele. Într-adevăr, în Transilvania circulă multe variante care conțin numai două motive : conflictul și testamentul, în timp ce motivul mamei bătrine circulă separat, sub formă de *colind*. Mergînd la text, observăm că acțiunea implicată este dată tot ca ipotetică, ca și în testamentul ciobanului ; motivul este astfel integrat armonios în structura monologului. Și acest episod are o construcție polarizată, ca și cele anterioare, fapt care marchează integrarea lui organică în structura *baladei*, integrare relevată și prin aceea că motivul mamei bătrine întregeste în mod fericit mesajul poemului. Corelarea tuturor motivelor despre care am vorbit, eterogene ca proveniență, creează universului interior al ciobanului amenințat de moarte și proiecțiile lui exterioare. Viața e concepută ca o legătură cu elementele telurice ; moartea — ruperea acestei legături. Legătura este însă plurală : ciobanul se simte legat de stîna și de turmele sale, de fluierul său și de viersul lor frumos, de familia sa, reprezentată în varianta noastră prin mamă. Fiecare element corespunde deci unor zone vitale, pe care eroul mioritic le interiorizează : 1. meseria, elementele ei și mediul ei natural ; 2. viața afectivă și nevoia de exteriorizare ; 3. mediul uman, de care eroul este izolat. Dacă primele două legături sînt refăcute după moarte, ultima, cea familială, rămîne pentru totdeauna ruptă.

Alegoria moarte-nuntă, a cărei integrare în *baladă* este motivată prin întrebarea mamei bătrine, este episodul care încheie și sublimază sistemul alegoric al poemului. Întregul *poem* este construit pe un paralelism continuu între mediul uman și cel natural ; acest paralelism nu implică însă prezența comparației. Este remarcabilă, de altfel, absența totală a acestui procedeu chiar și în portretul ciobanului :

*Fetișoara lui / Spuma laptelui, / Mustăcioara lui / Spicul
grîului, / Perișorul lui / Pana corbului, / Ochișorii lui /
Mura cîmpului.*

Întregul sistem alegoric al poemului se bazează pe substituirea umanului prin natural. Fenomenele naturii sînt interpretate în termenii unui ritual uzual în societatea umană ; faptele umane, care sînt reglate de convenții determinate, sînt substituite prin faptele eterne ale naturii.

Se instituie astfel un dublu transfer alegoric : moartea substituită prin nuntă și mediul uman substituit prin mediul natural. Nici aceste substituiri și nici calmul sublim manifestat de cioban în fața

mortii nu atenuează însă tragismul cu care este trăită situația. Acest tragism este provocat de sentimentul dispersării ființei umane în cosmosul infinit, în necunoscut, deci despărțirea de mediul pământesc. Dacă în testament se imaginea o integrare telurică a păstorului după moarte, în mediul familiar, în mesajul care cuprinde alegoria moarte-nuntă ființa umană este detașată de acest mediu, prin intervenția perspectivelor cosmice ale integrării. În testament, misterul transcendentului, sentimentul trecerii într-o altă lume este prezent, dar telurizat; în alegoria moarte-nuntă, transcendentul este integrat unei viziuni cosmice. Aceste perspective cosmice sînt anunțate printr-un semn brutal al mortii (*La nunta mea, A căzut o stea*). Apoi toate elementele care intervin sugerează expansiunea cosmică: soarele și luna sînt nuntașii cei mai apropiați, cei care țin cununa, și reprezintă elemente pur cosmice; brazii, pâlînașii, munții dau senzația de înălțime, de tendințe ascensive către zonele celeste; păsările sînt ființe ale văzduhului, desprinderea de mediul teluric fiind și mai evidentă.

Între cele două imagini, testamentul ciobanului și alegoria moarte-nuntă, pare să existe deci o contradicție care distinge unitatea semică a poemului; moartea este privită, mai întîi, ca integrare în sînul naturii, apoi ca expansiune cosmică — dizolvare a ființei umane în neant. Nu este vorba însă de o contradicție de structură care să afecteze unitatea poemului, ci de o contradicție care ține de însăși natura ființei umane. Dacă recapitulăm cele cinci motive pe care le-am analizat, vom constata că primele două (cadru epic inițial și mioara năzdrăvană) marchează o situație generică: omul în fața mortii — concretizată prin detalii narrative. Următoarele trei episoade, testamentul, mama bătrînă și nunta mioritică, integrate într-un monolog liric neîntrerupt, marchează un comportament uman generic determinat de această situație, de confruntarea om/moarte. Acest comportament se manifestă însă în termenii unei drame interioare acute, în care se confruntă conștiința inevitabilității mortii și pasiunea pentru viață, dorința expresă de trăire veșnică, de eternizare.

Sentimentul eternizării este realizat prin planul alegoric imaginar al poemului: a) alegoria integrării telurice, care determină acceptarea senină a mortii, dar al cărei caracter fictiv este resimțit acut de eroul mioritic (de aceea simte că oile îl vor plînge cu lacrimi de sînge); b) alegoria integrării cosmice, în care seninătatea este dublată opozițional de sentimentul tragic provocat de desprinderea din teluric, dar care se transferă într-o viziune filozofică asupra mortii.

În felul acesta poemul își dezvăluie adâncimile de mit. Un mit generic al confruntării dintre om și moarte, care își dezvăluie semnificațiile prin metaforizarea unor scheme arhetipale ale neantizării.

Neantizarea spațială este tradusă prin metamorfozele integrării telurice și cosmice. Contradicția între integrarea telurică și cea cosmică sugerează eterna tragedie a ființei umane, care este o ființă finită, dar care are sentimentul și conștiința infinitului. Această contradicție este mediată prin arhetipul neantizării temporale, mai bine-zis al eternizării. În unele variante ale poemului mioritic, sentimentul eternizării este sugerat prin plingerea oilor, care se transformă într-o neîntreruptă cîntare, declanșată etern de eternul — veșnicul — suflu al vîntului. În varianta *Alexandri*, eternizarea este de natură erotică; ciobanul mioritic devine etern prin înfăptuirea actului nupțial.

Poemul mioritic reprezintă deci epicizarea unui mit, ale cărui vechi valori sacre au fost depășite de evoluția conștiinței umane, dar care și-a conservat și sublimat valorile estetice.



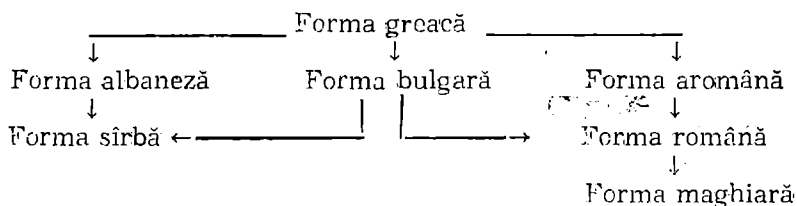
7. MEȘTERUL MANOLE

O străveche temă mitologică, jertfa zidirii, a găsit în cultura balcanică climatul favorabil unor cristalizări epice viabile, pe care fiecare popor din această zonă le-a adaptat ființei și gândirii lui sau le-a legat de propria lui istorie. Circulația balcanică a temei astfel cristalizate a făcut ca atenția cercetătorilor să se îndrepte mai puțin asupra valorilor estetice care au transfigurat străvechiul fond mitologic, disputele lor concentrîndu-se mai mult asupra problemelor de geneză.

Dacă urmărim discuțiile în legătură cu ipoteza că unul din poamele balcanice este autorul formei prime și că de la el cîntecul

s-a răspândit prin influență folclorică directă sau nemijlocită la celelalte popoare, vedem că ele se bazează pe compararea tematică a diferitelor forme naționale, pe corelarea sau disocierea motivelor, episoadelor și altor elemente de structură. Compararea tematică a formelor naționale, făcută cu multă minuțiozitate în cercetările mai noi, a întărit ipoteza lui L. Șăineanu²³ și N. G. Politis²⁴ că formele neogrecești sînt realizările poetice cele mai vechi ale temei. Părerea lui P. Skok în legătură cu apariția *cîntecului* într-un mediu de zidari macedoromâni nu a izbutit să convingă pe cercetători. P. Caraman²⁵, care s-a ocupat în chip special de numele Manole, dovedind că el există și la greci, a adus un nou argument pentru susținerea originii grecești, arătînd că forma grecească este prima formă de realizare poetică a credinței, forma directă de trecere de la credință la poezie.

G. Cocchiara²⁶, admițînd că românii au putut avea un rol deosebit în răspîndirea *cîntecului* în Balcani și că la diferitele popoare el s-a dezvoltat în ambianța de credințe superstițioase proprii, optează pentru ipoteza Șăineanu-Politis. Cercetînd căile de răspîndire a *cîntecelor* de la greci la celelalte popoare. M. Arnautov²⁷ stabilește următoarea filiație :



Problematica situației a dat loc la multe discuții ; fiind înțeleasă însă ca un mod mecanic de influențare de la un popor la altul, n-a reușit să capete o dezlegare convingătoare. Mircea Eliade susține că sacrificiul soției care acceptă să fie zidită de vie reprezintă fără nici o îndoială un scenariu mitic primordial, în sensul că aduce pînă la noi o creație spirituală care precedă cu mult epocile protoistorice și istorice ale popoarelor din sud-estul Europei. El presupune că această transmisie străveche a ajuns în literatura noastră orală, ca și în literatura orală a celorlalte popoare din zona noastră, din moștenire culturală geto-tracă, din această cultură cu mare putere de iradiere în protoistorie²⁸. În această situație a cercetărilor comparativiste, contribuțiile etnologilor la cunoașterea răspîndirii

credinței în jertfa zidirii pe întreg globul, a riturilor ce se realizează pe baza ei, precum și a persistenței credinței pînă în zilele noastre sînt deosebit de prețioase.

Faptele cu care antropologii au contribuit la lămurirea problemei determină lărgirea sferei de investigații dincolo de limitele istoriei literare, dincolo de compararea tematică a diferitelor forme naționale și de emiterea unor ipoteze în legătură cu forma primară și influențele ei directe și indirecte, cu circulația variantelor.

Fără îndoială că la baza *cîntecelor* răspîndite azi la popoarele balcanice stă o străveche credință despre însuflețirea construcțiilor printr-un sacrificiu uman. Ea a persistat la cele mai multe popoare pînă aproape de zilele noastre, a avut chiar reprezentări rituale în care s-au produs cu timpul mutații, de la sacrificiul uman la zidirea umbrei sau la sacrificiul animal. Materialul etnologic ne oferă suficiente date pentru a putea stabili în toată complexitatea lor elementele credinței străvechi, structura riturilor și procesul evoluției lor. Pornind de pe acest plan, se poate tenta fixarea momentului în care credința a căpătat reprezentare literară și se poate analiza fiecare element de structură, atît prin semnificația lui superstițioasă, cît și prin valoarea literară. Fapte cărora pînă acum li s-a acordat puțin interes sau care n-au putut să iasă în relief printr-o comparare tematică mecanică vor fi astfel puse într-o nouă lumină. Zidul se surpă noaptea pentru că nu s-a îndeplinit o prescripție rituală sau este surpat de un duh care a fost ultragiât. Zidarii știu că trebuie să sacrifice o ființă vie pentru a îndeplini un rit sau află această în vis, de la un duh sau de la o pasăre, ca un sfat menit să ducă la împăcarea duhului ultragiât. Zidită, soția meșterului consideră, în variantele grecești, că își îndeplinește, ca și surorile ei, soarta; acceptă sacrificarea rituală căreia îi sînt expuse toate femeile din familia ei, poate din categoria ei profesională. Cînd cei trei meșteri sînt frați, este zidită, de regulă, soția celui mai mic, deci ea devine eroina acțiunii.

Acestea sînt doar cîteva elemente epice care au avut, fără îndoială, sensuri rituale ce se sprijină pe străvechi credințe sau pe stadiile lor mai evolute. Analiza detaliată a tuturor elementelor de acest fel este relevantă pentru procesele care au transformat ritul în poezie și pentru modul în care și-au consolidat creațiile populare valoarea artistică de sine stătătoare. Ea ne duce la o ierarhizare în timp a diferitelor variante, precum și la situarea locului pe care diferitele versiuni naționale îl ocupă în această ierarhie.

În general variantele balcanice, ce se situează pe diferite trepte ale dezvoltării istorice, prezintă literar credința că prin sacrificia-

rea unei ființe umane se asigură trăinicia unei clădiri. În *cîntecele* românești, vechiul mit este transpus de pe planul credințelor magice pe planul înțelegerii valorii artistice :

„De astă-dată avem de-a face cu un mit estetic și ca atare a fost dezvoltat. El simbolizează condițiile creațiunii umane, încorporarea suferinței individuale în opera de artă. În moartea meșterului și în indiferența voievodului pentru ființa lui concretă s-a putut vedea un simbol al obiectivității absolute a creației. Multitudinea primește opera ca fenomenalitate independentă și ignorează pe artist”²⁹.

Motivului jertfei zidirii i se adaugă, în variantele românești, motivul conflictului dintre erou și feudal și motivul zborului, care în mitologia elenă este tot o dezlegare a conflictului dintre arhitect și domnitor.

Ațiunea se desfășoară nu în baza unor motivări magice, ci relevînd conflicte sufletești. Nu se mai îndeplinește cu resemnare un rit a cărui fatalitate este nediscutabilă, ci se zbuciumă meșterul între dorința de a înfăptui o operă măreață și sacrificarea soției iubite. În acest zbucium, piedicile pe care le cere să fie scoase în cale apar ca niște probe ale dragostei lui, iar învingerea lor ca o dovadă a devotamentului ei. Prin el *cîntecul* face saltul de la forma străveche, de ilustrare a credinței superstițioase, la forma eroică. Structural, aceste elemente funcționează ca și probele pe care le trece eroul din basme sau încercările voinicilor din vechia *epică eroică*. Și aici creatorii populari au găsit în arsenalul tradițional formula pe care au știut să o aplice cu multă măiestrie într-un conflict de aceeași esență sufletească. Dezlegarea pe care creatorii populari români o dau alinării durerii mamei aparține tot arsenalului poetic tradițional românesc. Într-o variantă, despărțirea meșterului Manole de soție are o notă de mare duioșie :

*Manole, Manole, / Soțiorul meu, / Dulcișorul meu, / Zidul
că mă strînge, / Țițioara-mi frînge. / Manole auzea, /
Cu oftat, ofta, / Cu graiu-grăia ; / Taci, mîndruța mea, /
Că Dumnezeu vrea / La el să te ia / Și noi să gătim /
Și să isprăvim / Ceastă mănăstire / Pentru-nchinăciune.*

Nuanța religioasă a sacrificiului este pusă direct în legătură cu menirea construcției ridicate. Scena sacrificării soției se încheie, ca și scena morții ciobanului din *Miorița*, cu acea viziune optimistă a participării întregii naturi la creșterea copilului.

În arhitectonica *baladei* românești, motivul jertfei zidirii este încadrat, de obicei, în desfășurarea fastuoasă a alaiurilor domnești. În partea a doua, printr-un perfect echilibru compozițional ce ne face să ne gândim la tablourile Renașterii, revine pretenția domnitorului ca meșterii să nu clădească o altă mănăstire mai frumoasă. Răspunsul nu este dat de Manole, ci de întreaga breaslă conștientă de mesajul ei. Și zborul, încercarea de a învinge legile pe atunci necunoscute ale naturii, pornește dintr-o hotărâre colectivă. În încheiere, ca o dezlegare, apare aceeași viziune optimistă caracteristică poeziei românești, prefacerea lui Manole într-un izvor de apă vie.

— Fără îndoială că în dezvoltarea folclorică a temei jertfei zidirii la popoarele balcanice, formele românești clasice, prin orientarea lor artistică, prin modul în care realizează poetic vechea temă, depășind-o, dându-i, în locul fataliei resemnări în fața unei barbare superstiții, un sens umanist adânc de credință în misiunea artistului, în lupta lui eroică pentru realizarea marilor valori culturale, se situează într-o etapă foarte îndepărtată de momentul în care s-a făcut primul salt de la credință la reprezentarea artistică.

În 1962 Ion Taloș a pus în discuție un alt grup de variante, care circulă sub formă de *colinde* în nord-vestul Transilvaniei, deci într-o zonă unde eposul este dominat de *baladă*³⁰. Prima variantă din acest grup a fost culeasă în 1884, la 32 de ani după publicarea variantei Alexandri. Analiza atentă a unui număr mare de variante transilvănene, pînă atunci complet neglijate, precum și investigarea fondului de credințe și obiceiuri care au conferit versiunii românești un climat cultural propriu, au deschis perspective noi interpretării cîntecului despre jertfa zidirii, orientînd și ipotezele genetice pe un drum mai fertil.

În aceste variante care conservă un stadiu mai arhaic al evoluției motivului, opoziția dintre necesitatea asigurării trăinicieii zidirii și sacrificiul uman este mediată catarctic de metafora despre soarta copilului rămas orfan. Prin testamentul mamei zidite de vie, care compensează marele sacrificiu al oamenilor și restabilește echilibrul lumii, copilul este lăsat în grija stihiiilor naturii : ploile îl vor scălda, zăpada îl va unge, vîntul îl va legăna, căprioare venite din munte îl vor alăpta. Metafora simbolică introdusă ca mediator în opoziția fundamentală viață/moarte reprezintă deci un procedeu caracteristic și de mare frecvență în creațiile populare românești ; l-am întîlnit în *cîntecele ceremoniale de înmormîntare* și în variante ale poemului mioritic ; el apare și în unele *cîntece lirice*.

În variantele transilvănene zidarul este anonim. *Balada* se mărginește doar la redarea poetică a temei „jertfa zidirii“. Motivele conflic-

țului feudal și al zborului lipsesc cu totul. Desfășurarea epică este mult mai sumară, unele motive fiind doar enunțate. Totul pare a se concentra asupra zidirii soției. În încheiere apare rugămintea soției de a-i lăsa liber un sîn ca să-și poată alăpta copilul. Imaginea optimistă cu care se încheie celelalte variante românești, imaginea participării naturii la creșterea copilului, nu lipsește nici aici, ea fiind printre cele mai vechi și mai frumoase realizări poetice populare românești.

Variantele transilvănene circulă sub formă de *colind*, deci aparțin aceluși mod vechi de realizare a *cîntecelor epice* în cadrul obiceiurilor, care presupunem că a fost propriu satului patriarhal de obște. Dacă acest lucru este adevărat, și numeroasele variante culese pînă acum par a pleda în favoarea acestei presupunerii, atunci se naște ipoteza existenței unui strat mai vechi al formelor românești, contemporane poate cu formele grecești, albaneze și macedoromâne. Prin aceasta se repune în discuție ipoteza formulată mai demult de unii antropologi în legătură cu originea primelor forme poetice de realizare a temei „jertfa zidirii” în substratul cultural comun tuturor popoarelor balcanice. Această ipoteză ar putea fi întărită și de presupunerea pe care o face G. C o c c h i a r a³¹, în legătură cu existența unor *cîntece* celtice cu aceeași temă, din care astăzi n-au rămas decît consemnări documentare cu caracter legendar, *cîntece* în care s-a operat cu timpul transmutația firească de la magie la eroic, sau fragmente ca cel din *legenda* bretonă despre copilul zidit cu o luminare într-o mînă și cu o piine în alta. În această ipoteză, creațiile caucaziene s-ar putea explica fie prin contact cu lumea greacă, fie printr-un contact mai vechi de substrat, iar cele maghiare, care în marea majoritate sînt pe teritoriul țării noastre, ca o influență românească.

În orice caz, după un secol și jumătate, cu toate intensele cercetări care s-au făcut și care au scos la iveală fapte pline de înțeles, cunoașterea istorică a *cîntecelor* balcanice ce au ca temă jertfa zidirii lasă încă multe probleme deschise. Calea pe care au mers cei ce au vrut să stabilească forma primară, influențele ei și căile de circulație ale acestor influențe pare a fi dat tot ce se poate aștepta de la ea.

NOTE

¹ V. Alecsandri, *Poezii populare. Bulade (cîntice bătrînești) adunate și îndreptate...*, Partea I, Iași, 1852.

² V. Propp, *Russkij geroičeskij epos*, Moskva, 1955, p. 5.

³ N. Iorga, *Istoria literaturii românești*, București, 1925, vol. I, p. 27—30.

- ⁴ G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, București, 1885 (Solul, p. 45—46, Colind de viteaz, p. 51—53 ș.a.).
- ⁵ Al. Lambrior, *Obiceiuri și credințe la români*, în „Convorbiri literare”, 1875.
- ⁶ N. Iorga, *Balada populară românească. Originea și ciclurile ei*, în *Istoria literaturii române*, Vălenii de Munte, 1925.
- ⁷ v. Al. Amzalescu, *Balade populare românești*, I (Introducere), București, E.P.L., 1964, p. 36—39.
- ⁸ v. Gh. Vrabie, *Balada populară română*, București, E.A., 1966, p. 19—22.
- ⁹ P. Caraman, *Contribuții la cronologizarea și geneza baladei populare române*, în „Anuarul Arhivei de folclor”, I (1932), p. 52—103; II (1933), p. 21—88.
- ¹⁰ D. Caracostea, *Balada zisă istorică; Metoda identificărilor istorice în folclor; Balada Crivățului*, în *Poezia tradițională română*, București, E.P.L., 1969, p. 74—178.
- ¹¹ G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, București, 1885.
- ¹² v. în acest sens I. C. Chițimia, *Poezia populară narativă. Balada*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor”, VI (1957), nr. 3—4; Al. Amzalescu, *op. cit.*, p. 94—100; Gh. Vrabie, *op. cit.*, p. 32; vezi și noua tipologie propusă de Al. Amzalescu, în *Cîntecul epic eroic*, București, E.A., 1981, p. 57—167.
- ¹³ Pentru colecțiile din care sînt citate textele se folosesc următoarele precizări: Amzalescu, pentru Al. Amzalescu, *Balade populare românești*, I—III, București, E.P.L., 1964; Teodorescu, pentru G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, București, 1885.
- ¹⁴ P. Caraman, *Contribuții la cronologizarea și geneza baladei populare la români*, în „Anuarul arhivei de folclor”, I, p. 81—86.
- ¹⁵ Gh. Vrabie, *op. cit.*, p. 193.
- ¹⁶ D. Caracostea, *Balada Crivățului*, în *Poezia tradițională română*, II, București, E.P.L., 1969, p. 173.
- ¹⁷ P. Caraman, *op. cit.*
- ¹⁸ V. Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*..., Iași, 1852.
- ¹⁹ Vezi în acest sens D. Caracostea, studiile dedicate *Mioriței*, în *Poezia tradițională română*, I, București, E.P.L., 1969, p. 5—309.
- ²⁰ Ov. Densusiănu, *Viața păstorească în poezia noastră populară*, București, E.P.L., 1966, p. 359—416; A. Fochi, *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*, București, E.A., 1974, p. 491—552.
- ²¹ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 61—65.
- ²² A. Fochi, *op. cit.*, p. 123—171.

- ²³ L. Șăineanu, *Legenda Meșterului Manole la grecii moderni*, în *Studii folclorice*, București, 1896.
- ²⁴ apud. G. H. Vrabie, *op. cit.*, p. 70.
- ²⁵ P. Caraman, *Considerații critice asupra genezei și răspîndirii baladei Meșterului Manole în Balcani*, în „Buletinul Institutului de filologie română »Al. Philippide«”, Iași, I, 1934.
- ²⁶ G. Cocchiara, *Il ponte di Arta. I sacrifici nella letteratura popolare e nella storia del pensiero magico religioso. Il paese din Cuccagna e altri studi din folklore*, Roma, 1956.
- ²⁷ M. Arnaudov, *Vgradena nevesta. Studii varhu balgarskite obredi i legendi*, în „Sbornik za narodni umotvereniia i narodepsi”, Sofia XXXIV (1920), p. 245—512.
- ²⁸ Marcea Eliade, *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, București, 1943; *Maître Manole et la Monastère d'Argeș. De Zamolxis à Gengis-Khan*. Paris, 1970.
- ²⁹ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 65.
- ³⁰ Ion Talos, *Balada meșterului Manole și variantele ei transilvănene*, în „Revista de folclor”, VII (1962), nr. 1—2, p. 22—57; *Meșterul Manole. Contribuție la studiul unei teme de folclor european*, București, Ed. Minerva, 1973.
- ³¹ G. Cocchiara, *op. cit.*



În folclorul literar contemporan, *cîntecul liric* și *strigăturile* prezintă categoria cea mai dezvoltată și cea mai vie. Această vitalitate este determinată de capacitatea mai mare de adaptare la viața contemporană.

Cele mai vechi forme de lirică populară apar în *poezia obiceiurilor*. Tema înstrăinării cunoaște dezvoltări lirice în *cîntecele de nuntă* și în *colinde*, sentimentul morții în *bocete* și *cîntece ceremoniale de înmormîntare*, unde integrarea imaginară a omului în natură, în primele ei forme expresive, este generată direct de credințele care domină obiceiurile corespunzătoare: lirica erotică este prefigurată în *poezia colindelor*, în special prin portretul fetei frumoase purtate în leagăn de mătase de apele mari ale Oltului sau în coarnele unui cerb. Fără să afirmăm că lirica nerituală s-a desprins, ca gen, din *poezia obiceiurilor*, comunitatea unor teme, motive și imagini indică, totuși, o filiație între cele două categorii; unele similitudini pot fi explicate însă și prin întrepătrunderi mai târzii.

Deși străvechi prin origini, *cîntecul liric* nu a păstrat pînă în zilele noastre creații aparținînd etapelor mai vechi de evoluție. Nu avem, de exemplu, *cîntece lirice* care să descrie viața satului patriarhal, aspecte specifice feudalismului timpuriu sau de mentalitate eroică. Așa cum a fost cules și păstrat pînă azi, repertoriul liricii populare aparține perioadei cuprinse între epoca de destrămare a feudalismului și zilele noastre. Temele universal-umane (dragostea, înstrăinarea) sau cele legate de ocupații tradiționale (ciobănia) au fost și ele adaptate la specificul acestei perioade istorice, conservînd însă motive și imagini pe care le bănuim a fi foarte vechi (metamorfoze lirice, imagini derivate din vechi obiceiuri și credințe etc.).

Cîntecul liric este expresia multiplă și nuanțată a vieții, mentalității, gîndurilor și năzuințelor poporului. Substanța și fondul imaginar al liricii populare sînt dominate de capacitatea de a surprinde toate trăirile omului simplu, în cele mai variate determinări, pornind de la un concretism aproape sec (confesiunea directă, în care subiectul este legat nemijlocit de realitatea înconjurătoare), pînă

la o generalizare lirică de mare profunzime, în care concretul se dispersează sau capătă valoare de simbol. Confesiunea foarte directă, neînvăluită în metaforă, generează o poezie în care realul concret este el însuși investit cu valențe expresive :

*De cînd am ieșit din iarnă / Trec pe drum, lumea mă-
ntreabă / De ce sunt atît de neagră, / Și-așa slabă, su-
părată, / Parcă-aș fi tot nemîncată. / Eu le-am spus clar și
curat : / — Nici aseară n-am mîncat / De trei ori cînd am
oftat, / Am picat și lîngă pat / M-am uitat și la copii, /
Parcă nu mai sînt ai mei, / Plîng și strigă : — „Unde-î,
tata, / Că nu vine să ne vadă ?“*

[F.A., p. 92]

Această modalitate nu poate fi interpretată ca o valoare artistică minoră în sine, deoarece implică selectarea unor momente și atitudini corecte care să concentreze în ele semnificații mai largi. Același lucru poate fi spus cu alte cuvinte, privit prin prisma altor atitudini concrete, dar avînd aceeași semnificație și putere de a spune, așa cum reiese din următorul *cîntec* :

*Nu-i mai mare lucru-n lume / Ca și-a purta două nume /
Și de mamă, / Și de tată, / Și cu șase prunci pe vatră, /
Care nu-s harnici de muncă, / Numa strigă după pită...*

[F.A., p. 91]

În primul caz, concretul de la care se pornește este un portret de femeie supărată, motivat prin traiul precar al ei și al copiilor, situația generatoare de suferință (femeia fără bărbat și copiii fără părinți) fiind dezvăluită în ultimele două versuri. În al doilea caz, se pornește de la situația care generează suferința femeii nevoite să poarte două nume : și de mamă, și de tată, după care urmează descrierea mizeriei. În ambele cazuri, elemente concrete, altfel selectate și organizate, conduc spre același fond de semnificații.

Alte creații lirice dezvăluie, dimpotrivă, o stare de profundă meditație, un complex de sentimente legate nu de împrejurări concrete, ci de ceea ce este mai general în natura omului, de trăirile lui majore, fundamentale, realizînd o viziune filozofică asupra vieții :

*Te lasă, te lasă, / Salcie pletoasă, / Să te-apuc cu mîna, /
Să-mpletesc cununa, / S-o port totdeauna. / Te lasă, te
lasă, / Salcie, pletoasă, / Să te bată vîntul, / Să săruți pă-
mîntul, / Să-mi umbrești mormîntul.*

[D.C.S., p. 146—147]

Primul text este, în ambele variante, cîntecul văduvei, al femeii care trebuie să-și crească singură copiii ; al doilea este cîntecul omului în general, încifrînd un sentiment provocat de toată seria de suferințe pe care el le-a îndurat în viață, al omului care-și caută liniștea, obosit de mizerie și suferință : este tragismul unei întregi existențe.

În general, se poate vorbi în lirica populară de o evoluție a temelor și motivelor poetice de la un ton constatatator la unul de atitudine (revoltă), și de aici la unul de apreciere contemplativă, filozofică, a vieții. Într-un *cîntec al plugarului*, elementul concret (rodul slab al pămîntului) se semnifică pe el însuși, deci există deja tendința spre o generalizare lirică mai puternică :

*Arde-te-ar focu, pămînt, / Să te bată domnu sfînt /
Că îmi ești dușman cumplit ! / Ce-am semănat n-a ieșit. /
Semănat-am grîu de vară / Și-a ieșit numai negară ; /
Semănat-am orz, ovăz, / A ieșit mohor pe șes ; / Semănat-am păpușoi / A ieșit iarbă-n fușoi...*

[F.A., p. 92]

În *cîntecele despre noroc*, același element capătă valoare metaforică și promovează o atitudine filozofică față de rău, o încercare de explicare a existenței :

Mîndră floare-i norocu, / Nu se face-n tot locu / Și nu-l are tot omu... / Că și eu mi-am semănat / Într-o margine de strat / Ș-a mea parte s-a uscat / De jale și de bănat. / Că și eu mi-am răsădit / Într-o margine de rîț / Și-a mea parte s-a topit.

[F.A., I, p. 127]

Nu este vorba de o evoluție a genului ca atare de la concret la abstract, ci a temelor, motivelor, imaginilor etc. Motivele mai vechi au ajuns, prin durată mare a evoluției lor, la acest grad de generalizare, în timp ce motivele și temele mai noi sînt dominate de tonul constatatativ, așa cum observăm în *cîntecele de proletarizare* :

*Tu mi-ai zis, maică, să-ți scriu / Dacă io-n București viu, /
Că cum îi lumea pe-aici, / Cum lucrează prin fabrici. / Io ți-oi scrie, maica mea, / Numai nu te supăra ; / Lucru-i greu, periculos, / Scoate măduva din os.*

[F.A., I, p. 102]

Lirismul popular este expresia relativ omogenă a valorilor etnice. În sinul acestei expresii etnice, relativ omogene, există diferențieri regionale și manifestări de originalitate individuală, aparținând interpretelor de mare talent. Departe de a se identifica cu statutul lirismului colectiv, ca manifestare a artei primitive, lirica populară reprezintă, în contextul culturii folclorice, valorile lirismului individual. Această afirmație implică un anumit risc, pentru că pare să contrazică statutul colectiv al creației folclorice, propriu și definitoriu pentru fiecare dintre categoriile ei. Contradicția este, totuși, numai aparentă : lirica populară este, ca și *basmul*, *balada* sau *cîntecul ritual*, o creație colectivă, definită prin valoarea generală a sentimentelor, năzuințelor și intențiilor exprimate. Chipul concret în care sînt exprimate, atitudinea pe care omul ca individ o are față de *cîntec*, conștiința că îi aparține prin toată puterea de expresie dau însă caracterului colectiv al liricii populare un conținut propriu. În timp ce *cîntecul ceremonial* fundamentează atitudini și ipostaze ale vieții colective, *cîntecul liric* merge spre sensibilitatea individului, devenind expresia multiplă și inuanțată a vieții, mentalității și atitudinilor lui. Astfel se explică de ce, spre deosebire de cadrul tematic restrîns al *poeziei ceremoniale*, *cîntecului liric* îi este propriu un orizont tematic pe cît de larg pe atît de diferențiat, capabil să surprindă toate ipostazele destinului individual, în cele mai variate determinări ale lui.

Această specificație se manifestă atît în procesul de creație, cît și în receptarea și transmiterea repertoriului liric. Fiecare cîntăreț popular se simte îndreptățit să intervină nu numai în interpretare, ci și în conținutul *cîntecului*, creînd variante care să exprime mai bine stările lui sufletești. Trecerea de la variante la *cîntece* de sine stătătoare se face cu multă ușurință. Dar în conștiința colectivității și a exponenților ei artistici, a creatorilor și bunilor interpreți, *cîntecele lirice* nu trăiesc numai prin realizări bine conturate, ci și prin întregul sistem de mijloace de realizare. În acest sistem, imaginile artistice au o existență proprie, devin forme cristalizate ce pot fi folosite în îmbinări deosebite. Totuși, resursele arsenalului artistic tradițional nu se îmbină arbitrar, ci în directă dependență de conținutul de idei, de sentimentele, năzuințele și intențiile ce se cer exprimate. În evoluția istorică a genului, limbajul liric este mereu îmbogățit cu noi mijloace expresive, elaborate de forța creatoare a poporului. Ceea ce folcloriștii numesc contaminare nu este un procedeu mecanic de alipire a mai multor *cîntece* sau fragmente de *cîntece* ori imagini, ci tocmai modul complex în care creatorii populari știu să folosească resursele sistemului de mijloace artistice, pentru a înnoi *cîntecele* sau pentru a crea *cîntece* noi.

Prin experiența de veacuri a creatorilor populari, *cîntecul liric*, ca și alte categorii ale creației populare, și-a elaborat moduri proprii de realizare și specii cu forme și rosturi proprii. În realitatea folclorică vie, aceste specii nu trăiesc izolat, ci se interferează frecvent nu numai în interiorul categoriei, ci și în afara ei. Legăturile genetice cu *poezia de ritual și ceremonial* au fost continuate, în epocile mai noi, prin astfel de interferențe. Am vorbit, la locul cuvenit, despre trecerea *blestemelor* în repertoriul liricii nerituale sau despre procesul de liricizare a *bocetelor*. Deși diferențele între liric și epic sînt bine conturate în folclorul nostru, întrepătrunderile sînt și aici deosebit de active și interesante pentru modul în care se face, în evoluția istorică, trecerea de la un gen la altul. *Baladele propriu-zise, cîntece epice* lipsite în general de suflul eroic, ajung uneori, prin transformări succesive, la variante al căror caracter povestitor a fost diminuat în favoarea elementelor lirice. Se produce un proces de dezepicizare, un salt calitativ al cărui rezultat nu este numai un nou cîntec, ci și trecerea temei respective într-o nouă categorie. Fenomenul trecerii de la un gen la altul și chiar al apariției unor noi specii este frecvent în folclor și se datorește schimbărilor de funcție produse de evoluția concepției despre lume a oamenilor.

Încercările de delimitare și definire a speciilor liricii populare s-au confruntat de la început cu dificultăți derivate din diversitatea repertoriului tematic și imagistic, din frecvențele mutații care marchează evoluția lui, precum și din ambiguitatea criteriilor pe baza cărora se poate identifica o ordine internă. Primele încercări, legate și de nevoia ordonării materialului în colecții, tind spre o delimitare a speciilor pe baza terminologiei populare și, în egală măsură, spre diferențierea unor categorii tematice. Vasile Alecsandri împarte *cîntecele lirice* în *doină* și *hore*, fără să arate care este de fapt deosebirea între cele două categorii, dacă și în ce fel sînt ele specii distincte ale liricii populare². G. Dem. Teodorescu, în lămuririle pe care le dă „Cîntecelor de lume“, părăsind clasificarea făcută de V. Alecsandri, aşază *doinelile* în rîndul *cîntecelor de dor* și arată că sînt „inspirate de urît, desilusiune, străinătate, părăsire, suferințe morale, boală și moarte“, dar publică în categoria celor sociale o *doină haiducească*.

În încercările ulterioare de clasificare, fundamentate pe conținut, alături de *doină* și *hore* apar frecvent *cîntecul* și *strigăturile*.

Termenii luați din graiurile populare, deci avînd la bază denumirile deosebite ce se dau în diferitele regiuni *cîntecelor populare*

lirice, intră în terminologia folcloristică fără să fie definiți mai în-deaproape. În graiurile populare, ei denumesc, de cele mai multe ori, aceeași categorie de fapte. Numai cuvântul *cîntec* este cunoscut peste tot. *Doina* are în graiurile mai vechi o circulație redusă și capătă o răspindire mai mare prin limba literară abia în deceniile din urmă. *Horea* se confundă adesea cu *hora*, deși sînt două cuvinte care desemnează realități cu totul deosebite : de o parte cîntecul, *hore-hori* și *a hori* = *a cînta*, de altă parte dansul, *horă-hore*. Din cauza acestor confuzii se întîmplă adesea ca același *cîntec popular* să apară în diferite culegeri la categorii deosebite. Fenomenul se explică însă nu numai prin suprapunerea termenilor populari, ci și prin faptul că în realitatea vie a liricii populare nu există, din punct de vedere poetic, o deosebire între *doină*, *hore* și *cîntec* și nu putem vorbi deci despre ele ca specii deosebite. Încercările remarcabile pe care B. P. Hasdeu, B. Șt. Delavrancea și alți folcloriști le fac pentru definirea *doinei* ca specie a literaturii populare aduc, fără îndoială, elemente prețioase pentru cunoașterea categoriei⁴, dar soluțiile pe care le propun sînt atît de cuprinzătoare, încît înglobează toate *cîntecele iobăgești de răzvrătire*, *cîntecele de haiducie*, *cîntecele mai vechi de dragoste și dor* etc., producții ce în unele locuri se numesc *doine*, în altele *cîntece*, în altele *hori*.

Realitatea complexă a poeziei lirice populare tradiționale nu ne îngăduie deci să delimităm *doina*, *horea* și *cîntecul* ca specii literare deosebite. Folcloriștii muzicali ajung însă să definească *doina* ca „melopee pe care executantul-creator o improvizează într-o nesfîrșită variantă pe baza unor formule și procedee tradiționale”⁵. Pentru *doină* sînt tipice următoarele elemente muzicale structurale de bază : scară unitonală, uneori redusă la un număr mic de sunete, formule melodice tipice, ritm liber nesimetric, execuție într-o mișcare tărăgănată, rubato, în tempo larg, cu unele sunete mai lungi, formă arhitectonică liberă, emisiune vocală specifică, diferită de la o regiune la alta. Dar chiar dacă avem o definire a *doinei* ca realizare muzicală și o delimitare a ei față de *cîntec*, la nivelul poeziei lucrurile stau altfel. Din punctul de vedere al „conținutului sufletesc, ca și al formei de artă poetică, *doina* nu se poate defini clar ca specie a *cîntecului popular*”⁶.

În realitatea folclorică vie, aceleași versuri se cîntă în regiuni diferite și chiar în aceeași regiune pe melodii de *doină*, dar și pe melodii de *cîntec*. Versul nu este definitiv legat de o melodie, de obicei un text circulînd pe mai multe melodii, după cum o melodie poate primi mai multe texte. Fenomenul caracterizează folclorul tradițional și se manifestă nu numai în variante deosebite de la o loca-

litate sau de la o regiune la alta, ci chiar în aceeași localitate ori în repertoriul aceluiași cîntăreț. Numai *cîntecele* noi sau *cîntecele* adoptate din alte medii folclorice ori din creația profesională circulă cu melodiile lor proprii. Dar și acestea, dacă se integrează stilurilor locale, ajung după un timp să-și piardă legătura obligatorie cu melodia și se supun legilor generale ale creației populare. Îmbinarea versurilor cu melodia nu este totuși arbitrară. Ea se face pe baza afinităților expresive și a concordanțelor structurale. Unui anumit conținut de idei, unor anumite sentimente le corespund anumite categorii de melodii și creatorii populari știu să le găsească, în arsenalul lor, tocmai pe acestea. Dincolo de aparențe, care ar sugera împerecheri întimplătoare, îmbinarea dintre text și melodie se face în cadrul procesului de creație prin căutarea celor mai adecvate mijloace de exprimare poetică și muzicală a sentimentelor, năzuințelor, intențiilor sau stărilor sufletești. Acest fapt poate duce, în timp, pentru *cîntecele lirice de ascultare*, la cristalizări de mare viabilitate.

Dacă pe această cale delimitarea *doinei* și a *cîntecului* ca specii ale liricii populare întâmpină dificultăți, istoria dezvoltării folclorului, cunoașterea profundă a realității contemporane și cercetarea genului pe baza realizărilor artistice integrale, și nu numai pe baza aspectului lor literar sau muzical, deschid alte căi pentru gruparea *cîntecelor lirice* în categorii cu caractere structurale și cu funcții proprii.

Spuneam că cele mai vechi forme ale lirismului popular s-au dezvoltat în *poezia de ritual* și *ceremonial*; unii cercetători consideră aceste forme ca o specie distinctă a *cîntecului liric*, avînd caracteristici de conținut și structurale bine conturate atît la nivelul limbajului melodic, cît și la nivelul discursului poetic. În *poezia obiceiurilor*, însă, liricul, ca și epicul, reprezintă modalități de realizare a funcției rituale sau ceremoniale, care domină tiparele structurale. Temele și motivele deritualizate s-au integrat cu timpul în categorii lirice sau epice profane, eliberîndu-se de rigorile acestor tipare. Singurul care și-a conservat în acest proces un statut aparte este *cîntecul de leagăn*.

Cîntecul de leagăn

Fără să mai poată fi considerate ca aparținînd folclorului obiceiurilor tradiționale, *cîntecele de leagăn* se interpretează cu un scop bine determinat, liniștirea și adormirea copilului, și sînt legate de circumstanțe precise ale vieții de familie. Prin melodica de mare

vechime și prin realizarea poetică, ele formează o specie aparte a liricii populare, la granița dintre lirica rituală și cea profană. Unele elemente de formă le apropie de *cîntecele de copii*. Tematic aparțin marelui complex al cîntecelor ce oglindesc relațiile de familie. În forme ce nu diferă esențial de la o regiune la alta, mamele își exprimă dragostea pentru copiii lor mici, dorința de a le asigura o copilărie liniștită și o viață fericită. Ardoarea cu care este exprimată această dorință imprimă *cîntecului de leagăn* aspect de incantație sau de urare. Prin aceasta, *cîntecele de leagăn* au afinități cu *cîntecele de urare* din folclorul obiceiurilor. Urarea directă sau indirectă, clar exprimată sau abia schițată, își găsește expresie în foarte multe din *cîntecele lirice* care fac parte din stratul cel mai vechi al folclorului nostru.

Prin funcție, *cîntecul de leagăn* are deci aparența unei incantații magice pentru adormirea copilului ; prin conținut, el vorbește despre cursul normal al destinului individual, în termeni definitorii pentru viziunea folclorică asupra vieții. Se desprinde, din substanța lui, un anumit sentiment al predestinării insului uman, nu unor întîmplări fatale, ci unor norme și praguri ale vieții care constituie chiar rostul existenței telurice. Aceste norme nu se împart ele însele după modelul dicotomic bine / rău ; binele este împlinirea, iar răul neîmplinirea lor. Unele variante consemnează însă trecerea de la sentimentul destinului natural, așa cum apare în *poezia ceremonialurilor de trecere*, la înțelegerea condiționării lui sociale, cu limitele și perturbările ce decurg de aici. Mama îi dorește copilului să crească mai ușor ca să poată munci sau să o ajute la boală ; școala și armata sînt incluse în circuitul obligator al vieții, în rînd cu maturizarea și căsătoria :

*Frunză verde solz de pește, / De te-ar putea maica crește, /
Liu, liu, liu, liu, nani, nani, / ... / Doară-i crește mai
ușoru, / Să te vād umblînd în casă, / Să ștezi cu mama la
masă, / Să faci mamii trebușoară / Care ți-a fi mai
ușoară, / S-aduci mamii surceluță, / Apușoară c-o coșită. /
Să te vād umblînd la școală, / Să-mi fii de-ajutor la
boală, / Liu, liu, liu, liu, puîu mamii, / Să te vadă mama
mari, / Să te vād în cîmp lucrînd / Și cu fete mari giu-
cînd, / Sara, cu flăcăi umblînd, / Logodnică alegînd. /
Să te ieie la cătane, / Să mănînci prîfont cu carne / Și-apoi,
mamă, să te-nsori, / Să fii mamii de-ajutor.*

[D.C.S., p. 36---37]

Cîntecul de leagăn conservă însă, prin fondul său propriu de imagini, tonalități de poezie arhaică. Unele expresii par să descindă dintr-o magie a adormirii, prin formule ezoterice sau invocații adresate animalelor :

Haide, luică, / De mi-l culcă ; / Și tu cioară, / De mi-l
scoală ; / Și tu pește, / De mi-l crește ; / Și tu rață, /
De-l răsfață ; / Și tu țarcă, / De-l îmbracă.

[F.A., II, p. 133]

Doina și cîntecul

În ce privește formele tradiționale ale liricii nerituale, pe parcursul evoluției lor s-au cristalizat structuri muzicale diferențiate, pe care folcloriștii le consemnează terminologic, folosind, așa cum am văzut, denumirile de *doină* și *cîntec*.

Ca melodie, *doina* a fost altădată răspîndită pe întreg teritoriul nostru folcloric, avînd un caracter unitar și constituind, cel puțin în unele regiuni, unicul tip de melodie cunoscut pentru *cîntecele profane*⁸. Pînă acum cîteva decenii, ea a continuat să fie singura melodie lirică în Țara Oașului și mai înainte, probabil, și în Maramureș. Astăzi este răspîndită, sub diferite denumiri (*cîntec lung, prelung, de coastă, de frunză* etc.), în Moldova, Dobrogea, Muntenia, Oltenia, nordul și nord-estul Transilvaniei. În aceste regiuni are stiluri locale de interpretare, care reprezintă de fapt stadii diferite în evoluția ei.

Pe măsură ce *doina*, ca gen muzical, și-a restrîns aria de circulație, *cîntecul liric* și-a elaborat tipare melodice cu o arhitectonică mai regulată, cu fraze periodice și organizare strofică, consemnate în literatura de specialitate sub denumirea de *cîntec* sau, pentru o mai clară diferențiere de *doină*, *cîntec propriu-zis*. În formele lui tradiționale, care s-au conservat puternic pînă în zilele noastre, *cîntecul propriu-zis* cunoaște diferențieri muzicale de la un ținut la altul. Aceste deosebiri, ale căror origini nu au fost suficient studiate, au apărut probabil încă în feudalism și s-au accentuat după secolul al XVIII-lea, prin dezvoltarea inegală a diferitelor ținuturi. Cu toate că sistemul mijloacelor de realizare poetică este același pe între teritoriul nostru folcloric și foarte multe versuri au o circulație aproape generală, există și elemente ale poeziei ce deosebesc

lirica unui ținut de lirica celorlalte. Aceste deosebiri țin de repertoriu, de preferința pentru anumite imagini poetice și de stilul de interpretare.

Folcloriștii muzicali au constatat că în secolul al XIX-lea au început să apară în zona subcarpatică a Munteniei *cîntece* deosebite de cele tradiționale și le-au numit, din lipsă de alt termen, *moderne*. Simple, ușor de reținut, mai pregnante ca ritm și mai dinamice, ele au dovedit o mare putere de pătrundere și au început să se răspîndească și dincolo de hotarele acestei zone. După primul război mondial, aceste *cîntece* au ajuns la o mare circulație, iar astăzi, cu forme noi de realizare, constituie cea mai mare parte a repertoriului tineretului. Apariția lor corespunde dezvoltării economice și sociale a satelor din această regiune după desființarea iobăgiei, diferențierilor ce se produc în structura socială a țărănimii, circulației țăranilor săraci în căutare de lucru în afara locurilor de băștină, contactului cu orașul.

Dezvoltarea economiei moderne aduce importante schimbări în structura socială a țării și influențează concepția despre lume a creatorilor și păstrătorilor de folclor. Contactul din ce în ce mai consistent cu orașul determină transformări structurale în statutul cultural al mediilor rurale, lărgind sfera valorilor artistice acceptate și modificînd astfel gustul și receptivitatea insului folcloric. Determinate de aceste schimbări, în lirica orală apar fenomene noi sau se dezvoltă și se generalizează fapte ce aveau înainte doar o existență limitată. Prin lăutari se răspîndesc tot mai mult *cîntecele* vocale cu acompaniament de taraf, de pildă: *cîntecele* bănățene, *cîntecele* vocale cu acompaniament de taraf ce se cîntă în *Olenia* la dans, *sîrbele* și *horele* oltenește cîntate. Apar *cîntecele de strigăt* din Țara Oașului, ce se realizează dintr-o îmbinare a melodiilor de joc cu textul *strigăturilor* sau chiar cu textele lirice. Tot prin lăutari se răspîndesc *cîntecele de lume* și numeroase cîntece create la orașe, *romanțele* etc. Intelectualii de origine țărănească iau cu ei din sat o serie de *cîntece* din folclorul local. Din acestea, prin schimb reciproc între ținuturi, ei alcătuiesc un repertoriu de *cîntece* de largă circulație, care capătă cu timpul și un stil de interpretare propriu. Unele din *cîntecele* de largă circulație revin, în formă nouă, în mediile satești.

Majoritatea acestor forme noi, definibile prin criterii de circulație, tematică sau stil de interpretare, nu depășesc însă cadrele structurale ale *cîntecului* propriu-zis tradițional sau modern, constituind subcompartimentări interioare ale acestuia. O situație aparte o au *romanțele* și *cîntecele de lume*.

Romanțele sînt *cîntece* de proveniență cultă, care, deși au intrat în circuitul oral, mai ales al mediilor orășenești, nu au asimilat tipare de versificație sau melodice specifice cîntecului popular. Chiar și cele care prin conținut se apropie mai mult de tematica tradițională a liricii orale au mai de grabă caracterul unor prelucrări culte.

Cîntecul de lume, deși și el de proveniență cultă ca specie, s-a integrat mai puternic modalităților lirismului popular. Apariția lui coincide cu apariția și dezvoltarea poeziei noastre moderne, în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea și primele decenii ale secolului al XIX-lea, fiind legată de obiceiul tinerilor boieri de a cîștiga favorurile iubitelor prin glasul tărăgănat al lăutarilor, sau de a-și înveseli petrecerile în același mod. Obiceiul este atestat și comentat de mulți contemporani sau exponenți ai generațiilor ce au urmat⁸. *Anton Pann* realizează în *Spitalul amorului* o culegere de asemenea *cîntece*, ai căror autori sînt efemeri poeți uitați cu totul astăzi, dar și clasici ca Văcăreștii, Conachi, Bolintineanu etc.; unele din aceste *cîntece* sînt însă de proveniență obscură.

Cîntecele de lume au căpătat, cu timpul, o existență *cvasifolclorică*, intrînd în circuit oral și fiind supuse legilor care guvernează creația orală. După dispariția modei care le-a generat, o parte din repertoriul lor și-a prelungit existența în repertoriul folcloric al satelor și țărgurilor, al mahalalelor, în forme însănătoșite prin contactul cu filonul creației tradiționale. S-a cristalizat, în acest fel, un *cîntec de lume* popular, desprins din vechea modă și dezvoltat pe căi relativ proprii. Se pot distinge două direcții tematice în această dezvoltare. Mai întîi un *cîntec* de natură filozofică, cu meditații asupra caracterului trecător al lumii, dominat de dorința de a trăi, de a trăi concret, de a gusta bucuriile lumii :

*Lume, lume, soro lume, / Cînd să mă satur de tine, /
Lume, lume, soro lume? / De tine m-oi sătura / Cînd
mi-o suna scîndura, / Cînd mi-o face coliva, / Cînd
mi-o curge țărîna / Și popa mi-o descînta, / La cap cu
cădelnița. / Lume, lume, ce-i cu mine, / Că mult dor mai
am de tine ! / Și de-ai ține omu-n floare, / Dar de-i vine
moartea, moare !*

Pătrunse de nesaturația trăirii, aceste versuri degajă un sentiment ușor tragic, implicat de nerealizabila încăpăținare a viețuirii fără limită.

A doua direcție este reprezentată de un *cîntec* bahic, al bucuriei senine și exuberante, cu surprinderea acelui sentiment de inedită satisfacție și înfrățire umană pe care numai vinul e în stare să-l dea :

*Dragu-mi-i unde-am venit, / Cu cine m-am întilnit ; /
Și mi-e drag unde-am intrat, / Cu cine m-am adunat. /
Păhăruțu-acest de vin / Nu știu, doamne, cui să-nchin ; /
Văd aici un om frumos, / Închina-i-aș bucuos ! / Că ăsta
pahar l-oi bea, / Știu că nu e moartea mea. / Că și moar-
tea de mi-ar fi, / Tot aș bea vreo două, trii... / Că ăsta
l-oi da în sus, / Că mi-e drag cine l-a pus, / Și cine mi
l-a adus.*

[F.A., I, p. 253—254]

Strigăturile

Poporul nostru a dezvoltat în cursul vremurilor și un bogat repertoriu de *strigături*. Poeme scurte, catrene lirice sau satirice, *strigăturile* însoțesc dansurile, fiind scandate în ritmul lor sau cîntate după melodia acestora ori după melodii cu același ritm și stil de interpretare. Ele pot fi simple chiuituri menite să antreneze dansatorii, să dea mai mult elan dansului, comenzi care să orienteze desfășurarea lui și să sincronizeze mișcările, sau catrene lirice ori satirice care colorează petrecerea. *Strigăturile* se improvizează și în toiul dansului, fiind de multe ori mesaje de dragoste ori reflecții în legătură cu iubirea, menite să fie înțelese numai de anumite fete sau flăcăi și să creeze între ei o comuniune sufletească. *Strigăturile satirice* batjocoresc anumite deprinderi, căutînd să le înlăture din sinul colectivității, sau se referă la întâmplări din care se pot trage învățăminte pentru toți. *Strigăturile* se realizează cu ajutorul acelorași mijloace de expresie ale arsenalului tradițional cu care se realizează *cîntecul liric* în general. Este deci firesc ca între ele și celelalte specii ale liricii să existe asemănări tematice, întrepătrunderi de imagini etc. De multe ori nu ne putem da seama dacă textele de lirică populară publicate aparțin *cîntecului* sau *strigăturii*. Deci gruparea lor nu se poate face decît cunoscînd efectiv forma vie de realizare sincretică. Dar și aici, ca și în *doină* și *cîntec*, aceleași versuri pot avea forme de realizare deosebite, în locuri diferite sau în momente diferite, chiar același interpret putînd cînta versuri pe care în alte împrejurări le strigă. Această posibilitate a fost probabil punctul de plecare pentru apariția speciei noi a *cîntecelor de strigăt* din Năsăud și a *tipuriturilor nedansante din Țara Oașului*.

Strigătura este una din speciile cele mai productive ale folclorului contemporan. Prin spontaneitatea și dinamismul ei izbuteste să dinamizeze, să dea elan jucătorilor și să mobilizeze nu numai la joc, ci și la muncă.



Reexaminînd acum aceste aspecte care se diferențiază pe parcursul evoluției folclorice, și care în circuitul oral se cristalizează ca realități sensibile, putem evalua cu mai multă claritate grupările ce se instituie la nivelul limbajului poetic. Ca fond tematic și imagistic, lirica populară tradițională și prelungirile ei moderne constituie un fenomen unitar, dominat de aceleași cadre structurale, tipare de versificație și orizont metaforic. Diferențierile sincronice și diacronice pe care le-am constatat nu afeotează această unitate, manifestarea lor implicînd, cum am văzut, stilul de interpretare, circulația mai largă sau mai restrînsă, zona unor repertorii tematice sau de mijloace expresive, care aparțin însă fondului general. Ele pot fi interpretate deci nu ca o dispersare categorială, ci ca un flux continuu de inovații în cadrul aceleiași categorii, cu momente de cristalizare, subordonate însă aceluiași determinări generale.

Modalitățile de realizare sincretică și condiționările funcționale impun însă delimitarea *cîntecului* de *strigătură*, ca specii aparte ale lirismului popular. De asemenea, în afara *cîntecului de leagăn*, pe care l-am definit ca specie de tranziție, vom considera ca specii aparte *romanța* și, într-o oarecare măsură, *cîntecul de lume*, care nu s-au asimilat integral cadrelor structurale tradiționale ale liricii orale, conservînd tipare de versificație, mijloace de realizare poetică și muzicală de factură cultă. Și prin fondul tematic și imagistic, ele se distanțează mai puternic de lirica tradițională.

În cadrul *cîntecului liric propriu-zis* reținem, dar nu sub titlul de „specii“, cristalizările care definesc etape în evoluția tiparelor melodice (*doina*, *cîntecul tradițional*, *cîntecul modern*) sau a stilurilor de interpretare (*cînteceleacompaniate de taraf*, *strigăturile cîntate*, *tipuriturile*).

2. FOND TEMATIC ȘI IMAGISTIC

Vorbind despre caracterul unitar al fondului tematic și imagistic specific liricii populare, nu excludem ideea de varietate și diversitate în interiorul lui. Condiționarea funcțională a *cîntecului liric* de sensibilitatea individului și de gustul lui artistic constituie fac-

torul esențial care determină această diversitate. Reacția omului la aspectele multiple ale vieții se oglindește, în conținutul lui, printr-o tematică foarte variată, sensul unitar fiind determinat însă de anumite dominante care definesc atitudini și trăiri fundamentale, legate de realități tipice ale cadrului natural și social care prilejuiesc manifestarea lor. O anumită viziune asupra naturii, corespundență sensibilă a bucuriilor și durerilor individuale, un anumit sentiment al muncii și revolta constantă în fața nedreptății sociale sînt fundaluri tematice pe care se grefează viața sentimentală a îndrăgostiților, grija mamei pentru pruncul nou născut, jalea înstrăinatului sau a flăcăului care pleacă la oaste, amărăciunea omului fără noroc sau ineditul sentiment al dorului. Aceste fundaluri funcționează ca permanente ale lirismului popular, nu în sensul prezenței lor în fiecare variantă, ci în sensul unor coordonate de ansamblu care conferă *cîntecului liric* românesc o atmosferă și o tonalitate specifice.

Sentimentul naturii nu se manifestă prin atitudini contemplative concretizate în pasteluri descriptive, aproape inexistente în lirica populară. Contemplația propriu-zisă presupune o înstrăinare de natură, urmată de o reîntoarcere adorativă, specifică mai degrabă lirismului cult. Poetul popular nu cunoaște decît rar extazul în fața frumuseților ei, și, de cele mai multe ori, nu cînd o vede, ci cînd o aude :

*Cîntă puiul cucului / Pe poalele nucului, / Și-așa cîntă
de frumos / De pică frunza pe jos ; / Mai în jos la rădă-
cină, / Cîntă cuca cea bătrînă, / Și-așa cîntă de cu foc /
De stau apele în loc.*

[D.C.S., p. 155]

Imaginea unor corespondențe sensibile între trăirile umane și fenomenele naturale, a unor legături organice în care natura își însușește dinamica sufletului omenesc, trăind ea însăși dramele și izbînzile lui, reprezintă, în esență, modalități de expresie lirică. Specific pentru prezența naturii în *cîntecul liric* este deci predominarea funcției estetice, pe care o îndeplinește fără a-și pierde valoarea de conținut, ea fiind, în poezie ca și în realitate, un cadru și o condiție a existenței umane. Relația om/natură definește ipostaze lirice care își subsumează un fond inedit de semnificații. Departe de a constitui numai o simplă recuzită de imagini, material pentru plăsmuirea alegoriei, metaforei sau a comparației, permanentele cadrului natural pătrund în substanța lirismului popular ca factori activi, care definesc existența și trăirile omului, participă

la sentimentele și acțiunile lui, îi ascultă destăinuirile și îi potolesc durerile, sau își urmează propriul lor destin, opus tribulațiilor destinului omenesc și indiferent față de ele.

Interpretînd acest statut tematic al prezenței naturii în *cîntecul liric*, autorii unor antologii relativ recente așază *cîntecele* despre natură alături de cele despre păstorit într-o categorie aparte.⁹ La fel de justificate ar fi însă apropierea cu *cîntecul haiducesc*, *cîntecul de dragoste* sau *cîntecele de jale și noroc*. Nu intensitatea acestei prezențe, ci elementele selectate din cadrul natural sau semnificația pe care ele o capătă în contextele poetice definesc orizonturi de viață cu determinări specifice. Aceleași structuri motivice, definind sentimente sau atitudini general umane, pot fi adaptate la împrejurări particularizate de viață și investite cu semnificații sau nuanțări diferite.

În lirica de inspirație păstorească, sentimentul dureros al pustiirii determinate de venirea toamnei este imaginat prin legănarea „brazilor încetinați“ :

*Săraci brazi încetinați, Voi la ce vă legănați ? / Cum
să nu ne legănăm, / Cînd noi singuri rămînem ! La
Sîntă Măria Mare / Tulesc oile de vale / Și rămîn stînele
goale : / Rămîn stîni / fără stăpîni, / Strunguțe / fără
oîțe, / Scaune / fără băcițe, / Munte / fără oi mărunte.*

[D.C.S., p. 133]

Acest fragment liric evocă un cadru pastoral cu contururi pregnante, implicînd un peisaj specific (munții, brazil), un act anume din repertoriul preocupărilor pastorale (coborîrea oilor la iernat), elemente de terminologie pastorală (stîni, strunguțe, oi, băcițe). Toate componentele cadrului sînt eșalonate într-o anumită ordine. Mai întîi legănarea brazilor, care — în poezia populară — aparține unui tipar simbolic general, concretizat într-o mare varietate de formule expresive. Apoi coborîrea oilor la vale, ca semn al restrîngerii, legat de înțelegerea vieții ca suîș / coborîș. Coborîrea înseamnă o schimbare în rău a mediului, o trecere de la mediul vital la mediu nevital, o inversare deci a destinului vieții ; în *cîntecul funebru al bradului*, arborele simbolic este coborît „de la loc pietros / la loc mlăștinos“. În sfîrșit, descrierea stînilor care „rămîn goale“, pradă senzației de pustiire, atît de specifică *bocetelor*. Versurile care, printr-un paralelism enumerativ, reiau obsesiv acest sentiment de „gol“, de despărțire definitivă, au tonalitatea unui *bocet* cîntat de stîni, scaune, strunguțe, munte. Ne aflăm, deci, în fața unui poem pas-

toral, care își adaptează o ipostază lirică specifică (despărțirea), implicând o marcă simbolică generică (bradul legănat).

Același motiv este adaptat, în unele variante, la un alt cadru situațional, care schimbă semnificația mesajului liric însuși:

*Ce te legeni, plopule, / Fără ploaie, fără vînt, /
Cu crengile la pămînt ? / Dar eu cum să nu mă legăn, /
Că ei că s-au vorovit / Trei băieți din Baia Mare /
Ca pe mine să mă taie, / Să mă taie-n trei sfirtaie, /
Să mă puie pe trei cără, / Să mă ducă-n Timișoară /
Să mă facă-un fus de moară.*

[D.C.S., p. 144]

Structura mediului care condiționa viața colectivităților rurale integra pădure, codrul, ca un factor fundamental. Distrugerea pădurilor îi inculca omului același sentiment de pustiire ca și venirea toamnei. Față de varianta anterioară, notăm deci un alt cadru de viață, o altă situație-eveniment care motivează restriștea, implicând un alt limbaj, al tăietorilor de lemne. Semnificantul simbolic este și el altul, bradul fiind substituit prin plop, mai adecvat noului cadru. Intensitatea sentimentului de jale este potențată printr-o încărcătură suplimentară a motivului de bază: legănarea plopului este nemotivată fizic (fără ploaie, fără vînt) dar de proporții catastrofale (cu crengile la pămînt).

În sfîrșit, în alte variante, mai apropiate de expresia eminesciană, aceeași structură motivică, degajată însă, ca semnificații, de cadre situaționale specifice, devine expresia unui sentiment liric universal:

— „*Ce te legeni, plopule, / Fără ploaie, fără vînt, /
Cu vîrful tot la pămînt ?*“ — „*Da cum nu m-oi legăna,
Dacă mi-a trecut vremea / Și-a venit iarna cea grea ! /
Vîntul bate vîlurele / Și-mi aduce dor și jele, / De pe
unde-s păsările. / Vîntu-mi bate nădușit, / Frunza-mi
pică la pămînt / Și mă lasă amărit ; / Vîntu-mi bate cam
domol, / Păsările se duc stol, / Și mă lasă amărit, /
De mă clatin la pămînt, / Făr' de ploaie, făr' de vînt !.*“

[D.C.S., p. 145]

Ipostaza lirică majoră nu mai este aici „despărțirea“, ci instituirea toamnei ca factor devitalizator, succesiunea vară/toamnă reprezentînd nu o situație-eveniment implicată de activități umane (ca în exemplele anterioare), ci un ciclu permanent al naturii. Vîntul devine, în acest context, motivația simbol și cauza primordială a

devitalizării, ale cărei efecte pe planul sensibilității umane sînt puternic accentuate (*Și-mi aduce dor și jele ; Și mă lasă amărit*).

Integrarea naturii în structura imaginară și semantică a liricii populare implică deci, în egală măsură, particularizări ale cadrului, pînă la localizări concrete, sau sensibilizarea unor cadre generale de viață care vizează însăși condiția umană. Ovidiu Papadima observa că „*legătura cu viața e de multe ori atît de concretă în lirica populară, încît cadrul ei fizic poate fi localizat pe hartă*”, citind numeroase exemple în sprijinul acestei afirmații¹⁰ :

*Pe culme la Dicănești, / Răsărit-au flori domnești. /
— Dar cine le-o semănat ? / Din clop badii i-or picat...*

sau :

*Cuculeț, unde-ai iernat ? / Peste Jiu, la Vadu Lat, /
Într-un bordei dărîmat...*

În alte contexte, însă, cadrul natural implică determinări etnice mai largi, nuanțate diferențiat în funcție de sentimentele sau trăirile semnificate. Legătura organică cu codrul, marcată prin sentimentul înrudirii de sînge sau al înfrățirii, definește, în esență un mediu prielnic manifestării libere a insului uman, opus mediului social, restrictiv și impropriu pentru idealurile și năzuințele lui. Pentru haiduc, codrul nu este numai un loc de refugiu și siguranță, de crengile căruia își poate agăța armele și la adăpostul căruia își desfășoară actele de răzbunare socială, ci și un mediu vital necesar, în care se refac legăturile rupte prin asocializarea eroului :

*Frunza-n codru cît se ține / Toți voinicii trăiesc bine, /
Iară frunza dacă-l lasă / Toți voinicii merg pe-acasă /
Și la para focului / Zac de dorul codrului !*

[F.A., I, p. 31]

Sub poalele lui, ospățul haiducesc, de dimensiuni aproape pantagruelice, capătă semnificația trăirilor plenare și pasionate, pe care însă ritmica nestatornicie a codrului, desfrunzirea periodică, le pune sub tensiunea amenințării :

*Sub poale de codru verde, / Mititel foc mi se vede ; /
Mititel și potolit, / Tot de voinici ocolit. / Nu știu, zece
au... cînsprezece, / Că mi-și frige un berbec, /.../ Și nu-l
frige cum se frige, / Ci-l înfige în cîrlige, / Înjun-
ghiat, nejpuit, / Ca un purceluș pîrlit ; / Și-l întoarce
din belciuge / Ca să-i fie carnea dulce...*

[F.A., I, p. 35]

Tensiunea amenințării generează un fictiv conflict între voinic și codru, fictiv pentru că, de fapt, subliniază tocmai organizarea conviețuirii și perspectivele tragice ale despărțirii :

*Codre, codre, dușman ești ! / Tu voinicii i-amăgești, /
Li aduni și îi primești, / Tu-i predai, iar nu-i ferești. /
Cît e codru de frumos / Cu frunza verde, umbros, /
Iarna putrezește jos / Și voinicii șed la gros.*

[F.A., I, p. 36]

Pentru îndrăgostiți, pădurea este locul și, totodată, martorul împlinirii nestingherite a pasiunii erotice :

*Pădure soră pădure, / Neatinsă de șăcure ; / Nu mă tot
spune la lume / C-am iubit pe mîndra-n tine. / Las' să
mă spună pămîntu, / Că el mi-a fost așternutu ; /
Las' să mă spună iarba, / Ea mi-a văzut patina.*

[F.A., I, p. 175]

Pentru omul necăjit, istovit de jale și dor, codrul este confidentul destăinuirilor intime, dar și obiect de invidie pentru vitalitatea lui impenetrabilă :

*Jelui-m-aș codrului, / Codrului, voinicului ! / Codrul are
frunza verde / Și pe mine nu mă vede, / Nu mă vede,
nu mă crede...*

[F.A., I, p. 105]

Această aparență conflictuală generează sentimentul predestinărilor contrare, augmentat de revolta față de împărțirea inechitabilă a binelui și răului :

*Nu da, Doamne, nimănui / Ca mie și codrului. / Codrului
i-ai dat verdeață, / Mie inimuța arsă. / Codrului i-ai dat
putere, / Mie mi-ai dat dor și jele. / Cîne o-mpărțit
norocul / La unii le-o dat cu sacu, / Mie mi l-o dat cu
acu.*

[F.A., I, p. 128]

Fiind însă aparent, conflictul nu poartă marca desolidarizării. Românul are partea lui de codru, așa cum are partea lui de noroc sau de necaz :

*Mindru-i codru și-nfrunzit / Și-a mea parte-a vestejit, /
C-am trăit tot cu urît. / Mîndu-i codru și-ncrîngat /
Ș-a mea parte s-o uscat, / Că-mi trăiesc tot supărat.*

[F.A., I, p. 115]

Fuziunea destinelor este atât de organică, încît o ruptură declanșează drame comparabile cu arderea fizică :

*Bate vîntul, bate vîntul, / Bate vîntul, (mișcă crîngul, /
Pe mine mă bate gîndul / Să las crîngul, / Să iau cîmpul. /
Bate vîntul, bate vîntul, / Bate vîntul, arde cîmpul ; /
Ies la cîmp ca să mă sting, / Dar de crîng mai rău
m-aprind.*

[F.A., I, p. 225]

Para de foc este uneori imaginea fizică a dorului sfîșietor, pe care umbra pădurii îl poate potoli, așa cum reiese din acest fragment de bocet liricizat :

*Dumbravă, dumbravă, / Pleacă-ți ramurile / Ca să mă
d-umbresc / Și să hodinesc, / Că sînt obosită, /
De moarte-ngrozită ! / După mine vine / O pară de foc ; /
Nu-i pară de foc, / Că-i dor de la frați / Și de la surori.*

[D.C.S., p. 27]

Este remarcabilă sugestia lui Tache Papahagi, care vede în versurile „fratele codru-săracul / Ne-a ținut și lungit veacul” expresia cea mai luminoasă și deplină a „ceea ce a fost codrul pentru român”. „Ele conțin un întreg și esențial trecut din existența etnică a poporului român în decursul vișorilor istorice”¹¹.

Sentimentul muncii, legat de cele două ocupații tradiționale ale poporului nostru — păstoritul și agricultura —, străbate lirismul folcloric în toate ipostazele lui fundamentale, constituindu-se, mai ales în ce privește păstoritul, și ca o temă distinctă. Permanența, ca temă fundal, este reprezentată de atitudinea de înaltă prețuire a muncii. În concepția populară munca nu este numai o condiție materială a vieții (*Cine nu muncește nu mănîncă*), ci o parte integrantă a ei : *cine nu muncește nu trăiește*, pentru că munca există în însăși natura omului, definindu-i orizontul de viață și sistemul comportamental.

Implicațiile păstoritului în structura tematică și imagistică a poeziei populare au fost supuse unei minuțioase analize de Ovid Densusianu într-una din lucrările sale de bază.¹² Titlurile pe care el le dă unor capitole din această lucrare (*Viața și firea ciobanului așa cum sînt privite de popor*, „Dorul” și *poezia păstoraască*, *Ciobănia și haiducia*, *Imagini păstorești în poezia populară*) sînt edificatoare pentru extensia motivelor de inspirație păstorească în întreg repertoriul poetic oral, atît la nivelul „cuprinsului atîtor

doine și cîntece bătrînești“, cit și sub aspectul „exprimării poetice“. Remarcînd „apropierile bizare“ dintr-un text de *doină erotică*, O. v. Densușianu constată puterea cu care funcționează „obsesiunile vieții păstorești în mintea țaranului nostru“ :

*Bădiț, bădișorul meu, / Aseară-am ieșit în coastă, / M-am uitat în curtea voastră ; / Văzui brusturi și cucute ; / Eu gîndeam că-s vite multe ; / Văzui brusturi și turbări : / Eu credeam că-s oi țigăi ; / Văzui spini și porumbei : / Eu credeam că-s oi cu miei.*¹³

Mitul mioritic al integrării în natură ca mod de prelungire imaginară a existenței dincolo de mormînt își găsește în lirica păstorească una din expresiile cele mai profunde :

— „Foaie verde de trei flori, / Ciobănaș de la miori, / Un' ți-a fost moartea să mori?“ / — „Sus, în vîrfurile muntelui, / În bătaia vîntului, / La cetina bradului“. / — „Și de ce moarte-ai murit?“ / — „De trăsnet, cînd a trăsnit“, / — „De jeli, cin' te-a jeli?“ / „Păsările-au ciripit, / Pe mine că m-au jeli.“ / — „De scăldat, cin' te-a scăldat?“ — „Ploile, cînd au plouat / Pe mine că m-au scăldat.“ / — „De-mpînzit, cin' te-a-mpînzit?“ / — „Luna, cînd a răsărit / Pe mine că m-a-mpînzit“. / — „Lumînarea cin' ți-a pus?“ / — „Soarele, cînd a fost sus“. / — „De-ngropat, cin' te-a-ngropat?“ / — „Trei brazi mari s-au răsturnat, / Pe mine că m-a-ngropat.“ / — „Fluierașul un' l-ai pus?“ / — „În craca bradului, sus, / Și cînd vîntul mi-o bătea / Fluierașul mi-o cînta, / Oile s-or aduna, / Pe mine că m-or căta!“ /

[F.A., I, p. 130—131]

Ca și în balada care a consacrat acest mit, ordinea umană, consfințită prin rigoarea actelor rituale, este înlocuită cu o ordine a naturii ; sub dominația ei, existența umană străbate moartea, devenind eternă. Același model poetic, conservînd elementele definitorii ale peisajului mioritic, va exprima, în alte variante, destinul, „soldatului de vînător“ stins „la gurița tunului“ :

— Foaie verde de-un bujor, / Măi soldat de vînător, / Unde-ai fost ursat să mori ? / — Sus în vîrfurile munților, / La cetina brazilor, / În gurița tunului... / — Lumînare cin' ți-a pus ? / Soarele, cînd a apus... etc.

[F.A., I, p. 77]

În condițiile vieții iobăgești, din trecut, ciobănia echivalează cu libertatea. Poporul vede în cioban pe omul lipsit de griji și de nevoi ce stă culcat pe „pat de flori” în minunatul peisaj al pășunilor de munte :

Cu capul pe mușuroi, / Cu ochii țintîți la oi, / Cu capul pe floricele, / Cu ochii țintîți la stele.

[Dens. V.P., p. 238]

Ciobanul însăși face în numeroase cîntece deosebire între viața liberă de la munte și viața țăranului :

Pînă ce trăiam la munte / Eram voinicel de frunte ; / Cîntam doina prin buhaș / Cu gura plină de caș. / Dar de cînd trăiesc la țară / Petrec o viață amară, / Trag cu sapa pe ogor / Și mănînc mălaiul gol. /

[Dens., V.P., p. 240]

Dar libertatea vieții ciobănești nu este raportată numai la viața plugarului, ci explicit la condițiile grele de muncă ale țăranului iobag, la obligațiile lui apăsătoare :

Decît slugă la ciocoi, / Mai bine cioban la oi.

sau :

Decît slugă și biriș / Mai bine cu oi pe-Agriș. / Decît slugă și cătană / Mai bine la oi cu pană.

[Dens., V.P., p. 240—241]

În multe cîntece viața liberă de cioban este prețuită în contrast cu rigorile și amărăciunile cătăniei, cu care țăranul nu a putut să se deprindă. Acest contrast este puternic marcat în blestemul adresat celor „ce cătănesc feciorii”, frecvent mai ales în cîntecul popular transilvănean :

Bată-l Doamne, și-l trîntește / Pe maiorul de la noi, / Că m-au luat de la oi, / Mi-a luat bîta ciobănească, / Mi-a dat pușcă-mpărâtească ; / Mi-a luat tașca cu bum-bii, / Mi-a dat patronaș cu plumbii ; / Mi-a luat cojoc frumos, / Mi-a dat laibăr ruginos.

[Dens., V.P., 241—242]

O poezie propriu-zis agrară, care să reflecte raporturile dintre om și muncă, este mai puțin prezentă în lirica populară așa cum s-a conservat pînă în perioada modernă. Cunoșcînd o dezvoltare deosebită în epoci de înăsprire a oprîmării sociale, fondul tematic al *cîntecului liric tradițional* este dominat de sentimentul de revoltă împotriva nedreptei așezări a lumii, și, dacă nu se poate vorbi de existența unei lirici agrare în afara poeziei rituale, așa cum vorbim despre o lirică păstorească, se poate afirma, în schimb, că lirica socială, în cea mai mare parte, este izvorîtă din realitățile dure-roase ale satului agrar.

Este de presupus că în repertoriul liric mai vechi, *cîntecele* în care țaranul își exprimă dragostea pentru munca pămîntului, făcînd elogiul primăverii, al naturii care învie, erau mai bine reprezentate. Cele care, răzbătînd vitregia timpurilor, s-au păstrat pînă în zilele noastre, aduc cu ele o viziune luminoasă asupra vieții. În *cîntecele* oltenești, de exemplu, primăvara este întîmpinată cu un chiot în care clocotește bucuria vieții, dorul de muncă și dragostea :

*Frunză verde foi de rug, / Am băgat cu cucu-n plug. /
Cucul cîntă și eu mîi / Și mă-ngîn cu glasul lui, / Dorul
îmi ține de coarne / Și dragostea pune boabe, / Iar mîndruța
ca o floare / Îmi aduce demîncare. / Primăvara
cînd sosește, / Cucu-n codru cucuiește, / Neica la plug
îmi hăiește, / Mîndra la pînză-mi nălbește, / Cine-i om
atunci trăiește.*

[D.C.S., p. 154]

Reversul acestei depline trăiri este „moartea de primăvară“, care întrerupe cursul destinului uman în momentul cel mai prielnic împlinirii lui :

*Nici o moarte nu-i amară / Ca moartea de primăvară, /
Pe-nfrunzișul codrului, / Pe cîntatul cucului, / Pe ieșitul
plugului.*

[D.C.S., p. 27]

Atașamentul plugarului față de munca și uneltele lui capătă un relief deosebit în *cîntecele de cătanie*, plecarea la oaste fiind și ea privită ca o întrerupere a sensului normal al vieții :

*Nu-mi pare rău că mă duc, / Da-mi pare rău după plug ; /
După plug și după boi, / După părinții-amîndoi ; / După
plug, după roțile, / După dragile copile ; / După plug,
după tînjeală, / După mîndra de-astă-vară...*

[D.C.S., p. 91]

Structura acestui fragment liric, bazată pe paralelismul dintre muncă și orizontul vieții familiale și erotice a tânărului nevoit să-și părăsească satul, conferă plugului — principalul obiect al regretului tragic, valoarea de simbol poetic al dorului copleșitor. Analogia plug / dor o regăsim, de altfel, și în alte expresii lirice :

*Pe unde umblă dorul / Nu poți ara cu plugul, /
Că s-agață plugu-n dor, / Trag boii de se omor.*

[D.C.S., p. 233]

Același dor de plug apasă inima haiducului, care, împins de revoltă și ură, lasă „drumul satului” pentru a apuca „drumul codrului” :

*Intristat pe gânduri pus, / Mă urcă pe deal în sus, /
Și capul când mi-am întors, / Mă uitai pe vale-n jos. /
Văzui oamenii arînd, / Numai plugușorul meu, /
E-a blestemat Dumnezeu / Șede de perete greu...*

[D.C.S., p. 53]

Sensul activ al răvrătirii haiducești determină însă o interesantă metamorfoză poetică, în care obiectele și gesturile de muncă devin expresii ale dorinței de răzbunare :

*Foaie verde de susai, / O veni luna tui mai. / Să mă sui
în deal, pe plai, / Să-mi fac plug cu zece cai ; / Să pui
plugul să brăzdez / Unde-o fi cîmpul mai des ; / Să trag
brazda dracului, / Din marginea satului / La ușa
bogatului !*

[D.C.S., p. 51]

Revolta constantă în fața nedreptății sociale a determinat, din motive arătate mai sus, nu numai apariția și dezvoltarea unor categorii tematice distincte ale *cîntecului liric*, ci și statutul general al întregului lirism folcloric, influențînd puternic psihologia poporului, modul lui de a simți și gândi, concepția lui despre lume și viață, filozofia lui. Relațiile și conflictele sociale reprezintă, alături de sentimentul și relațiile erotice, unul din filoanele tematice cele mai puternice în poezia lirică, oglindind diferitele aspecte pe care, în evoluția năzuințelor maselor spre libertate, le-a cunoscut lupta împotriva oprimării. Legătura strînsă a acestui fond tematic cu sentimentul naturii și atitudinea față de muncă, marcată prin întreprinderi și sinteze de motive și imagini, a fost arătată în paginile anterioare.

Deși nu se pot face delimitări riguroase, majoritatea colecțiilor și antologiilor de lirică folclorică, mai ales cele din ultimul timp, disting între *cîntecul de sărăcie și revoltă*, *cîntecul haiducesc* și *cîntecul răscoalelor populare*, aceste categorii marcînd în mod evident evoluția, despre care am vorbit, de la tonul constatat la atitudinea activă în fața oprimării. O motivație dominant socială o au, de asemenea, *cîntecele de înstrăinare* și *cîntecele de cătănie*. Temele vechi de înstrăinare, legate de viața de familie, au consemnat nu numai jalea fetei măritate departe de sat, ci și situația precară a „copilului străin”, singur pe lume, sau a celui plecat să slujească „printre străini”. Însuși *cîntecul de cătănie*, oglindind jalea flăcăului care se desparte de sat, este dominat de sentimentul înstrăinării. O dată cu proletarizarea unei mari părți a țărănimii, aceste teme au fost dezvoltate în variante noi prin *cîntecele de slugi*, *cîntecele celor plecați în America*, *cîntecele celor ce lucrau la pădure, în mine sau în fabricile și uzinele din orașe*. Se conturează astfel o categorie a *cîntecului de proletarizare*, de ton constatativ.

Revolta și lupta împotriva oprimării sociale influențează însă puternic, cu motivație sau temă fundal, și alte categorii tematice ale *cîntecului liric*. *Cîntecele de jale și noroc*, reprezentînd un gen de filozofie populară, sînt în mare parte reflexii lirice determinate de suferințele vieții, de condiția inegală a omului în fața destinului, de nedreapta împărțire a binelui și răului. În lirica de dragoste sînt frecvente *cîntecele* despre prejudecățile sociale care îndrăgesc idealurile și năzuințele erotice, impregnate de revolta împotriva celor care îi despart „pe cei dragi”. Motivația psihologică a opoziției dintre urît și dragoste este adeseori generată de aceste stări conflictuale :

*Dă-mă, maică, după drag, / Lasă-l în foc găzdușag ; /
Găzdușagul s-a găta / Și uritul m-a mîncă.*

[D.C.S., p. 250]

*

* *

Dominat de aceste permanențe tematice, lirismul popular este polarizat în jurul unor atitudini și stări sufletești definitorii, în funcție de care se poate face o relativă delimitare categorică la nivelul conținutului. Poporul însuși distinge între *doinile de haiducie, de cătănie, de înstrăinare, de dragoste, de jale, de dor* etc. ; aceste distincții sînt intuite de insul folcloric pe baza unui repertoriu circumscris, relativ restrîns, față de care nu poate manifesta autoritatea unei compartimentări globale.

Încercările de clasificare tematică, operate din afară, abordând un repertoriu mult mai larg, zonal sau național, eșuează, atunci când se vor rigide, în fața varietății pronunțate a trăirilor, sentimentelor și atitudinilor exprimate și a cadrelor obiective care le condiționează, imprimându-le nuanțe specifice. La aceasta se adaugă interferențele tematice și imagistice foarte puternice, favorizate de specificul proceselor de creație și circulație folclorică a *cîntecului liric*, în care contaminarea unor secvențe poetice distincte, dar cu afinități semantice sau de structură alegorică, cunoaște o frecvență mare.

În încercarea de a identifica, în marea varietate tematică a liricii populare, centrii de polarizare, vom porni de la distincția pe care am făcut-o, în primele pagini ale acestui capitol, între poezia de ton constatatator, poezia de atitudine activă și poezia de contemplare filozofică a vieții. Nu ne interesează aceste ipostaze în sine, ci faptul că, identificându-le în apariția lor concretă, vom disocia între o poezie în care trăirile insului liric sînt motivate nemijlocit de structura realității obiective, și o poezie care, distanțîndu-se de tiparele realității imediate, se concentrează asupra comportamentelor sentimentale ale omului, definindu-le și măsurîndu-le puterea de manifestare.

În primul caz, centrii de polarizare tematică se definesc prin statutul existențial al eroului liric și prin trăirile și atitudinile determinate de el, în funcție de care identificăm, ca dominante, lirica de motivație socială, lirica de motivație erotică și lirica înstrăinării. În al doilea caz, expresia lirică se concentrează asupra „marilor sentimente” sau destine ale insului uman care, personalizate, acționează parcă din afara omului și îi determină existența. Includem aici *cîntecele despre dor, despre dragoste și urît, despre soartă și noroc, cîntecele de jale* și chiar *cîntecele despre cîntec*.

Această compartimentare nu poate fi rigidă. În primul rînd pentru că, așa cum am văzut, lirica de contemplație filozofică este o consecință firească a evoluției cîntecului constatatator și de atitudine activă, această evoluție presupunînd nu etape distincte, ci un flux continuu. În al doilea rînd, pentru că procesele de contaminare, foarte puternice în domeniul *cîntecului liric*, determină neîntrerupt întrepătrunderi tematice și de mijloace expresive.

Structurile imaginare ale lirismului folcloric sînt dominate, în plan sincron, de un orizont metaforic ce se relevă ca un sistem de analogii între lumea fizică și dinamica trăirilor interioare ale ființei umane, corelate cu contextele sociale care le motivează. Acest sistem, departe de a fi compus din fapte spontane și efemere, alcătuiește o structură relativ stabilă, impusă nu numai prin tradiție, ci și prin

registrele fundamentale ale psihologiei etnice. În *cîntecele de dor* și *jale* apare frecvent analogia între omul bătut de gânduri și frunza, pomul sau codrul bătute de vînturi, semnificînd stări de deprimare meditativă, în care omul își gîndește suferința, motivația concretă putînd fi de natură socială, erotică etc. Analogia se înscrie într-o constelație motivică mai largă, implicînd, la nivel simbolic, pomul (codrul) legănat sau frunza legănată ca semn al restriștei, al dorului :

Cînd îmi vine mîndra-n gînd / Mă leagăn ca frunza-n vînt ; / Cînd îmi vine mîndra-n dor / Mă leagăn ca frunza-n pom ; / Cînd îmi vine mîndra-n minte / Mă leagăn ca frunza-n munte.

{Dens., V.P., p. 113}

Diversitatea formelor sub care acest motiv apare în *cîntecul liric* reprezintă nu numai variante expresive, ci și tonalități sau intensități diferite ale sensibilității care se revarsă în ele. Cînd legănarea se face cu ramurile (vîrfurile) pînă la pămînt, sau nemotivat (*Fără ploaie, fără vînt*) tristețea capătă proporții tragice, în unele expresii lirice simbolul fiind convertit la o sublimare a tragicului :

Și de jalea mea cea seacă / Toate lemnele se-apeacă ; / Și de jalea mea cea mare / Toate lemnele se-ndoaie, / Cu crengile la pămînt / Și mă-ntreabă de ce plîng !

{F.A., I. p. 231}

În mod similar pot fi identificate și alte tipuri de analogii, precum drumurile lungi pentru dor, cucul sau cîntecul lui pentru despărțire, înstrăinare, singurătate, floarea care-nfloare sau care rodește pentru împlinirea erotică, boii care ară sau trag la jug „la dealu mare” pentru greul vieții, amar și supărare etc., analogii care constelează în jurul lor modele expresive de largă circulație, înscriind lirismul folcloric în coordonatele unui univers metaforic particular.

Componentele acestui orizont metaforic sînt adaptate la zonele tematice ale liricii prin selecție prioritară, dar nu exclusivă : codrul în *poezia haiducească*, cosmosul (luna, soarele, stelele, cerul însuși) și universul floral în *cîntecul erotic*, cucul în *cîntecele de înstrăinare*, inclusiv cele de *cătănie*, imagini ale ciclului vegetal sau agrar ca neîmplinire a destinului sau ca năzuință erotică etc.

În plan diacronic, continuitatea unor structuri arhetipale care traversează marile etape ale evoluției folclorice, adaptîndu-se la sistemele de convenții artistice specifice diferitelor categorii, cu prelungiri evidente și semnificative în orizontul imaginar al *cîntecului liric*, reprezintă un fenomen mai complex decît cel la care ne-am

referit vorbind despre liricizarea unor categorii de *poezie rituală*. Cele mai reprezentative expresii ale dorului sînt realizate în corelație cu spațiul montan (*Dorul de la munte vine*, acolo sînt *curțile dorului*), ca ecou al unor străvechi mituri despre zeul montan care coboară spre țarina roditoare.¹⁴ Sensul liric se relevă cu mai multă profunzime cînd poezia este raportată la structuri etnografice exterioare ei, care conservă ecouri ale unui străvechi univers magic sau mitic. Peste structurile imagine care vin din zonele arhaice ale culturii populare, se suprapun imagini care aparțin unor straturi mai noi, reflectînd modificările ce apar în sistemele de viață materială și spirituală, în orizontul de cunoaștere și în mentalitatea maselor populare, în structura lor socială.¹⁵

NOTE

- ¹ Pentru colecțiile din care sînt citate textele se folosesc următoarele prescurtări: F.A. pentru *Flori alese din poezia populară*, București, E.S.P.L.A., 1960; D.C.S. pentru *Doine, cîntece și strigături*, București, E.S.P.L.A., 1955; F.A., I, pentru *Flori alese din poezia populară*, I, Poezia lirică, București, E.P.L., 1967; Dens., V.P., pentru Ov. Densusianu, *Viața păstorească în poezia noastră populară*, București, E.P.L., 1966.
- ² V. Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, București, 1866.
- ³ G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, București, 1885, p. 268.
- ⁴ B. P. Hasdeu, *Doina. Originea poeziei populare la români*, în „Columna lui Traian“, III (1882), p. 397—406; B. Șt. Delavrancea, *Doina*, în *Despre literatură și artă*, București, E.P.L., 1963, p. 156—163.
- ⁵ E. Comișel, *Preliminarii la studiul științific al doinei*, în „Revista de folclor“, IV (1959), nr. 1—2, p. 148.
- ⁶ Ov. Papadima, *Lirica*, în *Literatura populară română*, București, E.P.L., 1968, p. 40.
- ⁷ Ov. Papadima, *op. cit.*, p. 61.
- ⁸ Vezi în acest sens Ov. Papadima, *Anton Pann*, „Cîntecele de lume“ și folclorul Bucureștilor, București, Ed. Academiei, 1963, p. 24—31.
- ⁹ *Doine, cîntece și strigături*, București, E.S.P.L.A., 1955, p. 131—147; *Flori alese din poezia populară*, București, E.P.L., 1967, p. 130—140.
- ¹⁰ Ov. Papadima, *Lirica*, în vol. citat, p. 68—69.
- ¹¹ T. Papahagi, *Poezia lirică populară*, București, E.P.L., 1967, p. 176.

- ¹² Ov. Densusianu, *Viața păstorească în poezia noastră populară*, București, Casa Școalelor, vol. I, II, 1922—1923, reeditat în vol. *Viața păstorească în poezia noastră populară*, București, E.P.L., 1966, p. 235—425.
- ¹³ Ov. Densusianu, *op. cit.*, ed. 1966, p. 417.
- ¹⁴ Pentru reprezentările zeului montan, vezi Traian Herseni, *Forme străvechi de cultură populară românească*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1977, p. 160—279.
- ¹⁵ Vezi în acest sens comentariile referitoare la structura diacronică a faptelor de folclor în cap. III al acestor lucrări.

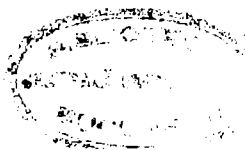


CUPRINS

	pag.
<i>Introducere</i>	3
I. Perspective în exegeza folclorului. Evoluția orientărilor metodologice	7
1. Interesul cultural pentru folclor și dezvoltarea unor atitudini explicative	7
2. Constituirea și dezvoltarea orientărilor științifice	10
3. Orientări moderne în folcloristică	17
II. Cultura populară și folclor. Delimitări	23
1. Evoluția conceptului de folclor	23
2. Conceptul de cultură populară	26
3. Dimensiuni diacronice și sincronice ale culturii populare	33
4. Cultura populară spirituală și materială	37
5. Cultura populară sub aspect estetic: folclorul	38
6. Literatura populară orală	40
III. Caractere specifice ale folclorului	45
1. Caracterul oral	46
2. Caracterul colectiv. Raportul dintre individ și colectivitate	49
3. Caracterul tradițional. Raportul dintre tradiție și inovație	60
4. Caracterul anonim	67
5. Caracterul sincretic	68
IV. Coordonate structurale ale folclorului literar	72
1. Caracterul formalizat	72
2. Sincreatismul funcțional	79

3. Prototip și varietate	81
V. Categoriile folclorului literar	85
VI. Poezia de ritual și ceremonial	92
1. Cadrul funcțional și coordonate estetice	93
2. Poezia obiceiurilor calendaristice	109
3. Poezia ceremonialurilor de trecere	141
4. Poezia descîntecelor	169
VII. Literatura aforistică și enigmatică	179
1. Proverbe și zicători	180
2. Ghicitoriile	189
VIII. Proza populară	194
1. Coordonatele povestitului	196
2. Categorii funcționale și determinări funcționale	198
3. Basmul despre animale	202
4. Basmul fantastic	205
5. Legenda	213
6. Snoava	217
IX. Cîntecul epic	221
1. Origine, evoluție și tipologie	225
2. Epica fantastic-mitologică	231
3. Epica eroică	242
4. Cîntecul epic istoric și haiducesc	252
5. Balada nuvelistică	256
6. Miorița	259
7. Meșterul Manole	266
X. Cîntecul liric și strigăturile	274
1. Categoriile literare și muzicale	278
2. Fond tematic și imagistic	286

VERIFICAT
2007



VERIFICAT
2017

DATA RESTITUIRII

08. APR. 2009	22.12.2014	25. IAN. 2018
25. APR. 2009	24.03.2015	2013
25. MAI. 2009	—	13. SEP. 2018
20. APR. 2010	08. IUN. 2015	09. IAN. 2019
23. APR. 2010	—	12. MAR. 2019
15. IAN. 2011	24. DEC. 2015	—
15. IAN. 2011	08. IAN. 2016	23. AUG. 2019
15. IAN. 2011	24. MAR. 2017	
05. SEP. 2011	24. MAR. 2017	17. FEB. 2017
06. IUN. 2012	30. MAI. 2017	
17. IAN. 2013	14. DEC. 2017	
feb 2013	22. IAN. 2018	



185
ISBN 973-30-1130-4

Lei 111

<https://biblioteca-digitala.ro> / <https://unibuc.ro>