



ROMULUS VULCĂNESCU

despre

- structura teatrului folcloric
- spectacol ambulant și actori improvizați
- eternitatea expresiei populare

O convorbire de Paul Tutunglu

— Vă rugăm, pentru început, să ne vorbiți despre nașterea teatrului folcloric românesc. Din ce forme, din ce ritualuri, cum a apărut această modalitate de teatru și cum s-a petrecut fenomenul de consacrare a lui, în formele pe care le cunoaștem astăzi ?

— Pentru a discuta despre originea teatrului folcloric românesc trebuie să ne gândim la originea oricărui teatru folcloric, deoarece, sub acest raport, nu s-ar putea spune că teatrul folcloric românesc face excepție de la regulă. Orice teatru folcloric își are originea în însăși viața folclorică care îl generează. Dar, ce se înțelege prin viață folclorică ? Formele genuine de societate primară, formele arhaice sau formele tradiționale sînt începuturile, etapele care reflectă structura, motivele și destinul oricărei vieți folclorice. Deci, în mod

normal, teatrul folcloric redă primele manifestări de creație social-culturală a omului. Aceste prime manifestări sînt expresia unor cugetări incipiente, a unor concepții despre lume, în general, și a unor viziuni particulare asupra lumii.

În ultimă instanță, la originea teatrului folcloric stau trăirea și retrăirea sacră a momentelor semnificative din viața omului : momente legate de naștere, de nuntă, de moarte, de muncă, de lupta socială, de aspirațiile și de idealurile colective. Inițial, teatrul folcloric este un teatru sacră, legat de riturile și ceremoniile comunităților de tip etnic, ale grupurilor etnice, ale etniilor. Cu toate acestea, nu se poate spune că teatrul folcloric sacră este lipsit de utilitate socială. În comunitatea primitivă, arhaică sau tradițională, el îndeplinește funcțiuni precis utilizate : este catarctic, instructiv și educativ, totodată, atât pentru auditor și spectator cît și pentru cei care îl joacă. În fond, în teatrul folcloric de tip sacră, mai mult se oficiază decît se joacă. El purghează, în sensul psihoterapeutic, exercită, prin trăire colectivă, o educație comunitară și instruieste, la modul general intuitiv, cele trei categorii de participanți.

Utilitatea lui constă în oferirea unor soluții și modele ideale legate de activitatea pe care o sugerează spectacolul. Caracterul acesta utilitar își schimbă, cu timpul, conținutul. Trep-tat, teatrul sacră se desacralizează și devine, de-a lungul istoriei comunitare, un teatru profan. Ca atare, drama sacră se descompune, odată cu riturile și cu ceremoniile, într-un spectacol divertismental.

— Vă rugăm să întreprindeți o scurtă incursiune în teatrul folcloric, în forma lui genuină, astfel încît să distingem structura teatrului folcloric, tehnica lui și modalitățile lui de expresie.

— Teatrul folcloric care începe să se defaceteze sacră se reduce la un spectacol produs ad-hoc, în anumite condiții date de necesitățile sau de aspirațiile comunității sociale respective. Adică, devine un teatru liber, care se manifestă periodic. Periodicitatea lui este întreținută de ritmurile vieții sociale, de ritmurile muncii comunitare, precum și, paralel, de unele perturbări ale vieții comunității : situații neprevăzute, evenimente.

Acest teatru ad-hoc e un teatru ambulant, care se deplasează, după nevoie, acolo unde trebuie să aibă loc acțiunea catarctică sau instructiv-educativă pentru comunitate. Cînd acțiunea lui mai era legată de rituri agricole, spectacolul trebuia să se desfășoare în preajma unui teren agricol, real sau simbolic. Dacă acțiunea era legată de rituri pastorale, spectacolul trebuia să se desfășoare în preajma stîinii, a tîrlei sau într-un loc simbolic, unde creșterea animalelor domestice antrena azeziunea întregii colectivități. Dacă acțiunea era legată de riturile de vînațoare, spectacolul

trebuia să se petreacă într-o zonă — reală sau simbolică — de viață. Și așa mai departe. Acest teatru ambulant se deplasa, deci, în preajma sau la locul de consacrare a riturilor de fecunditate, de fertilitate, de prosperitate, de comunicare etc.

Dar acest teatru era și un teatru schematic, care nu avea, însă, o structură fixă a modului de a se manifesta. Schematismul lui era ideatic, deoarece se referea la rituri sau ceremonii permanente. De la caz la caz, interveneau și modificări, care, uneori, erau foarte importante în desfășurarea acțiunii dramatice. Mai exista, deci, un nucleu ideatic de preferințe sacrale, care se menținea ca pretext al teatrului folcloric; nucleu pe care se grefau elemente noi, nesacrale, intervenite ad-hoc, generate de situațiile concrete ale societății respective. Ceea ce înseamnă că, în cadrul teatrului folcloric inițial, pentru aceeași situație, puteau să apară mai multe spectacole -varianțe, care, astăzi, ne derutează în cercetare. Exegeza retrospectivă a acestui material este foarte dificilă. Pentru că, deocamdată, nu posedăm, în legătură cu tematica teatrului folcloric, nici măcar un inventar general aproximativ. E vorba, deci, de o paleontologie folclorică a teatrului sacral, ale cărui roade nu se cunosc și a cărui reconstituire nu e încă satisfăcătoare, deoarece resturile acestui gen de teatru trebuie studiate comparativ-istoric cu cele ale teatrului folcloric de tip sacral al altor popoare. Or, ne aflăm încă în faza identificării fosilelor teatrului folcloric de tip sacral în multe zone culturale ale globului. În multe țări, a început publicarea de texte de teatru folcloric, dar mai sînt încă multe de făcut pentru a scoate la iveală aceste comori spirituale. Inventarele pe care le avem la îndemînă sînt, la rîndul lor, incomplete, iar în ansamblu nu respectă tehnica științifică de prezentare a materialului. Deci, nu putem face decît ipoteze de lucru.

În altă ordine de idei, teatrul folcloric este un teatru cu actori improvizați. Mai bine spus, este un teatru fără actori; un teatru la care publicul spectator participă la acțiunea teatrală. El angajează, uneori, întreaga comunitate căreia i se adresează, alteori, o bună sau numai o mică parte din ea. Orice teatru fără actori creează spectacolului un climat real. Pseudoactorii, neavînd o educație specială, nu știu să trișeze, să falsifice, să hiperbolizeze conținutul rolurilor lor. Ei le transpun, la modul sincer, direct, natural. În fiecare perioadă în care se joacă — o bună parte din teatrul sacral este periodic — lucrurile se iau de la capăt, în alte condiții, cu alți pseudoactori. De fiecare dată, pseudointerpretii vin cu universul lor de cunoștințe, cu gustul lor, cu capacitatea lor de expresie, cu o anume înțelegere a rolului pe care îl joacă, cu adeziunea pe care le-o acordă publicul spectator, cu ingeniozitatea lor virtuală. Ceea ce înseamnă că libertatea jocului, lipsa de text, schematismul contextual, caracterul ad-hoc, forța improvizației îi conferă, de la

o reprezentare la alta, chiar dacă se repetă cu aceeași echipă, o nouă reală, ca și cum ar fi vorba de un alt spectacol. În sensul acesta, socotim că fiecare reprezentare de teatru folcloric este invariabilă; ea este receptată ca un alt spectacol.

— Ce ne spunei despre mijloacele tehnice ale teatrului folcloric ?

— Ele sînt rezultatul capacității de sesizare a semnificației, a contextului și a rolului pe care trebuie să-l joace teatrul folcloric în comunitatea etnică. S-a observat că, în teatrul folcloric mai nou, cel de tip divertismental, actorul intervine în spectacol, de fiecare dată, în raport cu publicul pe care îl are în față. Ironii directe, satiră usturătoare, aluzii camuflate, sînt folosite în funcție de spectatorii care incită la joc. Dacă aceștia sînt morali sau imorali, mireni sau laici, civili sau oficiali, învățați sau neînvățați etc., aluziile satirice se îndreaptă spre respectiva categorie socială, care inspiră și creează mediul ambiant, adresa directă a satirei. Pentru că numai așa teatrul folcloric de tip divertismental își atinge obiectivele.

Sub raportul costumației, teatrul folcloric de tip sacral recurge la o vestimentație care trebuie să sugereze ritul sau ceremonia la care se referă. Dacă este vorba de un rit sau de o ceremonie agrară, costumația este, de obicei, vegetală. Pseudoactorii sînt îmbrăcați în costume fitomorfe, alcătuite din ramuri, frunze, flori. Dacă este vorba de un rit sau de o ceremonie pastorală, atunci pseudoactorii sînt costumați cu veșminte zoomorfe, confecționate din piei de animale, și sînt travestiți cu măști-costume ce imită animalele. Față de exigențele spectacolului, costumația teatrului folcloric de tip sacral este, deci, precisă. În teatrul divertismental intervine o costumație bogată în conținut, variată și liberă în forme. De astă dată, fantezia pseudoactorului este lăsată să divagheze cît crede de cuviință.

— După acest excurs referitor la structura de ansamblu a teatrului folcloric de tip sacral și de tip divertismental, vă rugăm să ne vorbiți despre speciile și subspeciile teatrului folcloric.

— Teatrul folcloric de tip sacral este un sistem închis de spectacole fixe, diversificat numai pe tipuri de rituri și ceremonii. Cîte feluri de rituri și ceremonii au putut exista, atîtea specii și subspecii de spectacole folclorice de tip sacral cunoaștem. În schimb, teatrul folcloric de tip divertismental prezintă o gamă largă și complexă de specii și subspecii. Și aceasta este normal, pentru că teatrul folcloric de tip divertismental reprezintă o formă evoluată, superioară, un sistem deschis de spectacole libere. El este expresia deplină a unității în varietate și a diversității în unitate.

Cercetările întreprinse în acest domeniu ne dezvăluie teatrul folcloric de tip divertismental întâi ca un teatru neofolcloric și apoi ca un teatru metafolcloric. Ce vreau să înțeleg prin aceste două specii? Teatrul neofolcloric este un teatru eminent desacralizat. Desacralizarea lui este paralelă cu diversificarea lui tematică. Pe măsură ce teatrul folcloric s-a desacralizat, s-a pus accentul pe infrastructura lui dramatică. Teatrul neofolcloric devine, deci, un teatru care se adresează, în toate ocaziile, stărilor conflictuale în comunitățile sociale de tip etnic. Care sînt aceste stări conflictuale? Nașterea, nunta, moartea — în aspectele lor profane. Teatrul divertismental nu se referă numai la stările conflictuale ale omului, numai la nașterea omului, ci și la nașterea unor animale obișnuite. În Oltenia, pînă la începutul secolului nostru, după nașterea unui vițel, într-o gospodărie, se improviza o scenetă spre a-i da acestuia un nume. Sau un spectacol despre Nunta oilor într-o țirlă. În plus, teatrul neofolcloric se adresează și unor situații sociale speciale. El intervine în unele acțiuni comunitare la care teatrul folcloric de tip sacral nu s-a gîndit niciodată. Exemplul se referă la spectacolul Strigărilor peste sat, care blamează un furt, o crimă, un act reproabil sau care glorifică eroismul ideal sau real, un act de întemeiere a unei instituții comunitare sau un moment elevat de luptă socială. Am putea spune, ca atare, că în teatrul neofolcloric se au în vedere toate categoriile de activități care au apărut în decursul istoriei societății omenești. În feudalism s-a dezvoltat un teatru legat de bresle. În Transilvania și în Moldova, unele spectacole de tipul teatrului neofolcloric au fost axate pe faptele eroice ale luptătorilor pentru dreptate și libertate socială: teatrul de haiduci, teatrul exponenților luptei sociale de eliberare, al luptei pentru independență, al luptei pentru unitate națională etc. Deci, se poate afirma că în teatrul neofolcloric apar atîtea specii și sub-specii de manifestări teatrale cîte forme de activități noi au fost impuse de evoluția societății spre viața modernă, contemporană. Această situație ne este relevantă de faptul că teatrul neofolcloric contemporan de tip divertismental a adoptat și unele teme științifico-fantastice. Literatura științifico-fantastică, care a pătruns în masele largi de cititori, le-a schimbat concepția despre lume și viziunea despre viață, intrînd în conul de lumină al creatorului de teatru neofolcloric. Astfel, în România au apărut piese neofolclorice pe tema Satelitelui. Și este impresionant faptul că teatrul neofolcloric din țările care au lansat sateliți — Uniunea Sovietică și Statele Unite ale Americii — nu au creații teatrale populare corespunzătoare celor pe care le are țara noastră.

— Ce explicație dați fenomenului?

— Această receptivitate a românului la tot ce este nou, această deschidere spre universul științei și al tehnicii, a căpătat ecou

în conștiința creatoare a teatrului neofolcloric. Este o trăsătură de caracter elevat, această receptivitate la nou a poporului nostru; ea exprimă o profundă înțelegere a lucrurilor, tendința de a merge în pas cu vremea, cugetarea avansată pe plan folcloric. Folclorul românesc actual nu este, deci, închisat, static, dogmatic, ci activ, dinamic, militant, creator.

— Aveți convingerea că teatrul folcloric nu va dispărea?

— Din cercetările întreprinse în această direcție, reiese că teatrul folcloric nu va dispărea. Nu va putea să dispară, pentru că este în miezul lucrurilor. Chiar dacă previziunea științifică s-ar dezvolta pînă la refuz, eliminînd din viața noastră tot ceea ce este poezie, tot ceea ce este aspirație metafizică, și totul s-ar reduce numai și numai la strictul necesar, s-ar drămuî, s-ar cuantifica, în așa fel încît viața noastră ar deveni o sinteză integratoare a normelor științifice bio-psiho-sociale, de la naștere pînă la moarte, și atunci, încă, spiritul omenesc — care se auto-analizează, se autodepășește și se autovalorifică mereu — ar putea, în această reflecție multiplă și polivalentă, întoarce asupra sa, să-și găsească izvoarele unui teatru folcloric propriu. Aceasta se întrevede în deplasarea centrului de greutate al teatrului folcloric de tip divertismental, din zona lui rurală, în cea urbană.

Odată cu întregul folclor, teatrul folcloric se deplasează de la sat la oraș, uneori prin mijloacele mass-media. La ora actuală, vorbim de un folclor urban tot așa de constant ca și folclorul rural. Folclorul urban este un folclor de satiră, de umor, de anecdote, de gaguri, de ironii și calambururi legate de multiplele forme de activitate contemporană: de la viața religioasă la cea de familie, de la viața socială la viața politică etc. Nu-șcape nici un sector de activitate materială ori spirituală. Ne place, nu ne place, îl acceptăm, nu-l acceptăm, el merge înainte. Toate produsele lui literare reflectă un proces de creație invers în raport cu folclorul rural. Folclorul rural a deținut înființarea pînă la jumătatea secolului nostru. El a radia din mediul rural în mediul urban. În prezent, se produce un proces invers: folclorul urban a început să radieze, din mediul orașenesc, în mediul rural. Produsele lui ajung la țară, se modifică și se integrează sau se alterează, dar își continuă drumul. În contemporaneitate, creația folclorică se realizează, deci, la două niveluri, rural și urban, totodată, comunicarea între aceste niveluri făcîndu-se după principiul vaselor comunicante.

— Afirmația dumneavoastră că teatrul folcloric nu va dispărea pare cu atît mai îndrăzneată cu cît unii filozofi ai culturii au considerat că folclorul aparține civilizației de tip oral,

premergătoare civilizației tiparului — galaxiei Gutenberg, cum o numește o carte de succes; ar rezulta că folclorul, ca atare, va dispărea atunci când civilizația tiparului, care a înlocuit civilizația orală, va fi, la rândul ei, înlocuită de civilizația electronică a secolului al XXI-lea. Dumneavoastră credeți în existența, în continuare, a civilizației de tip oral, în coexistența acesteia cu civilizația electronică?

— Intre civilizația electronică a viitorului și folclor nu există incompatibilitate; acestea sînt două forme de creație complementare. Civilizația electronică va putea să secătuiască anumite genuri ale folclorului și să dezvolte la maximum altele. Dacă omul ar deveni mut și ar înlocui limbajul vorbit cu un alt sistem de comunicare, nici atunci nu am putea susține că forma orală a folclorului va dispărea. Folclorul oral nu va dispărea, ci va fi dublat de un folclor transmis, comunicat și prin alte mijloace. Ideea că tiparul a eliminat folclorul este eronată. Folcloriștii din întreaga lume caută, în prezent, să reconstituie mijloacele de comunicare ale folclorului urban, care au intervenit imediat după apariția tiparului, punînd în valoare efemeridele culturale: foile volante, afișele scrise de mînă, caricaturile social-politice etc. În folclorul difuzat prin mijloace de informare care se modificau de la o zi la alta, iconografia satirică, poezia-acrostih și altele reprezintă protestul, satira sau adeziunea la o nouă formă de viață

— Stimate tovarășe profesor, ce șanse are teatrul folcloric să pătrundă în teatrul cult contemporan?

— Trebuie să mă întorc la ceea ce am spus despre teatrul neofolcloric și despre teatrul metafolcloric. În esența lui, teatrul metafolcloric se întoarce asupra izvoarelor lui tematice de creație, asupra conținutului lui, transsimbolizat, reflectează asupra stilisticii folclorice și asupra mesajului lui, revalorifi-

cat. Cum se realizează întoarcerea aceasta asupra lui însuși? Teatrul metafolcloric preia, din folclorul propriu-zis, îndeosebi din cel divertismental, temele folclorice fundamentale, le regîndește și le transpune în creații, care, uneori, sînt semiculte, alteori, sînt culte, în înțelesul plener al termenului.

Deci, teatrul metafolcloric prezintă două specii: o specie semicultă — vreau să zic, acea formă de tranziție dintre creația folclorică și creația cultă — și o specie cultă. În specia semicultă se încadrează așa-zisele piese cu adresă social-politică: Pacea generală, Căderea Berlinului etc., spectacole de teatru metafolcloric, jucate pe Valea Bistriței moldovenești. În ambele piesete este vorba despre primul și al doilea război mondial. Spectacolele de teatru metafolcloric revin mereu asupra unor balade sau povestiri populare teatralizate, transpuse cu mijloacele tehnice moderne pe care le sugerează, prin imitație, teatrul cult. Pentru că teatrul metafolcloric suferă — în cazul acesta, indirect — influența de sus în jos a teatrului cult.

— Să determinăm și drumul invers...

— Există și un teatru metafolcloric care suferă influențele directe ale teatrului folcloric propriu-zis, deci, de jos în sus. Acesta este teatrul marilor creatori de teatru cult: Lucian Blaga, Victor Eftimiu, Victor Ion Popa; dar și Marin Sorescu și alții. Cum au procedat aceștia? Au luat tema folclorică propriu-zisă, au regîndit-o, i-au transsimbolizat conținutul, i-au modificat mesajul; în linii mari, nucleul a rămas același, dar a fost încrețit de valențe etice noi, uneori, de rezonanțe noi în viața contemporană.

În concluzie, orice civilizație (chiar și aceea viitoare, electronică) își creează folclorul ei, care este starea de spirit, mentalitatea, climatul ei de creație populară. „Folclorizarea”, în sensul major al cuvîntului, este un proces permanent de creație al spiritului omenesc, care se dezvoltă în pas cu viața și care reflectă viața, la toate nivelurile și sub toate aspectele ei esențiale.

FIȘĂ PROVIZORIE

Romulus Vulcănescu s-a născut la 23 februarie 1912, în București. Licențiat în sociologia culturii și în etnologie. Doctor în etnologie. Șef al secției de etnografie din Institutul de cercetări etnologice și dialectologice. A publicat lucrări de filozofia culturii, de sociologia culturii și de etnologie, dintre care menționăm: Fenomenul horal (1944); Etnografia — știința culturii populare (1968); Etnologie juridică (1970); Măștile populare (1972); Coloana cerului (1972); Istoria etnologiei române (1975). În domeniul teatrului popular, a publicat studiile: Spectacolul ochilor (1968); Gogiul — un spectacol funerar (1970); La dynamique du théâtre folklorique roumain (1973); Le théâtre folklorique et métafolklorique (1976).