

BALÁZS LAJOS

*FOLCLOR.
NOȚIUNI GENERALE
DE FOLCLOR
ȘI POETICĂ POPULARĂ*



SAPIENTIA – ERDÉLYI MAGYAR TUDOMÁNYEGYETEM
CSÍKSZEREDAI KAR
HUMÁN TUDOMÁNYOK TANSZÉK

A kiadvány megjelenését a Sapientia Alapítvány támogatta.

BALÁZS LAJOS

FOLCLOR.

NOȚIUNI GENERALE

DE FOLCLOR

ȘI POETICĂ POPULARĂ

| Scientia Kiadó |
| Kolozsvár·2003 |

Lektor:

Dr. Keszeg Vilmos

Sorozatborító:

Miklósi Dénes



Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
BALÁZS LAJOS

Folclor. Noțiuni generale de folclor și poetică populară /

Balázs Lajos. – Cluj-Napoca: Scientia, 2003

Bibliogr.

ISBN 973-7953-06-1

CUPRINS

1. De la descoperire până la cercetarea științifică a folclorului. Câteva gânduri preliminare	9
1.1. Evoluția interesului cultural pentru folclor și a unor atitudini explicative	11
1.2. Constituirea și dezvoltarea orientărilor științifice	13
1.3. Scurtă istorie a evoluției interesului pentru folclorul românesc și a folcloristicii românești	17
2. Cultură populară și folclor. Delimitări și precizări terminologice	35
2.1. Conceptul de cultură populară	35
2.2. Conceptele de folclor	38
2.3. Cultura populară spirituală și materială	39
2.4. Folclorizație, folclorism	40
2.5. Alte discipline ale culturii populare	41
2.6. Literatura populară orală	42
3. Caractere specifice ale folclorului	42
3.1. Caracterul tradițional. Raportul dintre tradiție și inovație	43
3.2. Caracterul colectiv. Raportul dintre individ și colectivitate	44
3.3. Caracterul oral	45
3.4. Caracterul anonim	46
3.5. Caracterul sincretic	47
4. Coordonate structurale ale folclorului literar	48
4.1. Caracterul formalizat al literaturii populare	48
4.1.1. Sistemul de versificație	48
4.1.2. Rima	49
4.1.3. Stereotipe	50

4.1.4. Paralelismul	51
4.1.5. Structuri compoziționale	53
4.2. Prototip și variante	53
5. Categoriile folclorului literar	54
5.1. Poezia de ritual și ceremonial	56
5.1.1. Poezia obiceiurilor calendaristice	58
5.1.2. Poezia obiceiurilor de trecere	63
5.1.3. Poezia descântecelor	87
5.2. Literatura aforistică și enigmatică	89
5.2.1. Proverbe și zicători	90
5.2.2. Ghicitorile	95
5.3. Epica populară	97
5.3.1. Coordonatele povestitului	98
5.3.2. Categoriile funcționale și determinări structurale	99
5.3.3. Basmul despre animale	100
5.3.4. Basmul fantastic	101
5.3.5. Legenda	105
5.3.6. Snoava	106
5.4. Cântecele epic	107
5.4.1. Origine, evoluție, tipologie	107
5.4.2. Epica fantastico-mitologică	109
5.4.3. Epica eroică	113
5.4.4. Cântecele epic istoric și haiducesc	116
5.4.5. Balada nuvelistică	118
5.4.6. Miorița	119
5.4.7. Meșterul Manole	123
5.5. Cântecele liric	127
5.5.1. Categoriile literare și muzicale	129
5.5.2. Fond tematic și imagistic	132

6. Reprezentarea spațiului și timpului în cultura populară	137
6.1. Reprezentarea spațiului	137
6.2. Reprezentarea timpului	140
7. Limbajul poetic-metaforic al folclorului	145
7.1. Tropii	146
7.1.1. Epitetul	146
7.1.2. Metafora	147
7.1.3. Alegoria	150
7.1.4. Comparația	151
7.1.5. Antiteza. Formule de contrast în folclor	153
7.1.6. Repetiția	157
7.1.7. Rima	159
8. Simbolul în poezia populară	164
8.1. Simboluri animaliere	165
8.2. Simboluri vegetale	166
9. Folclorul și literatura	166
 Bibliografie	 169

1. De la descoperire până la cercetarea științifică a folclorului. Câteva gânduri preliminare

Descoperirea, culegerea, cercetarea sunt trei cuvinte-repere care marchează calea cunoașterii folclorului, a culturii folclorice care a existat și s-a modelat alături de cultura instituțională¹ sau cultura autonomă, cum se numește mai recent.

Folosirea timpului verbal al trecutului ar putea sugera faptul că ne ocupăm de o cultură care și-a încheiat misiunea atât în culturile naționale cât și în cele universale. Or lucrurile nu stau așa: chiar cu riscul de a supraevalua existența și rolul culturii populare în spiritualitatea omului din noul mileniu, putem vorbi de folclor etern, folclor ale cărui începuturi sunt departe de a coincide cu momentele de descoperire, de trezire a interesului față de el. Folclorul va exista și atunci când, poate, datorită globalizării absolute a lumii se va crede că existența acestui fel de cultură și-a pierdut definitiv orice rațiune de a fi. Iar folcloristica va fi considerată și ea anacronică și va fi radiată din „nomenclatorul” științelor funcționale din simplul motiv că se ocupă de o felie a trecutului omenirii, neaducând foloase imediate, pragmatice.

Până la împlinirea acestei „prorociri” sumbre credem că mai sunt oameni care-și păstrează, pe de o parte, valorile clasice ale folclorului, iar pe de altă parte, vor crea bunuri noi care, în ciuda vieții moderne peste măsură și a nevoilor reale, vor fi numite, datorită modului de creație, circulație și oglindire, tot producții folclorice.

În mod cert se vor reduce considerabil deosebiri de cultură și civilizație între sat și oraș, prin urmare și deosebiri dintre folclorul sătesc și cel urban, dar folclorul, ca mod special de oglindire a vieții, de exprimare a stării de suflet și de spirit, de modelare comportamentală în societate a viziunii despre lume și a unei estetici neacademice, necanonizate din afară – nu va dispărea. Pentru că nu va dispărea una dintre esențele ființei umane: de a gândi și de a crea și în afara normelor sistemelor instituționale, „în subsolul” edificiului culturii autonome din ce în ce mai sofisticate și arhiorganizate. Așa cum remarcă folcloristul clujean, Keszeg Vilmos, cultura instituționalizată, oficială nu va suplini niciodată pe cea populară. De cultură populară dispune nu numai țărâtimea feudală ci și locuitorii din bloc sau omul modern care stă în fața mașinii de calcul.²

1 Nagy I. 2001.5.

2 Keszeg V. 2000. 5.

Acest fenomen se întâmplă pentru că folclorul și-a păstrat până astăzi caracterul său atotcuprinzător, înglobând cunoștințe referitoare la om și natură, lumea macro- și microcosmică, lumea reală, perceptibilă și transcendentă. Virtuțile acestei culturi rezidă în naturalețea ei, izvorâtă din contactul nemijlocit al omului cu natura, în lipsa artificiilor, în oglindirea, în forme estetice clare, accesibile tuturor, a problemelor umane generale.

Nu va dispărea nici sensul etern al îndemnului la autocunoaștere, „Cunoaște-te pe tine însuși” cu care erau întâmpinați grecii la intrarea în templul lui Apollo din Pythiu.

Acest curs nu are intenția să prezinte cultura folclorică a unui singur popor, deși folclorul românesc va sta în centrul atenției lui, ci va urmări în primul rând evoluția, în timp și în spațiu a acestei sfere de cultură în centrul și sud-estul Europei. Accentul va cădea, așadar, pe latura diacronică, desigur organic corelată cu cea sincronică.

Una dintre trăsăturile culturii primitive – spunea K. Birket-Smith, renumitul etnolog danez – este aceea că se mulțumește cu sine însăși dând dovadă de o notă de exclusivism cultural. Numai noi suntem „oameni autentici” – spun eschimoșii, hotentoții despre ei înșiși, iar străinii sunt neglijabili.³ Asemenea autocalificări nu sunt rare nici la nivele de cultură superioare. Străinii vorbesc un limbaj „ininteligibil,” ei sunt „barbari”, cum spuneau grecii și romanii, ei sunt „muți,” cum s-au exprimat rușii despre popoarele germanice, sau cel puțin sunt „ciudați, străinii” (etrangers), după expresia francezilor.

În realitate izvoarele culturilor sunt similare. Interpretările, explicațiile acestei minuni – considera Kaj Birket Smith – sunt cele mai diferite, dar ele oglindesc, deopotrivă, unitatea culturii umane.

De aceea cel care este pasionat de cunoașterea de sine, de cunoașterea profundă a propriului său neam, ei bine, nu poate renunța la cunoașterea acelor popoare de care este legat prin mii de fire tainice, discrete, invizibile. Este inadmisibil, afirmă Kaj Birket-Smith, să considerăm propria noastră cultură drept unică. Ea este doar una dintre cele multe, ea este o parte componentă a culturii umane universale.⁴

Cunoașterea culturii folclorice pe care o propunem, reclamă de la sine parcurgerea succintă a istoriei interesului pentru folclor.

3 Birket-Smith K. 1969. 7.

4 Idem.

1.1. Evoluția interesului cultural pentru folclor și a unor atitudini explicative

Primele semne ale interesului cultural sau sociologic sunt generate de diversificarea vieții sociale, economice, politice, culturale a societăților europene. Fără să avem întotdeauna date exacte, anumite evenimente, evoluții ale istoriei și culturii europene sunt repere și pentru conturarea unei istorii a descoperirii unui alt tip de cultură a cărei existență anterioară nu a fost luată în seamă. Oricum, nu i s-a acordat o atenție cu pretenții științifice.

Descoperirea culturii populare, în mod direct sau indirect, este o consecință a descoperirii poporului ca și categorie socială.

Este de netăgăduit că observații etnografice s-au făcut deja în antichitate, că descoperirile geografice, colonizările au așezat culturile populare în centrul atenției. Și totuși etnologia se afirmă ca știință de abia acum un secol și jumătate, cercetările, culegerile folclorice, de asemenea, nu au o vechime mult mai mare. În fond folcloristica s-a născut din conjugarea filozofiei, esteticii, filologiei și etnologiei, după un lung proces de pregătire în condițiile atmosferei spirituale a iluminismului, preromantismului și romantismului.

În urma descoperirilor geografice, prin descrierile bogate în detalii etnografice ale exploratorilor și misionarilor, gândirea europeană intră în contact cu civilizația și cultura popoarelor primitive. Așa cum afirmă Giuseppe Cocchiara în lucrarea *Istoria folclorului european*, descoperirile geografice din secolul al XVI-lea, descoperirea Americii i-au determinat pe oamenii de știință ca alături de instituțiile existente să studieze și etnografia popoarelor. Iluminismul, preromantismul, romantismul, pozitivismul, evoluționismul etc. sunt doar trepte ale cercetării.⁵

În secolele al XVIII-lea, XIX-lea cultura societăților de rând din Europa a devenit interesantă, preocupările pentru cultura populară devin din ce în ce mai insistente, diversificându-se ca obiect și orientare, creându-și forme instituționale: asociații, societăți, muzee, publicații. Se delimitează și o terminologie proprie, e adevărat, la început difuză și divergentă.

În locul termenilor puși mai înainte în circulație, „antichitatea populară,” „literatura populară,” un arheolog englez creează un termen (concept) bazându-se pe interpretarea termenilor *folk* (popor) și *lore* (știință), dând cuvântului compus sensul de „știința poporului”. Termenul creat de

5 Cocchiara 1954. 17.

W. J. Thoms, în decursul carierei sale de peste un secol și jumătate va fi investit cu semnificații diferite, și nu va ajunge nici până azi la generalizarea unui sens unitar. Ceea ce este comun tuturor interpretărilor este opoziția față de artele culte, în primul rând față de literatura cultă.

În procesul de clarificare terminologică, atenția oamenilor de cultură, a cercetătorilor se îndreaptă, rând pe rând sau alternativ, spre alte și alte domenii ale culturii populare, spre alte genuri și specii ale literaturii populare.

După opinia lui Cocchiara, în această atmosferă crescândă a cultului primitivismului și a valorilor populare care-l conservă se conturează două direcții în abordarea faptelor de folclor:⁶

- entuziasmul romantic care creează conceptul de „poezie populară”;
- începuturile și dezvoltarea atitudinii explicative față de poezia populară și de folclor în genere.

Precursor al ambelor direcții este considerat Giambattista Vico.⁷ Gânditorul italian, încă din 1725 vorbea despre limba primitivă a popoarelor sălbatice, ea fiind mai colorată, mai vie și, deci, mai poetică prin concretețea ei decât aceea a popoarelor civilizate. După opinia lui Vico în acest stadiu de cultură, în care mentalitatea și modul de gândire sunt dominate de animism, își are originea metafora însăși, ca trăsătură definitorie a poeziei.⁸ Glasul lui Vico – cum se exprimă Cocchiara – este un glas nou în istoria gândirii europene. În opoziție cu iluminiștii, Vico își dă seama de valoarea tradiției, considerând-o drept întâiul element roditor al istoriei.⁹

M. de Montaigne este entuziasmat de poezia populară numind-o „pur naturală,” plină de „naivitate și grație” și, cu mult înaintea romantizilor, o prefera vlăguitei poezii de salon, artificială și lipsită de preț.

Creșterea interesului pentru folclor este amplificată, anterior romantismului, de colecțiile lui Johann Gottfried Herder, publicate în anii 1778-1779. În *Prefața* volumului *Volkslieder* (Cântece populare) el vorbește de descendența poeziei din cântecele populare. Ideile vehiculate de Herder și apoi de întreaga mișcare romantică reprezintă în esență un interes cultural față de literatura populară și valorificarea ei la nivelul creației academice. Folclorul este conceput ca document de reconstituire a trecutului istoric național și ca bază a dezvoltării culturilor naționale moderne.

Este de remarcat faptul că interesul romantic pentru folclor este alimentat de trei surse de natură și intensitate diferite: *interes cultural*,

6 Pop M. 1976. 10.

7 Idem.

8 Îl citează Pop, ibidem 11.

9 Cocchiara 1962. 109.

abordare apologetică ce evoluează spre mistificări și, într-o măsură mai mică, *interes științific*. (Este interesant că acest mod de abordare a folclorului persistă și astăzi, mai ales în conștiința folcloriștilor amatori și a publicului lipsit de inițiere științifică.)

Sub dominația interesului cultural se intensifică și se extinde acțiunea de culegere a literaturii populare. În această epocă apar marile colecții naționale de folclor poetic. (Este semnificativ că atât colecțiile de poezie populară românești cât și cele maghiare din Transilvania au fost alcătuite, în bună măsură, sub imperiul acelorași motive: entuziasm, dovezi ale trecutului, dovezi ale identității naționale, etnice etc.)

În această orientare romantică își au originea și primele încercări de „explicare” a literaturii orale, dar și nucleele folcloristicii științifice de mai târziu.

Atitudinea explicativă față de poezia populară și de folclor, în genere, se întemeiază 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 Ludvig Uhland, care face trecerea de la *entuziasmul romantic* la *atitudinea explicativă*, fundamentată de etnopsihologi ca H. Steinthal, M. Lazarus și W. Wundt.

Așezarea față în față a celor două atitudini în legătură cu folclorul pune în lumină un nivel de gândire despre acest tip de cultură. În timp ce romanticii afirmă că poporul creează, poporul este poet, poezia populară este oglinda sufletului popular, etnopsihologii căutau răspunsuri la întrebările: ce sunt cântecele populare, cine le-a creat? Ce reprezintă ele pentru cei ce le-au creat? Pasul calitativ stă nu numai în felul și conținutul întrebărilor, ci și în schimbarea opticii asupra creației și creatorului. Poezia populară nu mai e concepută ca emanație a unei colectivități nediferențiate, ci este atribuită indivizilor dotați, integrați unui mecanism psihologic colectiv. Școala etnopsihologică este continuată în direcția descifrării textelor folclorice, având ca scop principal descrierea, descoperirea sufletului popular.

1.2. Constituirea și dezvoltarea orientărilor științifice

Acumulările de cunoștințe și informații despre literatura populară au condus la constituirea treptată a orientărilor științifice în abordarea faptelor și în definirea conceptului de folclor, marcând dezvoltarea folcloristicii ca știință.

Atenția exegeților se îndreaptă treptat spre basmul fantastic, spre legăturile acestuia cu alte forme narrative, ca de pildă epica eroică, mitul, și prin acestea cu riturile, magia și obiceiurile străvechi.

Pionierii acestui demers au fost frații Grimm, Wilhelm și Jakob. Apariția colecției lor de basme, în 1812-1814, sub titlul *Kinder und Hausmärchen* reprezintă o cotitură în istoria folcloristicii europene. Acest moment generează *studiul comparat al basmelor*. Se observă că cele publicate anterior sau ulterior în Franța și Italia și basmele germane seamănă foarte mult între ele, că aceleași teme se regăsesc în basmele popoarelor europene. În mod firesc se pune întrebarea care este originea basmelor și cum au ajuns la aceste popoare.

Nu este lipsit de semnificație faptul că formularea acestor întrebări coincide cu perioada în care lingviștii caută sursele comune ale limbilor indoeuropene, iar Franz Bopp pune bazele lingvisticii comparative indoeuropene. Materialele existente în culegeri și orientarea științifică a lingvisticii fac să apară, în cercetarea basmului, probleme legate de originea și circulația temelor și a subiectelor, de originea basmului ca fenomen cultural și categorie a literaturii orale.

Frații Grimm, pe baza basmelor, încearcă să reconstituie o mitologie germană veche, efort intelectual impus de epoca renașterii culturale și politice germane. Interesul global, internațional pentru folclor se transformă în cercetări naționale.¹⁰

Basmul este așezat de frații Grimm într-o lumină nouă. *Basmele* nu sunt numai un produs al fanteziei – afirmă ei –, ci și *documente istorice de mare preț*.

Un nou pas pe drumul maturizării folcloristicii ca știință și pe cel al valorificării folclorului este făcut de *școala mitologică*, marcată de numele lui Max Müller. Într-o lucrare de mitologie comparată acesta arată că sursa primară a basmelor sunt vechile mituri indo-europene. El presupune că fiecare popor, atunci când s-a despărțit de unitatea indo-europeană, a luat cu el miturile și le-a dezvoltat sub formă de basme.

Teoria mitologică a basmelor este urmată de ipoteza indianistică a orientalistului T. Benfey, după care basmele indo-europene își au sursa în vechea literatură indiană. Benfey explică acest fenomen prin migrația popoarelor dinspre răsărit spre apus și prin contactele culturale de la un popor la altul.

10 Voigt V. 2001. 70.

Datorită ipotezei lui Benfey se dezvoltă deci *teoria migraționistă* a temelor sau a motivelor literaturii orale.

Cercetările antropologice asupra popoarelor primitive, noile descoperiri arheologice din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, studiile de egiptologie sau asupra literaturii Greciei antice au deschis alte perspective cercetării basmului popular.

Se constată că în basmele europene se regăsesc numeroase idei, teme și motive atestate în cultura popoarelor primitive și antice.

Se remarcă similitudinea basmelor unor popoare despre care este greu de presupus că ar fi avut contacte, de orice natură. Asemenea constatări infirmă teoria difuzionistă, migraționistă a lui Benfey. Andrew Lang trage concluzia că basmele s-au putut naște independent, la diferitele popoare ale lumii, din substratul de credințe primitive.

O dată cu *teoria paralelismului* cultural se admite *poligeneza temelor* și formelor similare de basm în spații culturale independente.

Având poziție evoluționistă, adeptul poligenezei basmelor este James Frazer, care ajunge la concluzia că toate popoarele, parcurgând aceleași etape ale dezvoltării culturale, produc, pe aceleași trepte, bunuri culturale asemănătoare.

Folcloristul francez, Arnold van Gennep, elaborează *teoria originii totemice* a basmelor, argumentată prin numărul mare de animale care apar în basme și rolul acestora în desfășurarea și finalizarea acțiunii.

Școala finlandeză marchează un salt în cercetarea basmelor. Intenția de reconstrucție a unei epopei nordice (este vorba de Kalevala, alcătuită de Elias Lönnrot) determină un interes deosebit pentru eposul oral din această zonă. Studiind variantele diferitelor cântece intrate în componența Kalevalei și răspândirea lor geografică în folclorul finlandez, Julius Krohn (poet și folclorist) ajunge la concluzia că fiecare din aceste cântece a avut la bază o formă primară singulară, ca arhetip, din care s-au dezvoltat și diversificat variantele. Astfel s-a creat o școală care a studiat pe baze filologice răspândirea variantelor și filiația dintre ele. Cu această metodă au fost cercetate și basmele populare, metodă adoptată și de folcloristica europeană, apoi și de cea americană. Scopul final al investigației a fost reconstrucția arhetipurilor, prin analiză comparativă. S-au determinat circulația și distribuția geografică a variantelor, s-au identificat zonele de maximă intensitate și zonele periferice, care conservă formele vechi ale creațiilor orale.

Se alcătuiesc cataloage tematice ale basmelor lumii sau pentru basmele diferitelor popoare.¹¹ Școala finlandeză consolidează deci o metodă de cercetare a narațiunii populare: *comparativismul istorico-geografic*. Carența acestei metode este aceea că are în vedere numai planul tematic al basmului, nu și realizarea concretă a acestuia. Astfel se neglijează specificul național sau local în realizarea fiecărei teme.

În exegeza basmului face un pas remarcabil *folcloristica rusă*, arătând *interes pentru fenomenul povestitului*, pentru rostul povestirii în viața satelor și pentru personalitatea povestitorului. Atenția cercetătorilor se îndreaptă spre rolul individului povestitor în crearea și transmiterea materialului, spre legătura dintre acest material și mediul în care circulă. Cu școala rusă se pare că se demitizează misterul creat în jurul basmului și se impune treptat o nouă atitudine față de basmele populare. Ele nu mai sunt simple teme de largă circulație sau resturi de mitologie, ci expresii ale mentalității și vieții.

Metoda de cercetare fundamentată de Mark Azadovski vizează un tip de culegeri și monografii folclorice: culegeri de basme de la același povestitor, monografii asupra povestitorului și povestirilor sale. La nivel interpretativ, se pun bazele analizei stilistice a basmelor.

Interesul pentru folclor, desigur, nu s-a limitat la lirica populară și la basme. Dimpotrivă, au fost cuprinse în sfera preocupărilor pentru folclor și alte categorii, ce la rândul lor au contribuit la diversificarea modurilor de abordare teoretică a folclorului literar. În locul problemelor de geneză, tipologie și fenomenologie, folcloriștii acordă mai târziu interes valorii estetice a categoriilor folclorice. Acest mers al lucrurilor determină o amplificare și mai pronunțată a modalităților de cercetare a folclorului.

În această privință s-au conturat trei tipuri fundamentale de cercetare:

- a.) *cercetarea nemijlocită* care pornește de la faptul de folclor viu, și presupune cercetare de teren;
- b.) *cercetarea tipologică* – presupune sistematizarea și clasificarea materialului cules după unele sisteme metodice;
- c.) *interpretarea teoretică* a faptelor și informațiilor înregistrate. Ea este determinată de complexitatea obiectului, de volumul materialului cules.

Interpretarea teoretică, la rândul său, poate avea mai multe obiective:

11 Cel mai vestit catalog aparține finlandezului Antti Aarne, publicat în 1910 la Helsinki, care apoi a fost întregit și republicat de Smidt Thompson în 1961, tot la Helsinki.

- *cercetare istoricizantă*, cu scopul de a defini geneza, apariția, evoluția faptelor de folclor, în raport cu evoluția istorică a comunităților;
- *cercetare funcțională* pentru descifrarea rolului jucat de faptele folclorice în viața colectivităților care le vehiculează;
- *cercetare estetică – analiză literară* – constituie baza examinării estetice. Este vorba de descifrarea semnificațiilor integrate în conținutul și structura creațiilor folclorice, de descrierea modelelor artistice și a mijloacelor de expresie prin intermediul cărora semnificațiile sunt transmise. Datorită preocupărilor tematologice, care au avut mult timp o întâietate în folcloristică, analiza literară, cercetarea estetică a folclorului au fost lăsate pe planul al doilea sau au fost neglijate.

În folcloristica românească datorită unor gânditori ca Barbu Delavrancea, George Coșbuc, Lucian Blaga, George Călinescu și alora¹² s-au conturat, s-au elaborat niște principii și metode de exegeză estetică adecvate folclorului. Asemenea preocupări sunt prezente și în folcloristica maghiară contemporană.¹³

Desfășurarea, sporirea interesului pentru cultura populară, înmulțirea cercetărilor, a specialiștilor, a instituțiilor specializate și nu în ultimul rând creșterea considerabilă a materialului folcloric cules au impus *depășirea modalităților anterioare* de abordare științifică a folclorului. Au intervenit mutații în critica de text, în modul de cercetare pe teren spre metode precise de cercetare nemijlocită, în sistemul și principiile de clasificare și sistematizare, în nivelul interpretărilor teoretice.

1.3. Scurtă istorie a evoluției interesului pentru folclorul românesc și a folcloristicii românești

Primele culegeri de folclor românesc datează abia din secolul al XIX-lea. Din această cauză dovezile existenței culturii populare pot fi găsite în surse indirecte: limbă, cronici, inscripții, opere literare, lucrări științifice – românești și din alte limbi.

12 Câteva lucrări reprezentative: Delavrancea, Barbu: *Din estetica poeziei populare*. București, 1913; Coșbuc, George: *Simbolurile erotice în creațiunile poporului român*. București, 1897; Blaga, Lucian: *Trilogia culturii*. București, 1944; Călinescu, George: *Estetica basmului*. București, 1965.

13 Câteva lucrări reprezentative: Voigt Vilmos: *A folklór esztétikájához*. Budapest, 1972; *A folklóralkotások elemzése*. Budapest, 1972; *A folklórtól a folklorizmusig*. Budapest, 2001; Keszeg Vilmos: *A folklór határán*. Bukarest, 1991.

Un asemenea exemplu, nu lipsit de importanță, ne oferă versurile poetului maghiar Balassi Bálint (1554 – 1594) din care au ieșit la iveală numele a două cântece românești¹⁴ după care se pot cânta versurile unei poezii ale poetului maghiar. Astfel sunt amintite melodiile românești „*Savu nu lasă-n casă fata*” (*Az Szavu nu lasze'n fata oláh ének nótája*) și „*Ciobănița română care-și plângea oile rătăcite*.”

Sunt cunoscuți cronicari și călători străini care în secolele următoare au consemnat cântece populare românești. Din secolul al XVII-lea datează „cea dintâi încercare de a folosi schemele prozodice ale poeziei populare drept model pentru poezia cultă românească în Psaltirea în versuri (1673) a mitropolitului Dosoftei.”¹⁵

Folclorul românesc își capătă semnificația sa prin operele Stolnicului Constantin Cantacuzino și Dimitrie Cantemir. Primul în *Predoslovია la Istoria Țării Românești*, se oprește asupra cântecelor bătrânești, socotindu-le documente istorice, iar Dimitrie Cantemir poate fi considerat, datorită operei sale capitale, *Descrierea Moldovei*, primul cercetător al etnografiei și folclorului românesc.

Din 1768 s-a păstrat o culegere de cântece populare alcătuită de un „câmpian holtei”, sub titlul de *Cântece câmpenești cu glasuri românești*, tipărită probabil la Buda.

Austriacul Fr. I. Sulzer, autorul lucrării *Geschichte des Transalpinischen Daciens* (Viena, 1781) „înregistrează un imens material privind obiceiurile, jocul popular, călușul, precum și 10 melodii, dintre care 8 sunt dansuri populare.”¹⁶

În opera lui Ion Budai Deleanu sunt integrate obiceiuri, cântece, proverbe, elemente miraculoase din basm. Iluministul autor al „Țiganiadei” admiră valoarea estetică a acestora. În comentariul operei găsim exprimat îndemnul spre culegerea poeziei populare „ca să nu cadă în uitare.”

Nu este lipsit de interes în această schiță istorică a interesului pentru folclorul românesc puternica influență a cântecului popular în opera poetică a Văcăreștilor și a lui Costache Conachi, nici contribuția importantă a lui Anton Pann prin *Cântece de stea* din 1822, în care include, pentru prima dată, și folclor din mediul orășenesc.

14 Birlea O. 1974. 17.

15 *Istoria literaturii române* 1964. 14.

16 Iorga N. 1928. 228.

Interesul și pasiunea pentru poezia populară, pentru culegerea și cercetarea valorilor care o compun începe să ia proporții în secolul al XIX-lea, mai cu seamă în epoca pașoptistă.

În această perioadă Mihail Kogălniceanu (1817–1891) aduce o contribuție însemnată la cultivarea și dezvoltarea interesului pentru folclor și valorificarea lui literară. În articolul de fond al primului număr al revistei *Dacia literară*¹⁷, *Introducție*, el formulează, pentru prima dată, ideea că literatura populară este una dintre bogatele literaturi naționale, originale: „...dar ceea ce este sâmburele poeziei noastre naționale sunt baladele și cântecele populare.” Kogălniceanu salută cu entuziasm „producțiile literare inspirate din folclor.” Influențat de Herder, Kogălniceanu socotea că obiceiurile, credințele, tradițiile, poezia sunt mărturiile ale vieții și spiritului poporului, ele având, deci, valoare istorică.

Paralel cu Mihail Kogălniceanu, Costache Negruzzi (1808–1868) își expune și el ideile sale folcloristice, făcând o primă încercare de clasificare a cântecului popular. Fără să fie cuprinzătoare și pe deplin științifică, încercarea sa de catalogare distinge „cântecul ostășesc sau istoric, cântecul religios, cântecul dragostei sau al nunții, cântecul codrului sau voinicesc.”

Dintre scriitorii pașoptiști, Alecu Russo (1819–1859) este acela care nu numai că descoperă poezia populară, dar este și teoreticianul folclorului, în faza sa admirativă-romantică. Ca exeget al folclorului, Russo și-a expus părerile sale despre poezia populară în câteva lucrări de bază: *Poezia populară*, *Studii naționale* și altele.

Desigur, ideile sale sunt ale epocii, adică ele se încadrează în curentul romantic, pornind mai cu seamă de la Herder și Jules Michelet. El este cel care și-a formulat pentru prima dată ideea că poezia populară este primul capitol al istoriei și civilizației unui popor. Pentru Russo, poezia populară este unicul moment de artă care înfățișează veridic specificul național. În concepția sa, realizatorul creației artistice este colectivitatea, nevăzând exact rolul individului și contribuția sa la geneza creației populare.

În aceeași viziune se situează și Vasile Alecsandri (1821–1890), a cărui activitate literară este dominată de folclor. Alecsandri nu este numai culegător și ideolog, ci în opera sa aflăm un model de împletire între creația cultă și cea populară. Concepția sa se caracterizează prin aceleași coordonate ca și doctrina literară, crezul artistic al poezilor maghiari, Petőfi Sándor, Arany János: integrarea poeziei populare în literatura cultă este primul pas spre integrarea poporului în politică.

17 Revista a apărut la 19 martie 1840, la Iași, sub îndrumarea lui Kogălniceanu.

Alecsandri, în 1852, a tipărit cea dintâi mare colecție de folclor, intitulată *Poezii populare – balade adunate și îndreptate*. Colecția se deschide printr-o prefață, în care se face clasificarea poeziei populare: 1. Cântecul bătrânești sau balade; 2. Doine; 3. Hore.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea folclorul se bucură de o atenție sporită: atât din punct de vedere ideologic cât și al culegerilor.

Dacă în epoca precedentă avântul și elanurile romantice i-au călăuzit pe scriitori, de această dată se caută noi orientări științifice, prin strădania lui Alexandru Odobescu și mai ales prin Bogdan Petriceicu Hasdeu și școala sa folcloristică.

Înrudit spiritual cu scriitorii generației de la 1848, Alexandru Odobescu (1834–1895) face un pas înainte: se apleacă cu pasiune asupra creației poetice populare. El este primul scriitor care face studii de folclor comparat.

Odobescu cunoaște pe toți marii folcloriști europeni: Montaigne, Herder, Miczkiewicz, Vuk Karagić. Sub influența acestora își formulează opinia după care poezia populară constituie premisa pentru cunoașterea psihologiei și limbii naționale. El este, totodată, primul care evidențiază valoarea artistică universală a *Mioriței*.

Pe linia de orientare mitologică se axează și activitatea lui Atanasie Marian Marinescu (1830–1915) unul dintre primii colecționari ai poeziei populare în Transilvania. Colecția sa intitulată *Poezia populară. Colinde. Balade I., II.* apare la Pesta (1859, 1867).

Bogdan Petriceicu Hasdeu (1838–1907) este cel care dă o concepție științifică folclorului și-i stabilește legăturile cu toate celelalte discipline: istorie, filologie, psihologie etc. El este inițiatorul direcției științifice în folcloristica românească, prin lărgirea noțiunii, prin cercetarea și adâncirea procesului de creație.¹⁸ Este autorul unui șir întreg de articole de folclor românesc în comparație cu teme și motive folclorice italiene, persane, sanscrite, franceze, grecești, bulgărești, sârbești etc.

Prin Hasdeu ia ființă o nouă școală folcloristică strângând în jurul său pe G. Dem. Teodorescu, Lazăr Șăineanu, Simeon Florea Marian și alții. *Columna lui Traian* (1870–1877; 1882–1883.) inițiată de Hasdeu este prima revistă care a fost consacrată etnografiei și folclorului.

Hasdeu stabilește o clasificare folcloristică, pornind de la modalitățile de exprimare, fixând genul poetic, aforistic, narativ, distingând producții aparținând copilăriei, bărbăției, bătrâneții.

18 Chițimia I.C. 1968. 671.

Sub influența școlii lui Hasdeu s-a modelat activitatea folcloristică a lui Simion Florea Marian (1847–1907). Opera lui cuprinde culegeri de folclor și studii asupra creației populare. Studiile sale privesc botanica și ornitologia, apoi toate obiceiurile în legătură cu nașterea, nunta și înmormântarea precum și cu sărbătorile de peste an.

Un loc aparte în dezvoltarea folcloristicii românești îl ocupă „învăța-tul rabin”¹⁹ Mozes Gaster (1856–1939). Filologul, istoricul literar și folcloristul Gaster a fost reprezentantul tipic al curentului care a pus „literatu-ra scrisă veche, îndeosebi cea ebraică, indiană, arabă și persană, la originea producțiilor folclorice europene.”²⁰ Teoria care l-a subjugat pe Gaster a fost prezentarea evreilor ca mijlocitori între Orient și Occident, transmițători ai bogatelor tradiții orientale către toate popoarele europe-ne. Deși este adeptul lui Benfey, autorul teoriei migrațiunii basmelor din India spre Europa, „îi reproșează faptul că a neglijat literatura ebraică.”²¹

Gaster este susținătorul originii literare a folclorului. O. Bîrlea consi-deră că această idee „constituie firul călăuzitor al volumului »*Literatura populară română*«.”²² Volumul publicat de Gaster în 1883 este considerat „întâia cuprindere sintetică a acestui domeniu, rămânând multă vreme singurul tratat și manual totodată.”²³ Gaster în lucrarea sa vrea să ilustre-ze că românii sunt și ei beneficiarii tezaurului cultural oriental, alături de celelalte popoare europene.

Colecția folclorică cea mai cunoscută din această epocă este *Poezii populare române*, publicată în 1885 de G. Dem. Teodoresc (1849–1900), unul dintre cei mai de seamă folcloriști români. Culegerea lui G. Dem. Teodorescu se distinge prin două trăsături fundamentale: „cuprinde pen-tru întâia oară toate speciile mai importante ale creației populare (...) și include în aceeași privire egală și folclorul orașelor ca și folclorul rural.”²⁴ Datorită contactului cu mișcarea folcloristică europeană, G. Dem. Teodo-rescu a învățat respectul absolut față de text.

Un alt folclorist din școala Hasdeu este și Lazăr Șăineanu (1859–1934). Este cel care promovează, ca punct central al studiilor sale de fol-cloristică, principiul exigenței științifice în culegerea creației populare. În opinia lui, condiția esențială a oricărei culegeri de folclor este fideli-

19 Bîrlea O. 1974. 260.

20 Idem.

21 Ibidem 261.

22 Ibidem 262.

23 Bîrlea O. 1974. 262.

24 Papadima O. 1961. 70.

tatea reproducerii conținutului și formei creației, adică „transcrierea exactă a rostirilor locale”, înregistrarea variantelor, a localității.

Hasdeu îl numește „cel mai de seamă basmolog.” Voluminoasa și importanta sa lucrare, *Basmele române* (1895) este suma basmelor publicate timp de o jumătate de secol, variantele fiind grupate, potrivit gradului de înrudire, în tipuri, subtipuri etc.

Un loc de seamă, în perioada ultimelor decenii ale secolului al XIX-lea revine și lui Teodor Burada (1839–1923). El are meritul de a fi cunoscut și cercetat obiceiurile de naștere, căsătorie și înmormântare la românii din toate provinciile. În lucrarea *Datinile poporului român la înmormântări* (1882) se ocupă pentru prima dată cu bocetele, scoțând în evidență valoarea lor literară și de limbă.

Culegător de basme, snoave, proverbe, Petre Ispirescu (1830–1887), se înscrie în istoria folcloristicii românești, ca unul din cei mai de seamă folcloriști din secolul al XIX-lea. Este cel dintâi culegător al jocurilor de copii. Culegerea de basme *Legendele sau basmele românilor* (1882), cuprinde 37 de basme, dintre care cel mai frumos exemplar este *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*.

Printre culegătorii din Transilvania se numără și Ion Pop Reteganul (1853–1905) cu cele cinci volume de *Povești ardelenesti* și Gh. Alexici (1864–1936) cu volumul *Texte de literatură poporană română* (Budapesta, 1899) și alții. Amândoi au subliniat însemnătatea variantelor.

Ceea ce caracterizează a doua jumătate a secolului al XIX-lea este multitudinea de probleme discutate, crearea unei concepții științifice, tipărirea numeroaselor colecții de folclor, reprezentând toate regiunile țării, stabilirea unei tradiții românești în spiritul marilor școli folclorice europene.

Prima jumătate a secolului al XX-lea este dominată de spiritul științific al școlii lui Ovid Densusianu, de opera lui Nicolae Iorga, de mișcarea sociologică a lui Dimitrie Gusti, inițiatorul monografiilor rurale, de cursurile universitare ale lui D. Caracostea, cercetătorul baladei românești. Imaginea se întregește cu creatorul muzicologiei populare, Constantin Brăiloiu, la care se adaugă opera lui Sabin Drăgoi și G. Breazul. Este de remarcat faptul că interesul scriitorilor pentru creația artistică populară sporește tot mai mult. Este vorba de Titu Maiorescu, George Coșbuc, Barbu Delavrancea, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Lucian Blaga, Ion Pillat, Vasile Voiculescu etc.

Ovid Densusianu (1873–1938) a preconizat cercetarea folclorului în strânsă simbioză cu filologia. Ca și pentru Hasdeu, filologia este după opinia sa știința care poate lumina cel mai bine căile de cercetare a fol-

clorului. În lucrarea sa *Folclorul. Cum trebuie înțeles*, expusă la universitate în 1909, face fundamentarea teoretică a științei folclorice moderne: „De la filologi vor avea așa dară prilej folcloriștii să-și apropieze disciplina intelectuală care singură îi poate emancipa de rutina și diletantismul de până acum.”²⁵

Densusianu interpretează inițial folclorul din punct de vedere etnopsihologic: „Scopul folclorului – afirmă el – este de a ne arăta felul propriu de a simți al unui popor, viața lui sufletească în toate manifestațiunile ei mai caracteristice...”²⁶ Mai târziu însă va depăși acest cadru și va pune în lumină „ca nimeni altul până la el valorile estetice ale folclorului, conturând o seamă de aspecte stilistice drept nota diferențiatoare a unor specii folclorice.”²⁷

Contribuția primordială a lui Densusianu la modernizarea științei folclorice este de ordin metodologic. Dintre ideile novatoare se poate evidenția importanța cunoașterii terenului, înregistrarea științifică a textelor, diversificarea interesului pentru creațiile folclorice (nu numai doine!). Câștigul metodologic cel mai important îl reprezintă însă orientarea spre prezent a cercetărilor. Criticându-i pe cei care sunt sclavii concepției că folclorul e numai suma unor relicve transmise de tradiție, își îndreaptă atenția spre prezent, spre reproducerea, reînnoirea permanentă a folclorului. Nimeni nu trăiește, afirmă Densusianu „numai din ce moștenește, ci și din ce se adaogă pe fiecare zi în sufletul lui, și că aceasta este mai ales partea ce merită să fie explorată.”

Orientarea spre prezent a dus la un alt câștig metodologic, pentru că a pus în centrul interesului nu numai faptul folcloric în sine, ci și condițiile în care s-a dezvoltat, putându-se urmări cum modul de viață se răsfrânge asupra creațiilor folclorice. Totodată atrage atenția cercetătorilor asupra faptului că folclorul are doi poli vizibili, trecutul și prezentul: „Cercetătorul trebuie să cuprindă în câmpul lui de observațiune și actualitatea și trecutul; mintea lui trebuie să fie veșnic gata să cunoască și ce se întâmplă și ce s-a întâmplat altădată, pentru că nimic nu poate fi pătruns în toate tainele lui dacă e izolat în timp, ca și în spațiu.” Această optică este cel mai de seamă câștig al folcloristicii române moderne.

Densusianu reclamă impunerea unor noi coordonate în investigarea folclorului. Este nemulțumit de diletantismul culegătorilor de folclor, respingând „culegerea cu grămada fără sistem, fără orientare, fără pregătire

25 Îl citează Birlea O. 1974. 357.

26 Idem.

27 Birlea O. 1974. 317.

științifică” și cere ca folcloriștii de mâine să aibă altă pregătire. Pretinde ca folcloristul să pună în lumină individualitatea creatoare a interpreților, coordonatele personalității informatorului: ocupația, știința de carte, orizontul lui cultural, repertoriul folcloric al acestuia. Folcloristul trebuie să cunoască condițiile istorico – sociale în care se dezvoltă creația folclorică.

Folclorul muzical mult timp a fost neglijat: cei mai de seamă folcloriști au fost, în primul rând, fie filologi, fie literați și nu s-a dat atenție melodiei în ciuda faptului că poezia populară nu se declamă ci se cântă.

Sabin Drăgoi (1894–1968) publică în 1930 colecția sa intitulată *303 colinde cu text și melodie*. George Breazu (1887–1961) pune bazele *Arhivei de Folclor a Societății Compozitorilor Români*. Munca lui este dusă mai departe de Constantin Brăiloiu (1893–1958). Așa cum subliniașe Mihai Pop „pentru Brăiloiu folcloristica muzicală e o disciplină autonomă.”²⁸

Constantin Brăiloiu aplică la început în culegeri, metoda lui Bartók Béla. Ca și Bartók, Brăiloiu socotește că numai înregistrarea mecanică, adică pe fonograf, garantează obiectivitatea absolută a culegerii melodiilor populare. El pretinde observarea nemijlocită a vieții folclorice, prin participarea la obiceiuri, ceremonialuri și la orice ocazii de manifestare folclorică și prin notarea exactă și obiectivă a celor observate. Documentarea folcloristică poate fi întregită prin fotografie și film.

După aceste câteva referiri, se impune să acordăm distinct câteva rânduri activității lui Bartók Béla (1881–1945). Aceasta pentru că este îndeobște recunoscută contribuția lui la cercetarea folclorului muzical românesc, la diversificarea și perfecționarea metodelor de culegere, cercetare. Ovidiu Birlea comentează astfel personalitatea lui Bartók: „Cel care avea să revoluționeze cercetarea muzicii populare va fi compozitorul și deopotrivă muzicologul B. Bartók. Exceptional dotat, el a înmănușat toate calitățile necesare unui deschizător de drumuri. Puterea de muncă i-a fost enormă: a cules și transcris, apoi clasificat și adnotat circa 10.000 melodii populare, din care mai bine de o treime românești.”²⁹

Adevărata revoluție înfăptuită de Bartók – așa cum apreciază același autor – stă în îmbinarea transcrierii exacte și amănunțite a melodiei populare cu valoarea ei estetică din interiorul cântecului popular. „Spre deosebire de mulți cercetători la care notarea exactă întunecă contempla estetică, Bartók nu alunecă nici o clipă în ceea ce s-ar putea numi simplu documentarism.”³⁰ Având un dar și simț muzical deosebit, Bartók

28 Pop M. 1998. 8.

29 Birlea O. 1974. 438.

30 Ibidem 439.

a putut să se transpună în optica populară a interpreților de folclor muzical și a putut aprecia melosul popular potrivit legilor lui estetice.

Bartók a simțit necesitatea de a circumscrie științific specificul național și de a determina împrumuturile, influențele ce s-au manifestat de la un popor la altul. De aceea el a cercetat nu numai folclorul maghiar, ci și cel slovac, ucrainean și mai cu seamă românesc, apoi cel arab și turc, precum și cel sârbo-croat. „El a fost muzicologul cu vederile cele mai largi și competente asupra folclorului din acest colț al Europei centrale și sud-estice și prin aceasta, fondatorul cercetării comparative pe baze științifice a melosului popular din această regiune.”³¹

Bartók s-a arătat deosebit de receptiv la frumusețea cântecului românesc din Transilvania. De aceea, scria academicianului Ion Bîanu în septembrie 1914, când datorită izbucnirii primului război mondial a trebuit să întrerupă culegerile sale: „Orice s-ar întâmpla, nu am să trădez munca pe care am început-o, socot drept un scop al vieții mele să continui și să isprăvesc studierea muzicii poporului român, cel puțin în Transilvania.”³²

Bartók este inițiatorul monografiilor muzicale regionale, pentru a evidenția specificul zonal al muzicii populare. Cea dintâi monografie de acest gen *Cântece populare românești* a fost prezentată Academiei Române în 1910, cu 371 melodii. La sfârșitul anului 1913 era gata a doua monografie zonală, acceptată spre publicare de Academia Română.

Bartók nu s-a oprit la o simplă clasificare a melodiilor. În studiul său intitulat *Dialectul muzical al românilor din Hunedoara* publicat în 1914 constată existența în muzica populară românească a „dialectelor” și „subdialectelor.”³³ Deci a remarcat varietatea stilurilor regionale.

Se poate concluziona că în primele cinci decenii ale secolului al XX-lea, folcloristica românească, treptat, a devenit o disciplină autonomă, a căutat, în spiritul vremii, să-și precizeze principiile și metoda de lucru și și-a delimitat domeniul la literatura, muzica și dansul popular. Folcloriștii au început să studieze în folclor creația artistică, nu numai faptul etnografic, documentul istoric. Atențiunea lor s-a îndreptat tot mai mult spre folclorul contemporan, spre folclorul viu și, în acest sens, viața folclorului a devenit obiectivul primordial al cercetărilor de teren. Folclorul, fapt cultural, spiritual și social, a început să fie cercetat în ansamblul vieții.

31 Ibidem 440.

32 Îl citează Bîrlea 1974. 440.

33 Bartók B. 1956. 174.

Al doilea război mondial, de asemenea, a creat o situație de discontinuitate și continuitate în viața și cercetarea folclorului. Nu ne vom opri, în mod distinct, asupra activității unor personalități, ci vom prezenta sumar cadrul instituțional al cercetărilor de folclor, care, fără îndoială, a funcționat datorită unor personalități de seamă, formate și afirmate în perioada interbelică.

De asemenea vom urmări evoluția orientărilor noi privind cercetările de folclor și, schimbările ce au intervenit în viața folclorului, a culturii populare, în genere, datorită mutațiilor, transformărilor economice, sociale, politice, culturale etc. petrecute în ultimii 50-60 de ani.

Activitatea folcloristică, cercetarea științifică a folclorului în România, treptat-treptat s-a grupat în jurul a trei centre instituționalizate: 1. Institutul de istorie literară și folclor, condus de academicianul George Călinescu (1899–1965), și a cărei activitate științifică este cuprinsă în periodicul *Studii și cercetări de istorie literară și folclor* (a apărut în 1952); 2. Institutul de folclor, condus de Sabin Drăgoi și Mihai Pop cu a sa *Revistă de folclor* (din 1956). Acest institut și-a modificat, ulterior, denumirea, numindu-se *Institutul de etnografie și folclor și Revista de etnografie și folclor*; 3. Casa creației populare.

Un rol nelipsit de semnificație, atât în pregătirea folcloriștilor, cât și în privința cercetării folclorului, l-au jucat facultățile de filologie ale universităților din Cluj, Iași și București.

Folcloristica, în condițiile noi, nu putea fi limitată numai la continuarea tradiției. Folosind rezultatele folcloristicii românești și pe cele străine, s-a desfășurat un proces de clarificare a principiilor și metodelor privind sensul nou al cercetărilor de folclor.

La Congresul Internațional de Folclor, organizat în 1955 la Amsterdam, s-a recomandat să se cuprindă sub denumirea de folclor numai cultura populară spirituală. Această recomandare a fost împărtășită și de folcloristica românească. Accentul cercetărilor s-a mutat asupra faptului artistic și nu pe cel etnologic. Prin faptul artistic al folclorului se înțelege integrarea sincretică a tuturor elementelor care concură la realizarea creației, a produsului folcloric: poezia, muzica, povestirea, jocul mimic și gestic, dansul etc.

În folcloristica modernă s-a reconsiderat și problema spațiului de manifestare a folclorului și noua configurație socială a populației urbane și rurale. Cercetările de folclor au fost și va trebui să fie extinse și asupra centrelor urbane și migrației populației – de natură și motivații diferite: dezvoltarea rețelei școlare, industrializarea (forțată), așa-zisa transformare

socialistă a agriculturii (finalizată în 1962), construcțiile de locuințe la orașe, mijloacele de comunicare în masă etc. Formularea unor concluzii cu valabilitate generală, simpliste, ar însemna abordarea superficială a problemicii vieții culturale, în general, a vieții folclorului, în particular. Destrămarea comunităților tradiționale, adeseori patriarhale, micromigrația demografică care a înlocuit stabilitatea relativă a populației au avut consecințe deosebit de diverse. Într-un fel se prezintă situația oamenilor care s-au mutat la oraș, dar și-au păstrat legăturile cu satul natal și cu consătenii mutați la oraș. Aceștia au trăit mult timp (și mai trăiesc) sentimentul dezrădăcinării/în rădăcinării relative, treptate. Alta este situația navetiștilor care-și petrec o bună parte a timpului la oraș, însă existențial sunt puternic legați de satul natal, de întreaga tradiție a acestuia. „În ultima instanță – opinează profesorul universitar clujean, Péntek János – s-a schimbat radical situația individului, plutind în mod paradoxal, între noua ipostază a libertății și restricțiile tradiționale ale realității.”³⁴ De aceea, aplicarea tradiției drept criteriu valoric absolut în interpretarea fenomenelor culturii trebuie făcută cu multe rezerve și circumspecție.

În urma acestor mișcări au intervenit mutații în repertoriul folcloric al diferitelor straturi sociale. Viața folclorului contemporan prezintă o fizionomie cu totul nouă: sătenii veniți la oraș, mai cu seamă cei tineri, sunt atrași de muzică ușoară, de romanțe, șlagăre, cântece de filme, dansuri străine etc. În schimb la orașe există și plugușoare tradiționale, hore și nunți ca și la țară. Tradiția tineretului maghiar din Transilvania, așa numita *Casă a dansului (táncház, adică petrecere dansantă)* a fost revitalizată în anii 70 de tineretul urban (!), iar taberele de vară, organizate de tineretul intelectual (!), începând cu anii 90, în mai multe centre rurale, au devenit adevărate foruri ale cunoașterii și propagării folclorului coregrafic și muzical, totodată și puncte de atracție turistică.

Uneori orașele sunt centre de iradiere lăutărească pentru o întreagă zonă, formațiile instrumentale de cele mai diferite feluri sunt chemate la nunți și alte petreceri ale colectivităților sătești. Orașul pătrunde în sate și prin alte mijloace ale vieții moderne: școală, presă, radioul, televiziunea, mașini și aparatură electrică și electronică modernă, tehnica de calcul, noi forme și modele ale vieții politice, sociale etc. Toate acestea influențează direct sau indirect folclorul. Un proces oarecum similar se produce și în sens invers: și satul, cu repertoriul său folcloric pătrunde

în orașe pe căi similare, în primul rând prin radio, televiziune, spectacole și festivaluri folclorice.

Atunci când emitem judecăți de valoare privind cultura populară, trebuie să avem în vedere și faptul că țărăniimea, creatoarea culturii folclorice, s-a destrămat ca strat social clasic, purtător de tradiție. Țărăniimea, de altfel, n-a fost niciodată nici ideologul, nici teoreticianul, nici propagatorul propriei sale culturi. De aceea, în noile condiții, intelectualității îi revin, într-o bună măsură, păstrarea și valorificarea acestei culturi, precum și integrarea ei în patrimoniul culturii naționale.

Cercetările moderne, îndeosebi cele interbelice și postbelice din secolul al XX-lea au reliefat că folclorul tradițional a constituit un sistem semiotic autonom, elementele acestuia având semnificații simbolice specifice, organizate într-un sistem de reguli și norme proprii. Schimbările intervenite în două planuri: pe de o parte, acest sistem se destramă, pe de altă parte, paralel cu acest proces, multe dintre elementele folclorului tradițional se integrează în sistemul semantic, de asemenea autonom, al culturii noi. Se pare că procesul a început cu dezintegrarea planurilor paradigmatică ale culturii populare. Un exemplu elocvent ni-l oferă un domeniu al artei populare: cusăturile. Pânzeturile, ațele tradiționale, nu numai datorită industriei textile moderne, dar și gustului urban, au fost înlăturate, schimbate, ceea ce a revoluționat, deopotrivă tehnica cusutului, dimensiunile și compoziția cusăturilor. Cusăturile au căpătat o altă destinație: au devenit elemente ornamentale ale interioarelor urbane, ale vestimentației orașenești. Aceste schimbări de destinație și integrare a artelor populare în sintagme noi a anulat, în bună măsură, semnificația cultică, simbolică a elementelor tradiționale de artă populară. Toate aceste schimbări înseamnă că produsele de acest gen sunt doar bunuri de proveniență tradițională, fără semnificații tradiționale. Simbolistica autentică este suplinită de pseudosimbolică, așa cum locul creațiilor populare este preluat de produse industriale, seriale. Cusăturile, țesăturile, broderiile, ciopliturile, obiectele de ceramică devin produse comercializate, vandabile.

Exemple similare se pot observa și în alte domenii ale folclorului. Sub imperiul folclorismului ce a câștigat teren din ce în ce mai mare, în ultimii 30-40 de ani (și datorită concursurilor formațiilor amatoare, festivalurilor, dar nu numai și nu cu exclusivitate în România) multe categorii folclorice sunt transpuse, altele transplantate pe scenă, pierzându-și spațiul și funcția primară. Unele obiceiuri calendaristice (ex.: cele legate de anul nou, de primăvară), obiceiuri care marchează momentele importante în viața omului (nunta) sunt transpuse pe scenă și devin spectacole

le folclorice, de divertisment, pierzându-și funcția socială, pragmatică inițială. Aceste spectacole sunt realizate pe baza unor scenarii, având în vedere, în primul rând, cerințele scenei, ale dramatizării.³⁵ Porțile populare cioplite și sculptate la dimensiuni reduse au devenit în anii socialismului „rame” pentru „gazete stradale”, pentru „panouri de onoare”, în incintele fabricilor, în parcuri, locuri circulate, în școli.³⁶ Micile tarafuri sătești ale lăutarilor, echilibrate timbral, având libertatea improvizației, au cedat tot mai mult locul orchestrelor de mari dimensiuni, însă fără virtutea expresivă a folclorului.³⁷

Pe temeiul câtorva exemple de mai înainte, următoarea întrebare pare legitimă: Care este statutul folclorului în contemporaneitate?

După opinia lui Mihai Pop folclorul a devenit „bun de consum,” și „ca și bunurile de consum, și cele folclorice sunt supuse modei.”³⁸

Ce este însă acest folclor „bun de consum” și care este raportul lui cu folclorul tradițional, cine îl produce și sub ce formă se consumă? – sunt întrebări incitante, care stau și va trebui să se afle în prim-planul cercetărilor de azi și de mâine.

Spre deosebire de folclorul tradițional care, după expresia lui Roman Jakobson, este creație, folclorul „bun de consum” conform evaluării lui M. Pop „este înainte de toate o reproducere a folclorului tradițional. O reproducere mai mult sau mai puțin fidelă în raport cu rosturile pe care le are în sistemul actual al consumului de bunuri culturale, cu ocaziile în care se consumă, cu mediile care urmează să-l consume și cu cei care îl reproduc.”³⁹

Se poate spune, fără a greși, că folclorul tradițional românesc și cel al minorităților naționale nu s-a pierdut încă, mai mult, populația nu și-a pierdut conștiința sa folclorică, că există o bogată rezervă pentru creații originale și o predispoziție sufletească, spirituală de a simți, gândi și comunica sub imperiul culturii folclorice tradiționale.

Reproducerea folclorului tradițional se face însă artizanal de către cei ce provin din medii folclorice, și profesional de către cei ce vor, de pildă, să cânte cântece populare dar sunt outsiders. Aceștia, și foarte mulți ca ei, stăpânesc mai mult sau mai puțin limbajul folcloric tradițional, dar operează cu el artizanal, adaptându-l noului context cultural.

35 Balázs L. 1987.

36 Biró Z. 1987.

37 Herța I. 1987.

38 Pop M. 1998. 245.

39 Ibidem 244.

Noul statut al folclorului de a fi „bun de consum ... supus modei” generează o serie de consecințe estetice: un grad sporit de finisare a formei, standardizarea, uniformizarea relativă a acesteia, apariția șabloanelor interpretative, iar din punct de vedere al conținutului, schimbarea mesajului.

Bunurile folclorice „de consum,” după opinia lui M. Pop, au soarta reproducerilor de arte plastice. Adică ele se adresează întregii comunități naționale. Deci rolul deosebirilor, diferențelor zonale, despre care vorbea Bartók a dispărut sau tinde să dispară. „Cei ce le produc artizanal (adică bunuri folclorice) sau profesional nu urmăresc comunicarea unui mesaj folcloric tradițional, ci a unui mesaj artistic ce poate fi receptat de la petrecerea plăcută a timpului liber, până la o mare, esențializată trăire artistică.”⁴⁰

Evaluarea profesorului M. Pop, privind statutul actual al folclorului, ca un rezultat al unei evoluții postbelice foarte complexe, este adevărată, fără să fie absolută. Considerăm că folclorul nu a devenit și încă mult timp nu va deveni, întru-totul, un „bun de consum ... supus modei.” Iar dacă e la modă, cu diferite intensități în ultimii 50-60 de ani, situația nu este motivată numai de „consum.” Pentru această opinie încercăm să aducem pilde autohtone și europene.

Interesul pentru folclor, pentru culegerea și cercetarea lui în cadrul minorităților din România, de exemplu, a avut o altă motivație decât pentru folcloristica românească. Folclorul este pentru minorități un mijloc de revitalizare, de păstrare și menținere a identității naționale, un fundament specific al culturilor naționale autonome, în condițiile unei culturi românești majoritare. Nu este lipsit de semnificație faptul că în pofida interdicțiilor de culegere și cercetare, în anii de relativă toleranță (anii 60–70), respectiv anii de după schimbările din 1989 au apărut cu zecile lucrări din cele mai diferite domenii ale culturii populare, în majoritatea lor din folclorul și etnografia maghiară din Transilvania, dar aceleași tendință s-a manifestat, în proporții corespunzătoare, și în situația altor naționalități din România.⁴¹

40 Ibidem 246.

41 Menționez câteva apariții reprezentative din folclorul și etnografia câtorva naționalități din România.

Din folclorul maghiar: Faragó József: *Balladák földjén*. Válogatott tanulmányok, cikkek. Kriterion, Bukarest, 1977; *Balladák könyve*, Élő hazai népballadák. Kallós Zoltán gyűjtése, Szabó T. Attila gondozásában. Kriterion, Bukarest, 1970; *Háromszéki népballadák*. Albert Ernő és tanítványai gyűjteménye, Faragó József bevezetőjével és jegyzeteivel. Kriterion, Bukarest, 1973; *Kibédi népballadák*. Gyűjtötte és jegyzetekkel ellátta Ráduly János. Kriterion, Bukarest, 1975; *Szatmári népbal-*

În tradiția de peste o sută de ani a cercetărilor etnografice maghiare din Transilvania (din 1898 începe predarea etnografiei la Universitatea maghiară din Cluj), un moment însemnat îl constituie înființarea, în 1990, a *Asociației Etnografice Kriza János*, cu sediul la Cluj. Ea cuprinde un număr însemnat de folcloriști voluntari cu pregătire medie, universi-

ladák. Gyűjtötte és jegyzetekkel ellátta Bura László. Kriterion, Bukarest 1978; *Virágok vetélkedése*. Régi magyar népballadák. Kriterion, Bukarest, 1986; *Ószékely népballadák*. Összesítő válogatás Faragó József gondozásában. Kriterion, Bukarest – Kolozsvár, 1995; Demény István Pál: *A magyar szóbeli hősi epika*. Pallas-Akadémia, Csíkszereda, 1997; Faragó József: *Kurcsi Mínya havasi mesemondó*. Irodalmi Könyvkiadó Bukarest, 1969; *Előbb a tánc, azután a lakoma*. Mezőségi népmesék. Gyűjtötte Nagy Olga. Állami Irodalmi és Művészeti Könyvkiadó, Bukarest, 1953; Nagy Olga: *Lüderc sógor*. Erdélyi magyar népmesék. Irodalmi könyvkiadó, Bukarest, 1969; *A kecskés ember*. Udvarhelyszéki népmesék. Kriterion, Bukarest, 1972; *Rózsa királyfi*. Berekméri Sándor geryeszegi meséi. Gyűjtötte Szabó Judit. Kriterion, Bukarest, 1977; *Háromszéki magyar népköltészet*. Kónsza Samu gyűjteménye. Szerkesztette és bevezetőt írta Faragó József. Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, Marosvásárhely, 1957; *Vadrózsák*. Kriza János székely népköltési gyűjteménye. Kriterion, Bukarest, 1975; *Magyaryerőmonostori népköltészet*. Szöveggyűjtemény Olosz Katalin, dallamgyűjtemény Almási István. Irodalmi Könyvkiadó Bukarest, 1969; *Romániai magyar népdalok*. Kriterion Bukarest, 1974; Pozsony Ferenc: *Szeret vize martján*. Kolozsvár, 1994; *Többet ésszel, mint erővel*. Mesék, tréfák, anekdoták a romániai magyar népköltészetből. Irodalmi Könyvkiadó Bukarest 1969; Vasas Samu – Salamon Anikó: *Kalotaszegi ünnepek*. Gondolat, Budapest, 1986; Balázs Lajos: *Az én első tisztességes napom*. Párvalasztás és lakodalom Csíkszentdomokoson. Kriterion. Bukarest, 1994; Balázs Lajos: *Menj ki én lelkem a testből...*Elmúlás és temetkezés Csíkszentdomokoson. Pallas – Akadémia, Csíkszereda, 1995; Balázs Lajos: *Szeretet fogott el a gyermek iránt*. A születés szokásvilága Csíkszentdomokoson. Pallas – Akadémia Csíkszereda 1995; Pozsony Ferenc: *Adok nektek aranyvesszőt*. Pro – Print Kiadó Csíkszereda, 2000; Barabás László: *Forog az esztendő kereke*. Sóvidéki népszokások. Mentor Kiadó, Marosvásárhely, 1998; Keszeg Vilmos: *Jóslások a Mezőségen*. Etnomantikai elemzés. Bon Ami Könyvkiadó Sepsiszentgyörgy; 1997; Tánczos Vilmos: *Gyöngyökkel gyökerezteél*. Gyimesi és moldvai archaikus imádságok. Pro – Print Könyvkiadó Csíkszereda, 1995; Tánczos Vilmos: *Csapdosó angyal*. Moldvai archaikus imádságok és életterük. Pro – Print Könyvkiadó Csíkszereda 1999.

Din folclorul german/săsesc: Butura, Valer: *Casele germanilor*. București, 1989; Dunărea, Nicolae: *Román-magyar szász etnokulturális kapcsolatok*. Korunk Évkönyv Kolozsvár, 1979; Hajdú Farkas Zoltán: *Telepes népség*. Erdélyi szász olvasókönyv. Csíkszereda, 1994; Markel Hanni: *Tézisek az erdélyi szászok farsangi szokásairól*. În: Kjnt Évkönyve 4. 1996 Kolozsvár; *Es sang ein klein Waldvöglein*. *Siebenbürgische Volkslieder sachsisch und deutsch* (Cântece populare săsești și nemțești din Sibiu). Cluj, 1973; Pozsony Ferenc: *Az erdélyi szászok jelesnapi szokásai*. Pro – Print Könyvkiadó Csíkszereda 1997; Pozsony Ferenc:

tară și academică încadrați la catedrele școlilor generale, liceelor, universităților sau sunt pur și simplu pensionari. S-au diversificat simțitor tematica, aria de cuprindere, metodologia cercetărilor, iar prin sesiunile științifice periodice și Anuarul asociației (*Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve*) rezultatele cercetărilor sunt integrate în circuitul științific maghiar și românesc, în ansamblul culturii umaniste din România. Asociația a inițiat deja o conferință (1998) pe tema culturilor populare interetnice, cu concursul benefic al universităților din Cluj, București și Sibiu. La cunoașterea complexității folclorului, nu numai în limitele naționale, o însemnată contribuție este adusă de cercetările de folclor comparat, desigur, cu condiția ca acestea să rămână legate de realitate și să se ferească de comparatismul fenomenelor aparente. Cercetările de acest gen va trebui să se axeze pe lămurirea legăturilor organice, de fond. Mihai Pop reclamă îndreptarea prioritară a cercetărilor spre legăturile folclorului românesc „cu lumea balcanică și romanică, apoi cu popoarele slave din răsărit și apus și cu ceilalți vecini, de pildă cu ungurii. Deoarece legăturile nu se fac numai prin contact etnic direct, ci și prin contact cultural complex...”⁴²

Interesul susținut pentru folclor și pentru cultura populară este ilustrat și de noua misiune, noul mesaj – deci nu tradițional! – al acesteia, în întreaga Europă de azi și pretutindeni în lume. Este vorba de reprezentarea prin cultura folclorică a imaginii naționale, în contactele internaționale de cele mai diverse forme. Este un nou câmp de manifestare a folclorismului. Creдем că folclorul a cunoscut o asemenea mutație în evoluția lui.

Să ne gândim, bunăoară, la marile evenimente sportive: la spectacolele de deschidere și închidere a jocurilor olimpice. Ele sunt grandioase spectacole folclorice. Spectacolul de deschidere a jocurilor olimpice din Sidney (2000) a fost conceput din elementele folclorului aborigenilor (băștinașilor) australieni. Pe „arena de gheață” a festivității de închidere a jocurilor olimpice de iarnă din Norvegia (1988) figurile basmelor și mitologiei norvegiene au fost introduse cu cele mai moderne mijloace tehnice. La festivitățile de premiere ale concursurilor europene și mon-

Szól a kakas már. Szász hatás az erdélyi magyar jelesnapi szokásokban. Pro-Print Könyvkiadó, Csíkszereda, 1998;

Din folclorul turcesc: Mehmet Naci Önal: *Din folclorul turcilor dobrogeni.* Kriterion, București, 1997;

Din folclorul albanez: Luan Topciu: *Sentimentul dorului la asdreni, poradeci Kuteli.* Uniunea culturală a albanezilor din Romania, 1999.

42 Pop M. 1998. 30.

diale de patinaj artistic, trofee, de regulă sunt aduse de fete îmbrăcate în portul popular reprezentativ al țării organizatoare. Să ne gândim, de asemenea, la mulțimea festivalurilor folclorice care se organizează în sezonul estival în toate regiunile Europei. Folclorul la aceste manifestări devine pur și simplu spectacol, atracție turistică, îndepărtat de mediul social și geografic, de purtătorii autentici ai acestuia. Datorită culturii folclorice a apărut și se extinde un nou tip de turism: etnoturismul sau folcturismul.

Credem că nu stăm departe de adevăr dacă spunem că toate acestea sunt, pe de o parte, o replică dată globalizării, iar pe de altă parte, sunt un nou mod de autoreprezentare/prezentare, autorecomandare, de afișare a identității naționale, în noile condiții. (Tot cu ocazia defilării sportivilor, la Sidney, s-au văzut delegații sportive, într-un număr surprinzător de mare, îmbrăcate în porturile lor populare, în locul uniformelor anume concepute pentru asemenea ocazii. Deși în fruntea fiecărei delegații se duce și o tăbliță cu numele țării, totuși se simte nevoia și unui alt mod de exprimare, comunicare a identității naționale.) Se pare că din ce în ce mai multe națiuni, popoare văd în folclor(ism), în cultura populară o autentică carte de vizită atunci când au loc contacte internaționale, nu numai sportive, ci și politice, diplomatice, științifice etc. Buletinele de știri adeseori ne informează, cu ocazia contactelor, întâlnirilor diplomatice de vârf, despre spectacolele folclorice prezentate, despre întâmpinări cu reprize de dansuri și cântece. Scopul întâlnirilor, contactelor este, de altfel, economic, financiar, diplomatic, științific. Cultura, așadar, cultura populară joacă un rol de „mediere diplomatică” în relațiile interstatale. Oricum, a câștigat un statut în protocoalele diplomatice.

Multe pavilioane naționale (de ex. ale României și Ungariei), în cadrul Expoziției Mondiale de la Hannover (2000) au fost inaugurate în prezența șefilor de state, politicienilor și diplomaților, cu spectacole folclorice.

Comisia de stat finlandeză, pregătindu-și documentele de aderare la Uniunea Europeană, a inclus un capitol aparte, consacrat culturii populare finlandeze. Savanților desemnați pentru Premiul Nobel, într-una din zilele culturale și de agrement premergătoare decernării premiilor, li se prezintă cultura materială și spirituală populară suedeză.

Aceste câteva exemple care se manifestă și la alte nivele (vezi contactele satelor și orașelor înfrățite ajunse la modă în ultimul deceniu), marchează noua destinație, noul mesaj și statut al folclorului în ipostaza sa de folclorism (un termen cam ocolit de folcloristica românească), res-

pectiv profunda mutație ce a intervenit în viața culturii populare, începând cu a doua jumătate a secolului al XX-lea.

Schimbările ce intervin și vor interveni în viața folclorului privesc deci funcția, conținutul, tematica, structura, spațiul și timpul de prezentare a creațiilor. Folclorul, ansamblul creațiilor populare, ca forme de manifestare culturală, spirituală, artistică a colectivităților determinabile, identificabile geografic, etnic, antropologic a devenit mai mult un mod și instrument de manifestare a identității naționale, de grup, de localitate, chiar un simbol al acesteia.

Folclorul deci nu rămâne indiferent la schimbările vieții sociale, culturale, ci capătă în noile condiții sociale, în mutațiile structurale interne, naționale, respectiv externe, internaționale rosturi noi, iar schimbările de funcție pot atrage după ele schimbări de structură și de fond.

Noul statut, necunoscut înainte, al folclorului, în care a pășit în ultimele decenii ale secolului anterior este marcat și de faptul că a devenit nu numai un „bun de consum”, un „bun de reprezentare națională”, dar și un „bun ocrotit” de forurile culturale internaționale, asemenea plantelor și animalelor amenințate de dispariție, monumentelor arhitecturale, colecțiilor muzeale etc.

Demersurile făcute de UNESCO sunt deosebit de semnificative. Acest for specializat al O.N.U. a organizat consecutiv, începând din 1973, când Bolivia a ridicat pentru prima dată problema ocrotirii folclorului, conferințe, consfătuiri, dezbateri care s-au finalizat în adoptarea unor documente în acest sens. După ce în 1988 are loc la Budapesta o consfătuire pe tema ocrotirii creațiilor folclorice (Protection of Expressions of Folklore), coroborat cu legile privind ocrotirea limbilor materne și a limbilor minorităților naționale, în 1989 se adoptă la Paris documentul *Recomandare privind ocrotirea culturii tradiționale și a folclorului*. Acest document a fost remis tuturor guvernelor.

Ce motivează elaborarea și adoptarea documentelor de acest fel, împotriva căror fenomene trebuie ocrotit folclorul?

Premisa de la care pornesc toate documentele adoptate de UNESCO este aceea că folclorul este „o parte a moștenirii culturale naționale,” ulterior completându-se cu ideea de „moștenire spirituală” (intangible cultural heritage). S-a apreciat că în ultimii ani ai secolului al XX-lea s-au declanșat, pe plan mondial, două procese sociale rivale: procesul globalizării atotcuprinzătoare datorită dezvoltării tehnicii și procesul de reevaluare a culturilor și tradițiilor locale, recunoașterea acestora în cadrul sistemului bunurilor culturale. S-a recunoscut adevărul că păstrarea folclorului susți-

nător de tradiții locale este o șansă de salvare a bunurilor create de culturi de-a lungul secolelor.⁴³ Din acest motiv nu este întâmplător faptul că UNESCO a declarat distinct importanța folclorului și nu pe cea a bunurilor materiale, insistând asupra ocrotirii și răspândirii acestuia, contribuind astfel la păstrarea, revigorarea identității diferitelor grupări etnice. În esență UNESCO sprijină păstrarea culturilor tradiționale ca să-și mențină valorile culturilor locale, în condițiile fluxului globalizării.⁴⁴

Punctul Nr. 10 al *Planului de acțiuni privind ocrotirea și revitalizarea moștenirii culturale spirituale*, adoptat la Washington în 1999 nominalizează printre factorii mondiali care amenință folclorul: războaiele, migrațiile forțate, ideologiile și curentele filozofice extremiste, naționaliste, degradarea mediului ambiant, marginalizarea economico-socială, globalizarea, comercializarea culturii.

2. Cultură populară și folclor. Delimitări și precizări terminologice

Circumscrierea, definirea termenului de folclor creat de William Thoms, reprezentantul școlii antropologice engleze, nu poate fi decât o operație diacronică, întrucât acesta a evoluat împreună cu dezvoltarea interesului pentru cultura populară. Pe măsură ce s-au acumulat date, informații, cunoștințe despre această cultură, termenul de folclor a dobândit sensuri și interpretări din ce în ce mai nuanțate și diverse. În aceeași măsură, în raport cu modul și optica abordării diferitelor domenii ale culturii populare, în raport cu mutațiile permanente ce au avut loc în sânul acestui domeniu al culturii umane, au apărut variante de discipline convergente, însoțite de termeni noi, asupra cărora, de asemenea, plutește tot atmosfera ambiguității.

2.1. Conceptul de cultură populară

Cultura populară este definibilă, mai întâi, în raport cu noțiunea generală de cultură. Bazându-ne pe o definiție succintă a acestui concept, vom înțelege prin *cultură* „tot ceea ce în mediu se datorează omului, deci tot ceea ce a creat el dincolo de realitatea naturală și biologică anterioară

43 Ajánlások 1999.

44 Hoppál M. 1999.

lui și obiectivă în raport cu conștiința sa.”⁴⁵ Acest flux al procesului creativ etern a generat polivalența termenului de cultură. Cuvântul *cultură* dobândește mereu sensuri noi, câmpul lui semantic fiind când mai restrâns, când mai larg. În raport cu relațiile contextuale vorbim de cultura primitivă, antică, medievală, modernă, de cultura europeană, americană, de cultura viei, grâului, plantelor, de cultura igienică, sanitară, sexuală, vestimentară, cinematografică, religioasă ș.a.m.d. Deci termenul de cultură se referă nu numai la științe și arte, ci la toate domeniile și situațiile în care omul a existat într-o relație de interacțiune cu mediul.

Față de realitatea obiectivă, cultura se constituie, așadar, prin valori elaborate de om, din totalitatea valorilor materiale și spirituale create de omenire, ca rezultat al îndelungatei practici social-istorice. Prin urmare, factorul definitoriu al noțiunii de cultură îl constituie noțiunea filozofică de valoare.

Creația umană poate fi o *creație de obiecte*, care implică o anumită iscusință practică, sau *creație spirituală*, care implică iscusința minții omenești. Valoarea înseamnă înregistrarea unui progres evident în realizarea bunurilor materiale și spirituale. Omul primitiv își confecționează uneltele cioplind pietre. Când de la simpla cioplire el a trecut la șlefuirea lor, a creat o nouă valoare: unealta confecționată prin șlefuire constituie un grad mai înalt de cultură, față de unealta cioplită. Deci valoarea nu constă în confecționarea unui nou obiect, ci în elaborarea unui nou model, mai evoluat și mai corespunzător cerințelor umane.

În ce privește arta, fiecare nouă operă reprezintă o nouă valoare, pentru că fiecare operă de artă este un nou model, original în raport cu cele anterioare.

Omul creează valori ca urmare a unor necesități vitale. Valorile create modifică însă existența umană, implicând în continuare necesitatea creării de valori noi, superioare, fapt care stă la baza progresului însuși. Elaborarea faptelor de cultură, însă, este condiționată de particularitățile primare ale mediului uman. 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 anume mediu sau zone, față de alt mediu. De aici, în opinia lui M. I. Herskovits, decurg două mari paradoxuri ale culturii:

1. cultura, ca achiziție umană, este universală, dar fiecare manifestare locală sau regională a ei poate fi considerată unică;

45 Pop M. 1976. 37.

2. cultura este stabilă, dar în același timp dinamică, manifestând schimbări continue și constante.⁴⁶

Despre caracteristicile culturii mai menționăm că este un sistem care se învață, se transmite din generație în generație, așa cum precizează J. M. Lotman, nu se moștenește genetic; este un sistem de simboluri codificate, create de om, cu caracter normativ, un produs al spiritului uman, deci o entitate dependentă de om.

Cultura este, prin urmare, un fenomen social, condiționat de factori de spațiu și timp. Prin conținutul lor, valorile culturale îmbracă chipul și asemănarea societăților care le elaborează. Diferențierile societăților de-a lungul istoriei și în diferite regiuni ale globului au generat, pe temeiul mentalităților și intereselor specifice, diferențieri în substanța culturii.

Tocmai acest proces al diferențierilor trebuie să-l avem în vedere atunci când interpretăm termenul 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 esențial orală, a păturilor populare „necultivate,” pe de o parte, și cultura evoluată, canonizată a păturilor aristocratice, a burgheziei orașelor etc., pe de altă parte. Delimitarea se făcea deci între două culturi diferențiate ca structură, conținut și condiționare istorică. Pe plan terminologic s-a constituit opoziția: cultura populară – cultura elitistă (aristocratică).

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

Noțiunea de cultură populară rămâne însă și ea sub dominația impreciziei din cauza ambiguității termenului de „popor.” Accepțiunea acestui cuvânt diferă de la o epocă la alta, „sensul său trebuie să fie clarificat deosebit în funcție de contexte istorico-sociale diferite.”⁴⁷

Începând din secolul al XIX-lea termenul de popor era asimilat cu cel de „țărănime”, referindu-se și la acele straturi sociale care și-au câștigat existența prin munci inferioare. Această concepție și interpretare este adânc înrădăcinată în conștiința publică, ea persistă și astăzi. Mai târziu, în condițiile societăților structurate pe clase sociale, termenul de popor a înglobat clasele sociale exploatate și împilate (iobagi, țărani, proletari),

46 Îl citează Pop M. 1976. 39.

47 Pop M. 1976. 40.

în opoziție cu clasele dominante. Există și opinia după care prin termenul de popor se înțeleg masele populare având cultură tradițională.⁴⁸

Conjugând ideile și informațiile anterioare, încercăm să definim câteva aspecte ale conceptului de cultură populară.

Cultura populară este totalitatea culturii formațiunilor sociale care se află în afara exercitării puterii și conducerii vieții economice-sociale-politice-culturale și care, prin cultura lor proprie, se detașează de sistemul valoric și normativ adoptat al societății. Formația deținătoare a culturii populare se distanțează de cultura oficială și practică o autoadministrație culturală. Acest model este specific în primul rând pentru cultura țărănească tradițională. Așa se explică de ce țărănimea dispune de o concepție proprie, autonomă despre lume, de un sistem de cunoștințe și credințe, de arte proprii (poezie, muzică, dans, ornamentică), de mod și model de viață, de obiceiuri, de mediu material și arhitectural.⁴⁹

2.2. Conceptele de folclor

Pare paradoxală formularea unei definiții din moment ce, până acum, am făcut referiri la ambiguitățile termenului de folclor, la controversele care s-au născut în jurul lui. Însuși termenul are o circulație largă în rândul neologismelor care sporesc echivocul acestuia.

Există o concepție după care prin folclor se înțelege creația artistică – literară, muzicală, kinetică, comportamentală sau ceremonială – aparținând culturii populare spirituale.⁵⁰ După o altă opinie conceptul de folclor include cultura sau arta tradițională, colectivă, populară, eventual sătească, și este identificată o dată cu întreaga cultură populară, alteleori numai cu literatura populară, apoi cu arta populară. Ulterior conceptul de folclor a fost extins și asupra religiozității populare.⁵¹

Prin folclor se înțelege și totalitatea producțiilor artistice de cunoaștere colectivă a realității.⁵² Conceptul de folclor include – potrivit unei alte opinii – totalitatea culturii spirituale a țărânimii, obiectivată mai întâi în poezia, muzica, dansul, obiceiul, jocul și arta populară.⁵³

48 Kósa L. *Mnl nép*.

49 Keszeg V. 2000. 18-19.

50 Pop M. 1976. 51.

51 Katona I. 1998. 15.

52 Keszeg V. Op. cit. 19.

53 *A magyar folklór* 1998. 16.

Ceea ce este comun între aceste variante de interpretări este prezența sintagmelor de „creație artistică,” „artă tradițională,” „producții artistice,” „cultură spirituală,” adică a unui consens după care folclorul îmbrățișează producțiile artistice, spirituale ale culturii populare.

2.3. Cultura populară spirituală și materială

O asemenea dihotomie ridică o nouă delimitare, care opune cultura artistică, spirituală, culturii materiale. Această opoziție este raportabilă și ea, generic, la întreaga sferă a noțiunii de cultură, adică la acel nivel la care s-a creat, uneori, distincția terminologică între civilizație (cultură materială) și cultură (cultură spirituală).

În esență, întrebarea este dacă se poate raporta conceptul de folclor la întreaga cultură populară sau numai la valorile ei spirituale?

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

- 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 ex. vindecările), de la cele cu caracter general până la cele de amănunt;
- un sistem de credințe tradiționale;
- un sistem de obiceiuri, ritualuri și ceremonialuri regizate pe fundalul acestor credințe, dar motivate prin cerințe practice ale vieții;
- un sistem de manifestări literare, muzicale, de dans, de spectacol, de muzică și gestică;
- un sistem de comportamente interindividuale și intergrup.

Deoarece cultura spirituală a poporului a fost denumită prin cuvântul creat de William Thoms, folclor, știința care se ocupă cu acest domeniu de cultură se numește *folcloristică*.

Cultura materială este concretizată în obiecte și în deprinderea de a le confecționa. Ea se referă la felul în care sunt 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).

De fapt delimitarea între cultura spirituală și cea materială are un caracter mai mult metodologic, didactic, în esență cultura populară este un fenomen unitar ca structură și semantism. Același lucru se poate spune și despre delimitarea între folclor și arte populare. Cele două domenii alcătuiesc un sistem unitar de reprezentări artistice. Delimitarea este totuși motivată în sensul că cele două domenii prezintă și deosebiri esențiale, care determină metode distincte de cercetare și o pregătire de specialitate deosebită de la un domeniu la altul.

În contextul culturii populare *obiceiurile* au fost definite, mai recent, ca fenomene de *cultură socială*.

2.4. Folclorizație, folclorism

Între cultura populară și cea elitistă (aristocratică) au existat și există schimburi permanente de valori. Câteva exemple din trecutul intersecției acestor culturi.

Psalmii versificați de Dosoftei pătrund în circuitul folcloric și devin cântece de stea sau colinde; motive biblice trec din cultura cărturărească în cultura folclorică și devin colinde. Important de reținut este că, trecând dintr-o cultură în alta, aceste valori se modifică, devin altceva ca formă de manifestare, structură și conținut. Ele se încadrează într-un circuit ceremonial popular, capătă circulație orală, se adaptează la formele tradiționale ale poeziei populare. Este vorba deci nu de o prezență identică a unui și aceluiași element în două mulțimi (culturi) diferite, ci de asimilarea unei valori aparținând unei culturi în contextul altei culturi. Acest proces de asimilare se manifestă și în raport cu cultura cărturărească. Asimilarea valorilor folclorice în literatura română, de exemplu, sunt elocvente.

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.

Pentru denumirea acestor procese de asimilare reciprocă de sens opus se folosesc conceptele neologice de *folclorizație* și *folclorism*.

Înțelegem prin *folclorizație* pătrunderea și asimilarea în circuitul folcloric a unor creații înalte. Este un proces permanent de formare a artelor autonome. (Un exemplu cotidian: poeziile lui Petőfi Sándor, Eminescu și Coșbuc sunt cântate chiar la petreceri, adeseori fără conștiința paternității.)

Folclorismul este procesul invers: asimilarea bunurilor, creațiilor folclorice de către arte, de cultura înaltă, cărturărească. Este un fenomen cul-

tural, de asemenea vechi, care s-a manifestat cu intensități variate în diferite epoci istorice, cunoscând momente culminante, conștiente și programate: epoca pașoptistă, cea a marilor clasici și a curentelor tradiționaliste. Marile creații ale lui M. Eminescu, I. Creangă, T. Arghezi, L. Blaga etc., rapsodiile lui G. Enescu, creațiile lirice ale lui Petőfi Sándor și Arany János și foarte multe alte opere, mai ales în domeniile literaturii, muzicii, dar și în artele plastice s-au născut sub imperiul folclorismului. Trebuie precizat faptul că folclorismul se manifestă, în primul rând, în cadrul unor curente și orientări artistice, în estetica și crezul artistic al unor creatori.

Procesul de asimilare a bunurilor folclorice de arta înaltă nu a încetat. Începând din a doua jumătate a secolului al XX-lea se utilizează termenul de *neofolclorism*.

2.5. Alte discipline ale culturii populare

Este vorba de etnografie, etnologie, antropologie culturală.

Sensul lexical al termenului de *etnografie* este „studiu descriptiv al unui popor.”⁵⁴ Este un termen creat prin analogie după „geographia”, fiind lansat prin coperta revistei „Ethnographische Bildergalerie,” la Nürnberg, în 1791. Etnografia este o știință descriptivă a culturii populare, deși conținutul, sfera și obiectivele ei nu sunt definite univoc. În limbajul științific al secolului al XX-lea conceptele de etnografie și folclor s-au substituit, fiind considerate sinonime. Se poate spune, pe baza interpretărilor diverse din Europa că etnografia se ocupă de întreaga cultură populară, de cercetarea culturii tradiționale materiale, sociale și spirituale.

Etnologia este o știință, de asemenea insuficient precizată, ea însemnând etnografie universală sau generală; se ocupă de legitățile culturii populare. În opinia lui E. B. Tylor și a altor etnologi, etnologia are ca obiectiv cercetarea comparată și istorică a popoarelor primitive. Ulterior în etnologia europeană a câștigat teren cercetarea comparată a culturii umane universale.

În societățile anglo-saxone termenul de etnologie este înlocuit cu cel de *antropologie culturală*. Este știința care studiază evoluția și răspândirea culturii, legitățile raportului între om și cultură. Este o ramură a antropologiei care integrează în ea arheologia, lingvistica, etnologia, etnografia, folcloristica.⁵⁵

54 M.D.N.

55 Vulcănescu R. 1975; Mnl *etnográfia*.

Folcloristica la rândul ei se poate bizui, chiar conlucra cu discipline ca istoria, psihologia, lingvistica, semiotica interdisciplinară etc.

2.6. Literatura populară orală

Am definit deci folclorul ca totalitate a creațiilor și manifestărilor artistice aparținând culturii spirituale: literatura și muzica populară, dansul popular, formele de teatru și spectacol popular, obiceiurile și riturile etc.

Literatura populară, domeniu mai restrâns de care ne ocupăm în cadrul studiilor noastre, reprezintă un mare capitol al acestei totalități. Este un domeniu de valori în permanentă mișcare, ca întregul complex al culturii populare. Înțelegerea lui nu este posibilă prin izolarea de contextul general care îl integrează: cultura populară și particularitățile ei. Aceasta înseamnă că folcloristul va face permanent apel la etnografie și antropologie, la muzicologie, la coregrafie etc.

Examenul estetic al folclorului literar, așadar, implică o abordare specifică, determinată de existența orală a acestei literaturi, de neîntrerupta ei mobilitate. Semantismul poeziei sau prozei populare, al celorlalte categorii folclorice, structura lor imaginară, substanța metaforei, alegoriei sau simbolului reprezintă, în mare măsură, subsumarea estetică a unor valori culturale care pot ține de cultura materială, sau de mitologie, sau de structuri comportamentale, sau de istorie etc. Odată integrate contextului poetic, aceste valori nu-și pierd sensul și identitatea.

3. Caractere specifice ale folclorului

Circumscrierea caracterelor specifice ale folclorului, ale folclorului literar în primul rând, este impusă de motive didactice-metodologice, dar și de rațiunea de a pune în lumină trăsăturile tipice, chiar particulare (unde este cazul) ale acestuia în opoziție cu artele înalte, literatura cultă.

Orice activitate omenească își are caracterele sale specifice prin care se diferențiază în conținut și formă de altele, dobândindu-și individualitatea sa proprie. În consecință, și folclorul urmează a se deosebi de literatura cultă prin anumite elemente distincte, caractere care într-o măsură au fost deja evidențiate în demersurile de explicare a conceptului de folclor.

Fără a le considera drept niște criterii absolute, folcloristica operează cu următoarele caractere specifice ale folclorului: tradițional, colectiv, oral, anonim, sincretic.

Potrivit definiției corelative a lui Nicolae Constantinescu „folclorului îi sunt proprii tradiționalitatea față de înnoirea specifică altor tipuri de artă, oralitatea față de scris, variabilitatea față de unicitate, caracterul colectiv față de caracterul individual al culturii neoreale, al literaturii și artei culte etc.”⁵⁶

3.1. Caracterul tradițional. Raportul dintre tradiție și inovație

Caracterul tradițional al culturii populare se înrădăcează adânc în însuși specificul societăților purtătoare ale acestei culturi, care au fost interesate în menținerea stabilității structurilor și mecanismelor de funcționare proprii. O particularitate specifică a conștiinței rurale a fost și este aceea că, deseori schimbări și abateri de la normele de viață și cultură adoptate, pun în pericol însăși existența colectivităților. Spiritul conservator se alimentează, nu în mică măsură, și din fondul, tot specific, al psihicului uman, de a ține la bunurile materiale, spirituale, sociale o dată dobândite, create. Se poate vorbi, pe drept cuvânt, despre „un sistem etico-filozofic asupra vieții și existenței”⁵⁷ care constituie și fundamentul și susținerea tradiției.

Păstrarea și transmiterea fondului cultural propriu, desigur, nu neagă ideea de inovație, de receptivitate față de valorile novatoare și eterogene.

Caracterul tradițional și raportul dintre tradiție și inovație reprezintă una din relațiile fundamentale care stau la baza proceselor de naștere a faptelor de folclor.

Ce elemente pot constitui fondul tradițional al folclorului?

Arsenalul este deosebit de variat și divers: sisteme constituite din semne și simboluri, tipare structurale (ex. cele ale basmelor), limbaj și mijloace specifice de expresie, clișee, motive, imagini, metafore, grupuri de rime, reprezentări mitice, formule magice, sistemul de orientări și interdicții comportamentale, ordinea de desfășurare a riturilor, secvențelor obiceiurilor, o viziune colectivă asupra vieții și existenței ș.a.m.d.

În viața folclorului se pot constata atitudini și manifestări diferențiate față de tradiție. Bătrânii sunt mai legați de tradiție, tinerii – mai receptivi la înnoiri; femeile sunt tradiționaliste, bărbații mai puțin. Diferență este stabilitatea categoriilor folclorice. Descântecurile, de pildă, au o mare fixitate, în timp ce bocetele au un caracter improvizator. Anumitor etape

56 Constantinescu N. 1986. 9.

57 Pop M. 1976. 61.

de dezvoltare social-culturală le corespund mai bine anumite categorii. Spre exemplu, în folclorul românesc se poate vorbi despre trei categorii care au dominat cultura populară: colindele pentru epoca obștei patriarhale, cântecul epic eroic pentru Evul Mediu și cântecul liric pentru epoca modernă.

3.2. Caracterul colectiv. Raportul dintre individ și colectivitate

Este una dintre trăsăturile esențiale care diferențiază creația populară de cea cultă. Acest caracter afectează în primul rând procesul de elaborare, dar și pe cel de interpretare și circulație a creației folclorice. Este natural că aceste creații exprimă prioritar o conștiință colectivă, în timp ce o creație cultă este expresia individualității creatorului ei.

Dacă pentru creația cultă unul dintre criteriile valorice fundamentale îl constituie originalitatea, pentru creația populară unul din criteriile valorice fundamentale îl constituie respectarea unei tradiții constituite în sânul unui grup etnic, social determinat. Lipsa de originalitate, în creația cultă înseamnă lipsă de valoare. Nerespectarea tradiției în schimb, determină, în mediul folcloric, fenomenul nereceptării creației de către colectivitate și, ca atare, dispariția ei. Un anume procent de originalitate se manifestă, totuși, și în domeniul artei populare.

Pentru ca inovația, ca manifestare a originalității, să fie acceptată de colectivitate, trebuie să se integreze ea însăși tradiției: ea devine expresie folclorică numai în măsura în care, cu timpul, devine ea însăși tradiție.

Concepția romantică despre folclor a dus la o înțelegere mistificată a actului creației, neglijând rolul individului în creația populară. Alecu Russo de pildă scria: „Care sunt însă autorii acestor balade? Poporul însuși, poporul întreg...”⁵⁸

Cercetările folcloristice din ultimele decenii au adus contribuții importante ce îngăduie să se precizeze rolul colectivității și al individului în crearea, păstrarea și transmiterea folclorului. Caracterul colectiv are drept coordonate principale raportul dintre creatorul popular și colectivitatea din care el face parte și raportul dintre tradiție și improvizație. Raportul dintre individ și colectivitate se interferează deci cu raportul dintre creația individuală și tradiție.

Rolul individului interpret sau creator de folclor se exercită, în primul rând, prin selectarea elaboratelor tradiționale, în funcție de cerințe-

58 Îl citează Pop M. 1976. 67.

le concrete ale momentului și locului în care se actualizează faptul folcloric, dar și de gustul și talentul interpretului însuși. În măsura în care elementele novatoare sunt acceptate de colectivitate și transmise, ele se integrează tradiției, devenind valori colective.

3.3. Caracterul oral

S-a considerat multă vreme că oralitatea este o caracteristică exclusivă a folclorului. Privind însă lucrurile istoric, consemnăm faptul că, foarte multă vreme, cultura omenirii a fost în întregime orală. Popoarele vechi au avut, mai întâi, o cultură orală, însușindu-și scrisul în faze mai târzii ale dezvoltării.

La popoarele indo-europene, cultura scrisă se dezvoltă relativ târziu. Limbile indo-europene aveau interdicții religioase în privința scrierii, pe care o considerau tabu. Iuliu Cezar amintește că tinerilor gali li se interzice 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.

Oralitatea poate fi considerată, deci, ca trăsătură distinctivă a folclorului numai la nivelul literaturii și al sistemului de credințe transmise prin viu grai, esențială fiind nu atât opoziția oral/scris, cât opoziția audiere/lectură, care caracterizează modul de execuție și de receptare.

Oralitatea, la nivelul folclorului literar, este un mod propriu de existență și manifestare. Dar nu este unicul mod de existență! Oralitatea nu a exclus utilizarea scrisului în circuitul folcloric viu. Se înregistrează de timpuriu colecții de colportaj, caiete de amintiri și cântece, scrisori ale soldaților din armată sau de pe front. Sunt relevante totodată și atestări științifice, în acest sens, unele creații lirice ale poezilor clasici: M. Eminescu, în *Scrisoarea III* integrează o scrisoare de soldat, având certe tipare folclorice. Discursul de inițiere a scrisorii poate fi interpretat drept o explicație „lirico-științifică” a faptului că scrisoarea este o alternativă scrisă, conjuncturală a comunicării orale: „De din vale de Rovine / Grăim, Doamnă, către Tine, / *Nu din gură, ci din carte* (subliniat de noi), / Că ne ești așa departe.” O scrisoare folclorică este și poezia lui G. Coșbuc, *O scrisoare de la Muselim-Selo*. Formula de clișeu cu care începe poezia: „Măicuța dragă, cartea mea/ Găsească-mi-te-n pace/” și versurile din ultima strofă dezvăluie faptul că scrisoarea a fost dictată de un analfabet căprarului Nicolae, știutor de carte, deci confirmă realitatea orală a vari-

antei scrise a unui fapt folcloric. Ea este receptată tot oral fiind citită de popa satului destinatarei.

În societatea secuiască era obiceiul ca flăcăii să trimită fetelor scrisori de dragoste versificate. Structura acestora nu prezenta mare varietate, iar bogăția lor de fond depindea de talentul autorului.⁵⁹

Scrisul în cultura populară din Transilvania a jucat un rol deosebit de divers: consemnarea fenomenelor meteorologice, a calamităților, nașterilor și deceselor, a textelor rituale din repertoriul obiceiurilor de nuntă și înmormântare, a rugăciunilor și leacurilor; redactarea testamentelor, foilor de zestre, contractelor de vânzare, cumpărare, necrologelor, inscripționarea porților secuiești, a monumentelor funerare, peretarelor, bârnelor centrale din case etc.

Textele de acest gen au fost redactate deci în formă scrisă, dar au izvorât dintr-o realitate și conștiință orală. Folcloristul clujean Keszeg Vilmos dezbate în câteva lucrări coexistența folclorului oral și scris ca un fenomen diacronic, insuficient tratat de folcloristică.⁶⁰

3.4. Caracterul anonim

Culturii populare îi este specific anonimatul, creațiile ei nefiind, în genere, însoțite sau raportate la numele unui autor individual.

La început întreaga cultură era anonimă; antichitatea și evul mediu, deși cunosc personalități creatoare, rămân încă dominate de această caracteristică. 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.

Anonimatul culturii populare este o manifestare a caracterului său colectiv. Anonimatul nu înseamnă că, în condițiile oralității, numele autorului unei creații sau al alteia s-a șters din memoria colectivă, și nici că această creație nu are autor. Dimpotrivă, o anume creație, și chiar o anume variantă, însumează o pluralitate de eforturi creatoare individuale. Pretenția paternității asupra faptului de folclor este infirmată deci de realitatea lui concretă.

Anonimatul este o consecință a mentalității mediilor păstrătoare și creatoare de folclor. Colectivitatea se dezinteresează de autor și nu-l înregistrează în conștiința ei.

⁵⁹ Keszeg V. 1999. 11.

⁶⁰ Keszeg V. 1991, 1999.

Există și o paternitate atribuită de colectivitate: „Cântecul lui cutare; Hora, jocul lui cutare.” Aceste manifestări au însă un caracter strict local, fiind limitate în spațiu și timp, creațiile respective rămânând, în circuitul mai larg, anonime.

3.5. Caracterul sincretic

Prin termenul de sincretism se înțelege o stare de contopire și nederențiere a unor elemente aparținând unor domenii sau arte diferite.⁶¹ În tratarea culturii populare trebuie să vorbim, în primul rând, de sincretismul estetic. Acest fenomen este specific sistemelor estetice oarecum autonome care funcționează prin împletirea strânsă a formelor limbajelor de exprimare: oral, muzical, mimic, gestic etc.

Apărută în contextul activităților și practicilor de tot felul din copilăria umanității, creația orală nu avea cum să se realizeze independent de celelalte expresii ale spiritualității arhaice. Implicat al religiei, al magiei, al feluritelor ritualuri de familie, de clan, tribale, gentilice, era natural ca ea să se declare în corelație cu celelalte producții de natură artistică ale omului preistoric. Și astăzi, de altfel, împlinirile diferitelor domenii ale folclorului se concretizează sincretic.

Poezia se transmite aproape totdeauna prin cântec sau joc, cântul vocal e frecvent însoțit de muzică instrumentală. Integrarea poeziei, muzicii, dansului, interpretării actoricești în spectacol e, în folclor, o situație tipică. Aproape niciodată, folclorul poetic, cel muzical, coregrafic sau de alt caracter nu se comunică separat; fiecare dintre aceste modalități apare în asociație măcar cu încă una sau alta. Povestirea de basme sau legende nu este condiționată de expunerea altor producțiuni, dar și ea (și chiar debitarea de snoave, anecdote, vorbe de duh, proverbe) pretinde un anume cadru, o atmosferă de tip mai mult sau mai puțin folcloric. Folclorul literar infantil e inclus în jocuri. Cât privește folclorul oral propriu datinilor și folclorul magic, acestea sunt prin definiție părți constitutive inseparabile ale unor practici și ceremonii. Sincretismul ține de însăși natura creațiilor folclorice.

61 M.D.N.

4. Coordonate structurale ale folclorului literar

Aspectele care guvernează fenomenologia faptelor de folclor (raportul dintre tradiție și inovație, caracterul colectiv, oralitatea) imprimă poeziei și prozei populare modalități structurale și forme concrete proprii de realizare. Oralitatea determină existența pur virtuală a operei folclorice, ca entitate, conservarea ei în memoria colectivă. Formele concrete sunt date de „actualizări” ale acestei existențe virtuale, prin interpretarea ei. Forma actualizată este totdeauna o variantă în raport cu forma „virtuală”. Succesiunea actualizărilor, deci a variantelor, exercită presiuni asupra formei virtuale, determinând evoluția sa.⁶²

Forma virtuală domină formele actualizate printr-un repertoriu de tehnici și mijloace preelaborate, care imprimă literaturii populare un puternic caracter formalizat, aceasta fiind una din principalele ei proprietăți structurale.

4.1. Caracterul formalizat al literaturii populare

Caracterul formalizat al literaturii populare are în vedere, de fapt, un sistem de elemente corelate, un cod ce stă la baza comunicării literare orale.

Ca în orice comunicare culturală, limbajul, codul literaturii orale, implică ordonarea pe diferite planuri a unei mari complexități de fapte. Limbajul poetic oral și-a elaborat modele abstracte cu existență virtuală, asemănătoare modelelor limbii, cu ajutorul cărora realizează comunicarea artistică. Ca elemente ale codului oral, aceste modele capătă valori semantice proprii și sunt decodate potrivit consensului colectiv.

4.1.1. Sistemul de versificație

În poezia populară românească, un astfel de sistem modelat, de la care nu se abate nici un creator popular, este sistemul de versificație.

Versul, ca unitate de bază, are însă o durată relativ redusă, de cinci, șase, șapte și opt silabe, în care accentele metrice nu se suprapun cu accentele cuvintelor din vorbirea curentă. Concordanța dintre accentul metric și accentul cuvântului este obligatorie numai în ultima grupă metrică a versului. Această grupă, marcând sfârșitul de vers, delimitează

⁶² Pop M. 1976. 77.

unitățile fundamentale ale poeziei. Din punct de vedere sintactic versul este, de obicei, o sintagmă cu existență proprie, o propoziție. Versul se subdivide în emistihuri respectând limita cuvântului. Cezura este plasată întotdeauna după sfârșitul unui cuvânt, niciodată în mijlocul lui, și este marcată de obicei prin rimă interioară.

Aceste câteva aspecte caracteristice ale versului oral românesc arată că sistemul lui presupune o mare rigurozitate în modelare.

Modelul versului este unul din mijloacele prin care se păstrează forma tradițională a poeziei orale și este fără îndoială un mijloc mnemotehnic.

4.1.2. Rima

Rima, ca a doua marcă a sfârșitului de vers (alături, cum am văzut, de concordanța între accentele metrice și accentele vorbirii curente) este în poezia orală românească, mai mult decât o simplă consonanță pe plan fonetic între ultimele silabe ale versurilor. Ea se cere raportată la eufonia versului întreg, la sistemul ritmic al acestuia, la structura lui morfologică și, fără îndoială, la poziția anumitor cuvinte cu semnificație semantică aparte.

„Haide, mândro, să fugim,
Amândoi să pribegim
Că noi bine ne lovim.” (F.A. I.177)

Poezia populară românească nu cunoaște decât rimele perechi. Rima are însă și rolul de a marca secvențele unui întreg sistem poetic. În poezia orală românească nu apare strofa ca grupare regulată de unități simetrice, de aceea mai multe versuri pot fi grupate prin aceeași rimă în unități asimetrice, numite pseudostrofe, care corespund secvențelor cuprinzând o idee poetică, un *motivem*:

„De frica zapciului
Și de groaza birului
Uitai drumul satului
Și coarnele plugului
Luai drumul crângului
Și poteca codrului
Și flinta haiducului.” (G. Dem. Teodorescu)

Între secvențele marcate prin aceeași rimă și structura sintactică a poeziei se pot stabili corespondențe. Rima se corelează, de asemenea, cu paralelismele, dând secvențe de două sau trei versuri, distihuri sau terține:

„N-avea mamă și nici tată
Parcă era născut din piatră;”

„Împărate, împărate /
Ardă-ți casa jumătate
Și scaunul de la spate.”

Rima constituie deci și ea un mijloc de modelare, elaborat în timp și conservat prin tradiție, un element de formalizare.

4.1.3. Stereotype

În poezia orală românească și, mai ales, în cântecul liric, textul poetic este deschis frecvent prin versuri stereotipe: „Frunză verde ... Foaie verde...” ce par a nu avea o legătură directă cu restul textului. Dacă privim aceste versuri în funcționalitatea lor și le raportăm la versuri similare din poezia de incantație și de urare, rostul lor în sistemul formalizat al versificației se clarifică. Poezia străvechilor rituri de invocare a ploii începe cu versurile „Paparuda ruda” sau „Caloieni iene” care, în actul transmiterii rugăciunii, stabilesc contactul între emițătorul mesajului și receptorul lui, între omul care se roagă și întruchiparea forțelor naturii căreia, în virtutea gândirii magice, i se adresează rugăciunea. Ele au deci rolul de invocare pe care îl au versurile similare din poezia religioasă. Refrenele din poezia colindelor („Florile dalbe de măr”; „Domnului, domnu bun”, „Junelui, june bun” etc.) prezintă o similitudine funcțională cu versurile de mai sus, adică vestirea unei sărbători sau urarea.

Dacă se repetă și în corpul poeziei, versurile stereotip marchează întotdeauna începutul unei secvențe noi.

Oarecum același statut se atribuie și formulelor de inițiere naturală ale cântecelor populare maghiare.

În narațiunile populare sunt identificabile, de asemenea, tipare stereotipe. Basmul îl transpune pe ascultător într-o lume fabuloasă folosind *formule de început* iar, pentru a-l readuce în lumea reală, *formule de încheiere*.

Cercetătorii disting două tipuri de formule inițiale: *formule de timp* („temporale”) și *formule de spațiu* („topografice”).⁶³

Câteva *formule de timp*: „A fost odată un împărat și o împărăteasă,...un moș și o babă...” etc. Această formulă afirmativă simplă are cea mai mare frecvență în basmele tuturor popoarelor. Formula constată existența unor personaje și, totodată, le plasează în timp. Prin adăugarea

63 Roșianu N. 1973.19.

unui element nou, „ca niciodată”, se subliniază caracterul unic, excepțional al faptelor relatate. Alte formule, în schimb, sunt negative, dar și hazlii: „Când puricii mergeau la rugă...; Când se coceau ouăle în gheață...; Când trăiau peștii la uscat...; Când trăia lupul în sat...; Când peștii cei mici înghițeau pe cei mari și lumea le zicea tâlhari...; Când purecii în cer zburau și pe sfinți îi chișcau... etc.” Aceste variante neagă veridicitatea întâmplării ce urmează a fi povestită.

Formule inițiale de spațiu sunt mai rare. Au scopul de a plasa narațiunea în spațiu: „A fost odată într-o pustie mare un pustnic...; A fost odată în lumea mare doi frați...; Departe, departe, într-o țară dinspre răsărit era o femeie...”

În basmul românesc pe primul loc se află formula temporală; elementul topografic a trecut pe planul al doilea sau a fost complet exclus din formulă. La alte popoare predomină formula topografică.⁶⁴

Basmul românesc ne oferă o gamă foarte variată de *formule tradiționale finale*; cea mai frecventă este formula prin care povestitorul își informează auditoriul asupra participării sale la ospățul împărațesc (la nuntă): „Ș-am fost și eu acolo, ș-am băut, ș-am mâncat, ș-am jucat; Iar eu încălecai pe o viespe / Și vă spusei astă poveste.”

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.

4.1.4. Paralelismul

În structura arhitectonică a poeziei orale, un alt element de modelare este paralelismul. Paralelismul este considerat de cercetători fie un procedeu specific poeziei orale, fie element al compoziției. R. Jakobson folosește conceptul de paralelism într-un sens foarte larg și afirmă că structura poeziei este o structură de paralelism continuu. El definește paralelismul ca principiu organizator al poeziei.⁶⁵

Ovidiu Bîrlea evidențiază mai multe tipuri de paralelisme.⁶⁶

64 Ibidem 36.

65 Îl citează Pop M. 1976. 82.

66 Bîrlea O. 1979. 195 și urm.

4.1.4.1. *Paralelismul analogic*

Versul următor nu repetă conținutul celui dintâi, ci aduce ceva nou, similar sau analog sub diferite aspecte: opoziție, enumerare etc. Rostul acestui tip de paralelism este amplificarea ideii poetice.

„...Nu mi-i rău din Dumnezeu
– Ci mi-i rău de dorul tău.”

Paralelismul analogic permite înșiruirea imaginilor într-o spirală mereu ascendentă, care mărește tensiunea. Îndeosebi descântecele oferă asemenea aglomerări.:

„Duceți-vă la junchiu,
Să-l sfredeliți.
Să-l toporați,
Să-l bărduiți,
Să-l ferestruți,
Să-l cuțitoți,
Să-l tesluiți,
Să-l uscați.
Să-l secați
Să-l fărâmați...”

4.1.4.2. *Paralelismul explicativ*

Prin acest model de paralelism ideea versului este reluată și amplificată.

„...Numai cucul rămâne
Cu doi pui alătura:
Unul zboară și se duce,
Și altul rămâne și plânge.”

Paralelismul explicativ apare în strânsă simbioză cu anafora.

4.1.4.3. *Paralelismul sinonimic*

Versul următor (sau următoarele) repetă ideea versului precedent, dar cu alți termeni sinonimi. Este frecvent cultivat în descântece. Adesea se îmbină cu anafora (repetarea începutului versului în versul următor):

„La tine n-are de ce sta,
La tine n-are ce căta;”

„Ea, când te-a făcut,
Ea, când te-a născut...”

„Împăratu stăpânește,
Împăratu folosește.”

4.1.5. *Structuri compoziționale*

Limbajul poetic popular a elaborat, atât pentru poezie cât și pentru proză *structuri compoziționale*, modele proprii fiecărei categorii. Structurile compoziționale sunt determinate de funcția categoriei folclorice în care se realizează și de tematică. Ca atare, ele au caracter de invariante, aparținând sistemului gramatical al literaturii orale.

Poezia colindelor, de pildă, ca poezie de urare, are pe plan sintagmatic o *structură ternară*, partea de început cuprinzând punerea în situație, partea centrală – miezul alegoric al colindei, iar partea finală – urarea indirectă, alegorică.

În narațiunile populare, de asemenea, sunt 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. Formulele de început, de sfârșit, formulele interne, mediane (de care am vorbit mai înainte), corelate cu motiveme, pe plan sintagmatic și paradigmatic pot duce la sesizarea legilor interne de structurare a narațiunilor orale. Asupra situației elementelor compoziționale și a motivemelor vom reveni cu ocazia discutării categoriilor folclorice concrete. Ceea ce se poate concluziona acum este faptul că cercetarea structurală a literaturii orale pune probleme multiple și complexe, că accentul trebuie să cadă pe semantică, pentru a desprinde sistemul semiotic ce stă la baza creației poetice orale.

4.2. **Prototip și variante**

Accepțiunea noțiunii de variantă este deosebită în poezia cultă față de poezia populară. În poezia cultă, variantele premerg forma ultimă, definitivă, și sunt importante pentru înțelegerea laboratorului artistic al creatorului. De cele mai multe ori, ele nu intră în circulație. În cercetarea poetică se operează numai cu forma definitivă. Exemplul elocvent ni-l oferă, în acest sens, cele cinci variante ale poemului *Luceafărul* de M. Eminescu.

În poezia populară, fiecare variantă are o serie de variante care i-au premers, dar care nu sunt forme de pregătire a unei forme finale, fiecare din ele reprezentând, pentru momentul în care sunt actualizate, o anumită finalizare. Varianta constituie deci un moment independent, care poate

fi studiat separat, exprimând o anumită realitate: aparține unui anumit creator, unei anumite epoci, aceluiași creator în două momente diferite etc.

Fiind dificil să se opereze cu un număr mare de variante, folcloriștii merg pe o sistematizare a variantelor.

În literatura de specialitate a fost folosită frecvent noțiunea de „variantă de bază.” S-a emis de asemenea ideea existenței unui prototip, în sensul unei variante primare. Este greu însă de găsit sau de reconstituit asemenea variantă și se poate pune chiar întrebarea dacă un asemenea prototip a existat ca realitate folclorică. Majoritatea creațiilor orale apar în urma unui proces complex de transformare a tradiției, care nu permite fixarea unui moment genetic unic, de elaborare a prototipului.

Reiese deci că literatura populară există, ca manifestare concretă numai prin variante, creația fiind supusă unui permanent proces de modificare. Sensul acestui proces este determinat, în speță, de actualitatea creației respective în conștiința colectivă sau de capacitățile interpretului. Iată de ce nu există un arhetip ca atare în realitatea folclorică; există numai un flux continuu de variante, de la germenii cei mai îndepărtați până la operele complexe de mai târziu.

5. Categoriile folclorului literar

În cercetarea fenomenului literar cult, ordinea preferată e cea istorică, iar tipul fundamental de lucrare este istoria unei literaturi. Istoricul literar are la îndemână documentele autentice ale fiecărei epoci. Cercetarea va fi deci, în linii esențiale, diacronică.

În folclor, tipul de cercetare fundamental nu se poate baza pe diacronie. Documentele literare de care dispune folcloristul aparțin exclusiv unei epoci târzii: culegerile din secolul al XIX-lea – XX-lea. Din acest motiv tipul fundamental de cercetare nu poate fi decât cel sincron. Se studiază relații între serii de fapte care coexistă și ca atare, sunt subordonate aceleiași structuri culturale, spiritului general al uneia și aceleiași epoci.

Aceasta nu înseamnă excluderea cercetării diacronice.

Identificarea unor categorii ale folclorului literar implică ideea de clasificare. În literatura cultă se vorbește despre trei genuri, mai mult sau mai puțin distincte – liric, epic, dramatic –, și despre speciile lor.

În domeniul folclorului, problemele de clasificare se pun mai acut decât în literatura cultă datorită imensității și diversității materialului. Clasificarea folclorului literar (și a folclorului în genere) trebuie conce-

pută nu ca o constituire din afară a unor categorii, ci ca sesizare a unor grupări reale, existente în însăși realitatea folclorică.

Bunurile folclorice nu sunt interpretate oricând, ci legat de anumite momente sau ocazii: colindele, plugușorul sunt legate de anumite zile ale anului, bocetele, orațiile de nuntă – de anumite momente din viața individului; basmul este legat de anumite ocazii de povestit, cântecul epic de anumite ocazii de interpretare. Există o legătură directă între aceste „ocazii” și viabilitatea categoriei. Creațiile folclorice sunt interpretate, de asemenea, în anumite contexte sincretice: colindele, plugușorul bocetele, orațiile de nuntă etc. nu sunt niciodată realizate în afara obiectului care le integrează.

Acest determinism este legat de rosturile specifice pe care colectivitatea le atribuie faptelor de folclor. Pentru poezia obiceiurilor funcția poate fi de natură magică, ceremonială sau spectaculară, cu implicații practice; cântecul epic are în genere o funcție formativă, legenda – funcție gnoseologică, snoava – funcție educativă, basmul fantastic este o evadare conștientă din real, cu căutarea unei zone de satisfacere a idealurilor, dar are și funcții practice, de petrecere.

Pentru definirea categoriilor folclorului literar vom porni, deci, de la considerarea *funcției* și *structurii* faptelor de folclor. Temele, subiectele și în genere, mijloacele de expresie se caracterizează printr-o mare mobilitate.

Structura faptelor de folclor este determinată de funcție. Funcția își creează (generează) o structură specifică ce îi asigură eficiența. Bocetul, de exemplu, a apărut încă pe primele trepte ale culturii primitive, ca modalitate a manifestării respectului pentru defunct și ca exteriorizare a durerii sufletești, intermediată de înțelegerea morții ca un somn absolut (defuncții erau înmormântați în poziție chircită, de somn), deci ca o despărțire definitivă. Când fenomenul morții a fost reinterpretat printr-un sistem de gândire magică, implicând credința în continuitatea existenței individului după moarte și în lumea cealaltă, apare cântecul ceremonial de înmormântare, cu funcții mult mai complexe față de bocet: refacerea echilibrului moral și social al colectivității, continuarea legăturilor spirituale între defunct și colectivitate, integrarea defunctului în lumea de dincolo și evitarea reînțoarcerii lui „materializate” (strigoi) în lumea celor vii etc.

Geneza și evoluția faptelor de folclor sunt aspecte ale unui proces neîntrerupt de transformare. Se poate spune că pentru o anumită etapă a dezvoltării unei culturi populare, categoriile folclorice relativ cristalizate sunt rezultatul unei evoluții.

Din punct de vedere categorial, o primă delimitare, la nivelul folclorului literar, se impune între *creațiile cu funcție rituală sau ceremonială*, integrate deci obiceiurilor populare, și *creațiile autonome* din acest punct de vedere, deci *nelegate de obiceiuri*. Criteriul primordial care stă la baza acestei delimitări este de natură funcțională, dar are implicații profunde în structura faptelor.

Subsistemele poeziei rituale au fost stabilite în funcție de clasificarea obiceiurilor înseși, astfel:

- *poezia obiceiurilor calendaristice*, grupată, la rândul 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 invocare a ploii, obiceiurile de seceriș;
- *poezia obiceiurilor legate de momente importante din viața omului*: nașterea, căsătoria și moartea;
- *poezia descântecelelor*.

În ce privește categoriile nerituale, se confirmă din ce în ce mai mult ipoteza că aceste categorii au fost generate și dominate de funcții magice. Despre speciile în proză, și mai ales despre basmul fantastic, s-au emis teorii privind originea lor în legendele totemice sau în riturile primitive. În poveștile celor 1001 nopți, domină sentimentul că povestirea are o mare putere de influențare asupra omului: când un tiran e decis să curme un număr de vieți omenști, este de ajuns o istorisire pentru a-l împlânzi.

Începuturile liricii populare sunt legate de folclorul obiceiurilor de nuntă, de înmormântare și de poezia colindelor. Blestemul erotic, de exemplu, ca temă frecventă a cântecului liric, a evoluat de la o poezie cu funcție magică la o creație eminentemente lirică. Cântecul de leagăn conservă încă puternic urme ale unor vechi structuri literare. Ghicitorile își au originea în limbajul secret al triburilor cu funcție inițiativă.

Treptat, toate aceste categorii au evoluat spre o funcționalitate psihologică diferențiată, conservând însă și rosturi practice demagizate. Astfel basmul fantastic a devenit o aspirație spre ideal, legenda o formă de cunoaștere, snoava are o funcție satirică etc.

5.1. Poezia de ritual și ceremonial

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

- o poezie de străvechi caracter ritual, devenită mai târziu preponderent ceremonială, care nu este niciodată interpretată în afara obiceiului: poezia colindelor, plugușoarelor, orațiile de nuntă, cântecele ceremoniale de înmormântare, descântecetele etc.;
- o poezie de circulație mai largă, pentru care un anumit obicei sau ceremonial constituie o bună ocazie de interpretare.

Poezia de ritual și ceremonial este prin excelență o poezie sincretică, de cele mai multe ori cântată, uneori însoțită și de dans, integrată contextului ceremonial care o condiționează.

Limba română cunoaște două cuvinte ce denumesc același lucru: obicei și datină, ele fiind considerate sinonime. În ansamblul de fapte desemnate prin cele două cuvinte se utilizează și denumiri ca rit, ritual, ceremonial.

În raport cu acestea cuvântul „obicei” rămâne 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, îndătinat sau cu funcție magică. Prin *rit* înțelegem un act constituit într-o singură secvență, efectuat în virtutea unei credințe magice, superstițioase sau religioase și orientat spre îndeplinirea unei cerințe de ordin practic sau moral (de ex. acoperirea oglinzii cu vâl negru în casa mortului, practică și la români și la maghiari), spălarea rituală a mortului înainte de îmbrăcarea acestuia, distribuirea colacului printre copii de către mireasă, înconjurarea altarului de mireasă sau cu noul născut, practicate în ținuturile secuiești etc.

În structura obiceiurilor, elemente și semnificații practice se îmbină deci cu acte de factură magică. Prin valoarea lor practică ele au un rol important în organizarea muncii și a vieții colective. Nivelul magic este fundamentat pe credința că prin acte de factură magică oamenii pot imprima evenimentelor un curs și o desfășurare favorabile intereselor individuale și colective. Ritul este o metaforă sau un simbol al obiectului năzuinței, realizat de regulă pe baza magiei prin similitudine, contact sau invocare. Ansamblul acestor rituri-metaforă alcătuiește o adevărată poezie a gesturilor, actelor și obiectelor folosite în desfășurarea lor. Asemenea funcții și semnificații au, de pildă, brazii fixați pe porțile mirilor în Secuime, pentru atingerea unui ideal de frumusețe, fertilitate, armonie prin potrivirea cu grijă a crengilor. Ritul de împărțire a bucatelor la

maghiarii din Secuime, a pomanei la români, după înmormântare, se face pentru odihna netulburată a mortului.

Colectivitățile tradiționale au o puternică tendință de a păstra obiceiurile, tendință care exercită o acțiune coercitivă asupra individului, determinând conservarea unor obiceiuri chiar și după ce și-au pierdut sau și-au schimbat sensul. În concepția tradițională, obiceiul trebuia îndeplinit corect. Respectul pentru tradiție și grija pentru forma obiceiului au făcut ca, în satele cu viață tradițională, anume persoane, cu aptitudini și interes, să se specializeze în anumite domenii ale vieții folclorice.⁶⁷

5.1.1. Poezia obiceiurilor calendaristice

Momentele importante ale ciclului calendaristic au fost însoțite de complexe de obiceiuri tradiționale. Anul este un ciclu de timp marcat prin acte care țin în special de activitatea productivă, un ciclu al muncilor agrare sau păstorești. Ciclul muncilor depinde însă de ciclul natural, de perioadele de vegetație. 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.

Calendarul în viața țaranului nu avea rolul să măsoare cantități de timp, ci să dea expresie timpului trecător, să dea un chip mersului vremii. Vorbele unui țaran, reproduse de Ernest Bernea, adâncesc și plasticează aceste gânduri: „Calendarul e rânduiala vremii să știi când să faci un lucru. Fără calendar, unu ar face într-un fel, unu în alt fel. Calendarul are zile în tot felul de nu seamănă una cu alta. Nu poți face marți ce faci duminică și nici în aprilie ce faci în septembrie.”⁶⁸

Cu timpul, peste vechea structură naturală a calendarului s-au suprapus date de altă factură, oficiale sau religioase. Calendarul popular conservă însă vechiul raționament al calendarului natural, prin semnificația

67 Despre structura, amploarea, complexitatea și specificul acestei categorii de obiceiuri se poate citi în M. Pop: *Obiceiuri tradiționale românești*. București, 1976; Balázs Lajos: *Az én első tisztességes napom*. Párvalasztás és lakodalom Csíkszentdomokoson. Bukarest, Kriterion, 1994; *Menj ki én lelkem a testből*. Elmúlás és temetkezés Csíkszentdomokoson. Csíkszereda, Pallas-Akadémia, 1995; *Szeretet fogott ek a gyermek iránt*. A születés szokásvilága Csíkszentdomokoson. Csíkszereda, Pallas-Akadémia, 1999; Golban, V.: *Estetica ceremonialului social în obiceiuri*. București, 1983.

68 Bernea E. 1985. 202.

agrară a obiceiurilor de Anul Nou, pe care-l restructurează însă în funcție de suprapunerile religioase și oficiale.

Obiceiurilor calendaristice le este caracteristică, în primul rând, legătura directă sau indirectă cu muncile de peste an și, prin intermediul lor, cu viața și bunăstarea individului și colectivității. În repertoriul lor, alături de obiceiuri care privesc direct muncile și etapizarea lor, apar obiceiuri legate mai direct de viața individului, a familiei sau a colectivității. Conceptul care unește aceste două aspecte îl constituie asociația dintre rodirea pământului și fecunditatea maternă, prezentă încă în gândirea primitivă prin cultul rodirii și al femeii.

De asemenea, aceste obiceiuri au un caracter ciclic, fiind repetate în forme similare anual sau la anumite date fixe ale anului.

Pentru poezia obiceiurilor calendaristice pot fi luate în discuție creații legate de obiceiul plugușorului, colindatului, umblatului cu steaua, sorcova, de teatrul popular (cu măști) din cadrul obiceiurilor de Anul Nou, precum și poezia riturilor de invocare a ploii (caloianul și paparudele) și cea a obiceiurilor de la sfârșitul secerișului, conservate în folclorul ardelenesc.

Între poeziile legate de diferite obiceiuri sau grupuri de obiceiuri există însă afinități funcționale și formale care permit diferențierea între ele: *poezie descriptivă*, *poezie de incantație* și *poezie de urare*.

În folclorul românesc, *poezia descriptivă* e reprezentată în primul rând de plugușor și cântece de seceriș.

Plugușorul 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.⁶⁹

Caracterul prin excelență agrar al obiceiului este marcat prin recuzită (plug, buhai, bice, tălângi), gesturi (prima brazdă ca act magic, pocnetul bicelor) și poezie (descriere a muncilor agrare, legate de cultivarea grâului, de la alegerea locului pentru arat până la facerea colacului).

Ca poezie descriptivă, plugușorul nu descrie o realitate particularizată, ci o realitate modelată. Poezia construiește, în versuri, o teorie a muncilor agricole, creează deci un model a cărui funcție are un caracter social mai larg, de urare, deci cu implicații magice. Totul se mișcă pe două planuri: realul esențializat (modelul, realitatea tipar) și planul magic (funcția de urare).

Modelul este particularizat în desfășurarea obiceiului, prin repetarea lui la casa fiecărui gospodar; lucrurile sunt descrise în raport cu fiecare gospodar în parte, ca și cum ar fi realizate de el.

Descrierea muncii în poezia plugușorului se brodează pe peisajul fundal al satului patriarhal, cu atmosfera lui arhaică și senină, cu economia lui naturală. 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. De aceea, în unele variante, accentul cade pe aprecierea efortului însuși, a greutății muncii, a trudei cu care se obține pâinea:

„Da acest colac
Nu s-a făcut,
Așa cum
Credem noi...
Că acest colac
S-a făcut
Cu multă trudă
Și cu năcaz, zice.
O trebuie
Să se suie-n pod (gospodarul)
Să ieie din hambar
Niște grâu.
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
Grâu...” (Din Almaș – Săliște, Hunedoara)

Întregul poem se realizează pe contrastul dintre modestia mijloacelor de muncă de care dispune omul și greutatea muncii pe care o săvârșește. Victoria plugarului imprimă poeziei un caracter de elogiu.

În alte variante accentul cade nu atât pe aprecierea efortului fizic depus, ci pe aprecierea priceperii gospodarului.

Realizate nu la nivelul posibilităților reale, ci la nivelul posibilităților optime, cu folosirea frecventă a hiperbolei, semnele descriptive transformă plugușorul dintr-o poezie descriptivă într-o poezie a dorințelor omului de a obține rod bogat, amplificând în felul acesta funcția de urare.

Considerată ca cea mai veche formă de poezie (și artă în general), poezia descriptivă derivă dintr-un simț practic (transmiterea unei experiențe de muncă) și din procedeele magiei prin similitudine. În această poezie nu se poate vorbi încă de o concepere mitică a raporturilor dintre om și realitate.

Un obicei similar au în anumite regiuni (în regiunile sudice și vestice ale Ungariei, în Secuime) și maghiarii: între 26 decembrie (ziua martirului Sf. Ștefan) până la Anul Nou, un grup de flăcăi, ca niște „menestrelți” (numiți în limba maghiară *regösök*, adică zicători de cântece) umblau din casă în casă cu scopul de a ura recolte bogate gospodarului. Originea acestei poezii este, de asemenea, arhaică, se pare că se trage din textele șamanilor sau din descânțece. Textul este enumerativ, unitățile strofice sunt marcate prin refren.

În cântecele de seceriș din Ardeal, se poate observa investirea realului cu semnificații mai largi, deci imagini cu caracter simbolic. Corbul negru sau cioara neagră, de pildă, care amenință să distrugă recolta, capătă valoarea unui simbol, prin exagerarea hiperbolică a capacităților distructive:

„Vine corbul negru
Și ia stogu-ntregu;
Vine cioara neagră
Și ia claia-ntreagă.”

Tot așa, cununa ca obiect ritual, reprezintă puterea pământului de pe care s-a strâns recolta și implică posibilitatea fertilizării magice a acestui pământ: pentru aceasta, cununa trebuie purtată de o fecioară – reprezentând idealul de puritate – și trebuie udată, iar sămânța ei trebuie amestecată cu sămânța care va fi aruncată pe ogor în următoarea perioadă de vegetație.

La maghiari, în mai multe regiuni ale Ungariei și în Ardeal, cununa, având forme diferite după felul de împletire a spicelor, fiind adusă de un alai, purtată pe cap sau pe umeri de fete, este întâmpinată de udători, iar după ce gospodarul mulțumește pentru primirea ei, ea este așezată în camera reprezentativă, zisă „cameră curată”, agățată fie de bârna centrală a casei, fie de un cui de deasupra patului. Câteva spice sunt amestecate printre sămânța ce urmează a fi semănată, pentru continuitatea ciclului vegetal etern.

Se poate întrevădea deci o evoluție a elementelor descriptive, de la realizarea unei modelări ideale a realului la realizarea unor imagini cu semnificații mai largi.

Acest proces s-a dezvoltat în poezia colindelor care reprezintă o treaptă evoluată și superioară din punct de vedere al valorii artistice. Treccerea pe plan simbolic sau mitologic se realizează atunci când în poem nu se mai descriu activități practice (procese de muncă), ci acțiuni sau obiecte rituale, precum și întruchipări mitice.

Poezia colindelor continuă, așadar, stadii evaluate ale poeziei descriptive, dezvoltând însă forme alegorice și simbolice de transmitere a urării. Ea consemnează o etapă culminantă în evoluția poeziei obiceiurilor calendaristice.

După modelul de desfășurare a obiceiului și după structura poeziei se disting două tipuri de colinde: 1. *Colinde de copii*, urări directe, scurte, urmate de cererea darurilor; 2. *Colinde de ceată*, interpretate de ceata de flăcăi.

Rostul lor este vestirea sărbătorii și trezirea rituală a gospodarilor. Funcția de urare de belșug agrar este dominată de atmosfera pregnant festivă, care marchează trezirea gospodarului în prima zi a noului an și îndemnul solemn la muncă.

„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...”

Din punct de vedere tematic folcloriștii disting colinde de gospodar, de flăcău, având caracter epico-eroic, colinde de fată, predominante de imagini lirice. Fata este reprezentată șezând în leagănul de mătase din coarnele cerbului, ca simbol al frumuseții supreme.

Poezia de incantație face parte tot din categoria poeziei obiceiurilor calendaristice. Este vorba de poezia *caloianului și paparudelor* care, în esență, 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. Această influențare este mediată de ritual.

În cazul *paparudelor*, procesul de mediere este simplu: paparudele, ca reprezentare mitică, sunt rugate să provoace ploile. În cazul *caloianului* însă procesul de mediere este mai complex, deoarece însuși caloianul apare ca mediator între pământ și cer. Prin ritual se mediază numai relația între oameni și zeități (rugămintea adresată caloianului), pentru ca zei-

tatea, la rândul ei, să medieze opoziția dintre cer (cu sfinții adormiți) și pământ, să determine deschiderea cerurilor pentru curgerea ploilor.

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

Structura funcțională a poeziei, datorită succesiunii unor secvențe construite după același tipar compozițional implică trei momente:

- un vers de invocare, repetat obsesiv pe parcursul întregului discurs („Caloiene, iene; Paparudă, rudă”);
- rugămintea – cerere, formulată pe un ton imperativ:

„Dute-n cer și cere
Să deschidă porțile
Să sloboază ploile
Să curgă ca grâiele

Zilele și nopțile...” (G. Dem. Teodorescu)

- motivarea cererii: „Ca să crească grâiele” (...Să crească legumele etc.)

Poezia caloianului și paparudelor reprezintă modele revelatoare ale unui lirism colectiv dintre cele mai puternice. Ele sunt dominate de un puternic caracter practic, legat de nevoile imperioase ale colectivității, neînvaluit în metaforă sau simbol. Cererea adresată divinității arhaice este mai mult o poruncă decât o rugă, și poemul lasă impresia unei revolte în fața naturii care-și neglijează îndatorirea față de om.

5.1.2. Poezia obiceiurilor de trecere

Obiceiurile vieții de familie, a doua mare grupă a obiceiurilor populare, marchează momentele esențiale ale vieții individului – naștere, căsătorie și moarte.

Obiceiurile de trecere constituie poate domeniul cel mai productiv al folclorului, pe de o parte în sensul perenității lui, pe de altă parte, pentru că se extinde și se manifestă în cele mai diferite situații și momente de trecere a individului, în viața socială și familiară, particulară. Forme-

le vechi ale obiceiurilor de inițiere care marcau trecerea adolescentului în rândul maturilor s-au diversificat coborându-și și mărindu-și etapele de manifestare. În pofida diversității obiceiului, elementele conținutului și mesajul lui se pot identifica în toate: semnalizarea schimbării statutului individului în societate, participarea colectivităților umane la asemenea momente, recunoașterea publică a evenimentului trecerii; realizarea unui cadru festiv memorabil atât pentru individ cât și pentru colectivitate, în care se realizează trecerea, solidarizarea colectivităților în jurul și pe motivul evenimentului.

Terminarea grădiniței și intrarea copilului în clasa întâi, terminarea ciclului primar și trecerea lui în ciclul gimnazial, intrarea tânărului în liceu și mai ales festivitățile prilejuite de bacalaureat – sunt realizate prin intermediul festivităților concepute „regizate” după modelul, „scenariul” obiceiurilor tradiționale de trecere. Gama acestora este mult mai vastă, dacă avem în vedere unele evenimente de inițiere în viața religioasă a individului (de pildă prima cuminecătură, miruirea – la catolici, confirmarea – la protestanți) în unele formații civile și profesionale (echipe sportive, vânători etc.); plecarea recruților la armată, festivitățile numite de români „fiii satului”, iar în secuime întâlnirile de generații care au început în anii '80, devenite azi mari festivități ale colectivităților sătești, festivitățile de pensionare etc.

Este un fenomen real al vieții sociale că obiceiurile tradiționale de trecere sunt acele manifestări folclorice contemporane care și-au extins aria de cuprindere dincolo de societățile rurale tradiționale, devenind manifestări de folclorism general în viața unor întregi comunități sociale, etnice, religioase, profesionale etc.

Vechimea obiceiurilor de trecere e diferită. Cele mai vechi par a fi cele de înmormântare sau legate de ritualul morților. La început, primitivii se pare că nu făceau distincție între moarte și somn; înmormântarea în poziție chircită, de somn, este un rit primar determinat de această credință.

Probabil locul al doilea în această evoluție îl ocupă obiceiurile de naștere, dezvoltate mai ales în epoca matriarhatului, când cunoaște o mare înflorire cultul femeii mame. Omul trece de la instinctul pur biologic al perpetuării speciei la o conștiință socială. Trecerea la patriarhat a generat sentimentul de groază al părinților fără copii (vezi basmele cu această temă, de pildă, Tinerete fără bătrânețe...), aceasta însemnând stingerea numelui și dizolvarea neamului.

Obiceiurile de nuntă, cele mai noi, au apărut și s-au dezvoltat odată cu apariția și dezvoltarea vieții de familie, constituită pe baza exogamiei de neam.

Spre deosebire de obiceiurile calendaristice, obiceiurile vieții de familie nu se leagă direct de activitatea productivă a omului, nu au o funcție strict utilitară. Planul de care se leagă este cel social-biologic. Dacă obiceiurile calendaristice marcau direct raportul om-natură, obiceiurile vieții de familie marchează în primul rând raporturi sociale.

De aici rezultă și o mai mare complexitate în desfășurarea acestor obiceiuri, incluzând acte de natură diferită, rezultate din stratificări în timp. Ele implică, în primul rând, elemente de credințe străvechi și de practici legate de logica magică, practici menite să-l apere pe om, sau să consacre situația nouă în care acesta trece. În al doilea rând implică, însă, și importante elemente sociale, evenimentele pe care le marchează fiind, în cadrul familiei și societății, o schimbare a unei situații existente, o dereglare în sistemul de relații sociale care se cere restabilit. Socialul se concretizează în anumite forme juridice, inițial pe baza dreptului cutumiar, deci aceste obiceiuri implică, în al patrulea rând, și un plan juridic. Sunt implicate, de asemenea, desfășurări spectaculare, cu acțiuni dramatice, cântece, jocuri, versuri, constituind deci un plan artistic de realizare.

Ponderea acestor planuri, elemente, 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 rând un mare spectacol, iar înmormântarea este dominată de secvențe ceremoniale nu lipsite de o notă spectaculară.

Marcând datele importante ale anului, obiceiurile calendaristice se repetă cu regularitate la aceste date și pot avea caracter ciclic. Obiceiurile vieții de familie, marcând momente importante din viața social-biologică a individului și familiei, se practică la date diferite, în funcție de evenimentul care le solicită și, de regulă, o singură dată în viața aceluiași individ.

Principiul fundamental care structurează aceste obiceiuri este acela conform căruia, în momentele esențiale ale vieții sale, individul suportă o trecere de la o stare la alta, de la o existență prezentă la o existență nouă, care implică alte forme de viață, un alt sistem de relații sociale, un alt model de comportament.

Folcloriștii le numesc astăzi obiceiurile tradiționale de trecere, *rituri de trecere*. Termenul și teoria riturilor de trecere au fost create de mare-

le folclorist francez Arnold van Gennep, în lucrarea sa *Les rites de passage* (Paris 1909).

La obiceiurile legate de momentele importante ale vieții omului, interesul îndeplinirii obiceiului cădea înainte de toate asupra individului și familiei lui, considerând familia ca entitate care reprezenta întregul grup social interesat de viața fiecărei familii în parte. Deci familia nu trebuie privită, în colectivitățile tradiționale, în sensul restrâns al legăturii dintre părinți și copii, ci în sensul larg al tuturor înrudirilor familiale, atât pe linie de sânge cât și prin încuscire, prin cumetrie.

Riturile și ceremoniile de trecere, spune Arnold van Gennep, însoțesc orice schimbare de loc, de stare, de situație socială ori de vârstă. Prin ideea lor fundamentală și prin forma lor generală ele sunt copiate întocmai după trecerile din natură, de pildă trecerea peste cursul unui râu mare de șes, peste o strâmtoare, peste pragul unei case sau al unui templu, trecerea dintr-un teritoriu în altul. Ele comportă în chip regulat trei stadii: al despărțirii, al așteptării și al integrării în noul loc. Altfel spus, se realizează despărțirea de vechea stare, trecerea propriu-zisă și integrarea în noua stare, marcate de rituri de despărțire, rituri de separare, rituri de integrare, agregare. Cele trei stadii se realizează diferit la diferite popoare.

Riturile de trecere se organizează după o anumită gradație pe care van Gennep o numește secvență. Acest caracter de secvență apare clar în ceremonialul căsătoriei în care tinerii trec gradat, pas cu pas, de la starea de celibatari la cea de căsătoriți.

Întreaga durată a existenței individuale este organizată deci, conceptual, în trei mari etape, marcate ceremonial: nașterea, căsătoria, moartea.

Cele trei mari momente sunt realități inevitabile ale existenței individuale, date definitorii ale ei, ele fiind însă reinterpretate la nivelul unei gândiri imaginare, care implică plener alegoria și mitul.

5.1.2.1. Poezia riturilor de naștere

Nașterea este, din punct de vedere biologic și social, un început. În obiceiurile legate de naștere, elementele folclorice nu au fost niciodată spectaculoase. Pe lângă interdicții și indicații sau rânduieli care trebuiau îndeplinite și care începeau când femeia era însărcinată, apăreau o serie de rituri propitiatorice (adică productive). Apoi, chiar din momentul nașterii se practicau acte de propitiere pentru noul născut. Prima urare, îndată după nașterea copilului, o făcea moașa și o repetă, de fiecare dată, când noul născut este în fața unui act care i se întâmplă pentru prima oară, de pildă prima înbăiere. Un exemplu de urare de acest gen:

„Acest băiat / Să fie sănătos, / Și norocos, / Și mintos, / Și
voios, / Și frumos, / Și învățat, / Și bogat, / Om de treabă, /
Luat în seamă.” (Marian, N. 85)

Nu este lipsit de interes să subliniem ierarhia în care sunt prezenta-
te calitățile pe care moașa în numele familiei le dorea noului născut:
întâi tripticul sănătate, noroc și minte, apoi voia bună și frumusețea
morală și fizică. Bogăția, se pare că nu este suficientă, este asociată cu
învățătura. Scopul ultim al urării este ca fiind om de treabă să se bucure
de considerație socială, să fie luat în seamă.

Însuși momentul efectiv al trecerii, nașterea propriu-zisă, capătă
sensibil o funcție integratoare; femeile care asistă nașterea pun lângă 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, N. 42)

Poezia ceremonialului de naștere va fi și ea o poezie de integrare:

– fie o *poezie magică de apărare* împotriva a tot ce poate fi ostil sau
dăunător noului născut,

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

Poezia magică de apărare este reprezentată printr-un repertoriu spe-
cializat de descântece, pe care moașa, în special, le rostește în fiecare
nou act ritual, însoțindu-le de tehnici magice corespunzătoare.

Când actul profilactic este orientat spre viitor, el capătă deja funcții
de urare; obiectele magice folosite în desfășurarea acestor rituri sunt
selectate în virtutea unui sistem de comparații. În apa pentru primul
scăldat (act ritual) se pun: un obiect de argint, miere, pâine, ou, bujor,
busuioc, lapte etc. astfel încât copilul să fie:

„Scump ca argintul,
Dulce ca mierea,
Bun ca pâinea,
Sănătos ca oul,
Rumen ca bujorul,
Atrăgător ca busuiocul
Și alb ca laptele.” (Marian, N. 83-84)

Există deci, în această practică, un limbaj poetic virtual, neverbali-
zat, dar constituit după toate regulile gândirii metaforice: o poezie a
obiectelor magice.

Poezia propriu-zisă de urare este simplă, până la rudimentar, având caracter enumerativ (vezi mai sus), ca în colindele de copii. Totodată, asemenea urări au și aspectul unor descântece simple.

Există în repertoriul obiceiurilor de naștere și un început de poezie „retorică”, deci de orații, rudimentare și ele comparativ cu orațiile de nuntă, implicate mai ales de momentele în care pruncul este trecut din grija moașei în cea a nașilor. Această trecere este însoțită de mesaje care subliniază semnificația momentului ritual și-i potențează funcțiile de urare:

„Poftim cumătră pruncul acesta
Pe care l-am botezat
Și încreștinat
Și-n lege l-am băgat.
Ți-l dăruim dumitale
Cu pâine și cu sare,
Cu darul sfinției sale;
Crește-l ușor
Și sănătos.” (Marian, N. 193)

Sensul integrator al ceremonialului de naștere este marcat și prin petreceri festivizate, în cadrul cărora veselia și buna dispoziție nu sunt numai spontane, ci și convenții rituale: prin ele se încheagă o atmosferă optimă unui început de viață. Acest moment culminează cu ospățul de la cumetrie, care are corespondențe funcționale în toate ceremonialurile de trecere (masa mare de la nuntă, de la înmormântare); este momentul de consfințire colectivă a integrării.

5.1.2.2. Poezia nunții

Căsătoria reprezintă, în primul rând, o schimbare a statutului relațiilor sociale ale individului, trecerea de la un sistem de relații de familie și de grup la alte relații familiale și la alte relații de grup. Această trecere are implicații în comportamentul protagoniștilor, care suportă, ei înșiși, schimbări fundamentale: din societatea / colectivitatea flăcăilor / fetelor trec în societatea oamenilor căsătoriți.

Natura socială a „actului” este amplificată de faptul că el implică simultan doi indivizi care participă, cu roluri diferențiate, la același ceremonial. Scopul ultim e de natură biologică, dar cadrul care îl condiționează este social; căsătoria asigură cadrul social îndeplinirii funcției biologice fundamentale a speciei: perpetuarea.

Nunta este complexul de obiceiuri care ceremonializează căsătoria. Este singurul ceremonial de trecere, conservat, la care protagoniștii participă conștient.

Obiceiurile de nuntă și poezia integrată lor au evoluat de la străvechi rosturi 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, în primul rând, de la o zonă folclorică la alta, de la o etnie la alta, în funcție de tradițiile locale și de secvențele ceremoniale mai puternic conservate.

Ceremonialului de nuntă îi este caracteristică o structură secvențială arborescentă, similară unei piese de teatru realizată cu multe și diverse personaje și pe mai multe scene.

Actul întâi surprinde în centrul său momentul încuviințării sau al pețitului, logodna sau încredințarea, apoi: strigările sau vestirile, prin care se aduce la cunoașterea publică acceptarea căsătoriei de către ambele familii.

Ceremonialul se continuă cu pregătirea nunții; se aleg „personajele”: nunii, starostele, vorniceii (chemătorii), colăcerul (colăcarul, un orator popular), tarisfatul (cel care poartă traista, plosca nunului și vorbește în numele nunului), stegarii (aleși dintre cei mai buni dansatori), lăutarii, vătăjițele (alese dintre nevestele tinere), bucătărițele (bucăterese) etc.

Nunta propriu-zisă este cel de al doilea act al spectacolului. Susținut de un variat material folcloric, ea se desfășoară în succesiunea secvențelor: chemarea, cununa, bărbieritul, vedrele (aducerea darurilor), iertarea, conăcăria (se rostește o orație), schimburile, dansul, bradul, masa mică (se oferă invitaților pâine, sare și rachie), scaldă (mirii se îmbăiază în apă neînceptută, în care se pune lapte dulce, miere și diferite plante, în special busuioc, simbolul dragostei), gătirea, iertăciunile, plecarea la cununie, cununia religioasă, întoarcerea de la cununie, colăcăria.

Actul al treilea se petrece în casa mirelui și cuprinde: masa mare (mirele, mireasa, nunii, invitații ocupă locurile stabilite de tradiție), jocul, răpirea închipuită, scoaterea zestrei, iertăciunea. Se spun orații, se cântă și se joacă.

În concluzie, prin amploarea sa, prin atmosfera sărbătorească în care se desfășoară, prin conținutul său, spectacolul nupțial constituie și astăzi o amplă manifestare artistică populară.

Examinat sub cele două aspecte – ca rit de trecere și rit-spectacol, ceremonialul de nuntă generează în contextul spectacolului un întreg repertoriu de lirică și epică populară, de dansuri și cântece.⁷⁰

Pentru a compara formal structura variantei de mai sus a nunții românești cu o variantă maghiară, vom prezenta secvențele nunții din Sândominic, în cadrul unităților ternale:⁷¹

Rituri de despărțire: cunoaștere, șezătoare, jocuri de împerechere, schimbul de daruri, reuniuni dansante, umblatul flăcăului la casa fetei, curtarea, petreceri în câșlegi, „joia grasă” (adică prima acceptare/primire „oficială” a mirelui în casa miresei legată de servirea unei cine oferită de părinții miresei);

Rituri de separare: peșitul, logodna, fixarea datei nunții, prezentarea la preot, vestirea, cununia oficială, chemarea, inventarul zestre, luarea zestre, pregătiri pentru nuntă, bocetul bradului, ziua nunții, nunta propriu-zisă: a) la casa miresei: gătitura miresei, adunarea nuntașilor, daruri pentru mireasă; b) la casa mirelui: sosirea nuntașilor mirelui; a) la casa miresei: orația miresei; b) la casa mirelui: formarea alaiului mirelui; a) la casa miresei: luarea miresei, aldămașul miresei, formarea și plecarea alaiului spre biserică, cununia religioasă.

Rituri de integrare: petreceri în fața bisericii, obstacole în calea alaiului, intrarea-primirea miresei în casa mirelui de socrii mari, darul simbolic al nașului, masa mare (prima așezare), daruri, îmbrobodirea miresei (conciul), sosirea mascașilor, răpirea și răscumpărarea miresei, a doua masă, jocul cu calul.

La secvențele enumerate se adaugă – și la români și la maghiari – un număr foarte mare de strigături, un repertoriu poetic larg, cu rol de festivizare.

Orațiile de nuntă sunt creații de amploare mai mare, răspândite pe parcursul desfășurării obiceiului în toate momentele-cheie, intensificând caracterul dramatic și spectacular al acestora, atmosfera solemnă sau momentul de bună voie.

Nucleul multor variante de orații (chiar și cea înregistrată de Dimitrie Cantemir) îl constituie reprezentarea nunții printr-o vânătoare simbolică și, implicit, reprezentarea miresei prin ciută. Acest nucleu este plasat într-un context de legendă istorică. Vânătoarea ciutei ca alegorie a nunții este prezentă și în poezia colindelor.

70 După Meițoiu I. 1969. 26-28.

71 Balázs L. 1994.

Într-una din variantele publicate de G. Dem. Teodorescu putem distinge cel puțin două secvențe mari, dintre care prima relatează vânătoarea alegorică, iar cea de a doua reprezintă o descriere aluzivă a unor secvențe din ceremonialul nunții. Această descriere aluzivă apare însă și în primele versuri ale poemului, un fel de formulă introductivă dialogată care evidențiază un conflict între tabere (familia mirelui și cea a miresei):

„– 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 sunteți dumneavoastră
 Să ne luați, seama noastră?
 Dar...fiindcă ne întrebați,
 Să ne lăsați cu încetul cu-ncetișorul,
 Să ne dăm cuvântul, cu adevărul,
 Că de multe ce sunt, și dese,
 Nu le putem spune alese.” (F.A., II. 156)

Formula dialogată ne introduce de la început în caracterul dramatic al ceremonialului. Nunta apare ca o dramă care dezvoltă un conflict între cele două familii. Istoric, conflictul a fost real (căsătoria prin răpire), a rămas multă vreme real pe plan economic (conflict de zestre) și continuă să rămână pe plan moral. În dezvoltarea ceremonialului, conflictul a devenit un element al spectacolului.

Alegoria vânătoriei este proiectată pe un plan fabulos; cel care vânează este „tânărul 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.

Alegoria vânătoriei fabuloase include căutarea soției care este un motiv cu rezonanțe folclorice, larg prezent atât în basme, cât și în cântece epice de factură veche; apoi găsirea soției; cererea soției. Căutarea soției (vânătoarea) se efectuează într-un peisaj absolutizat:

„...alergarăm / de vânarăm / munții / cu brazii / și cu fagii, /
 cerul / cu stelele, / câmpul / cu florile / dealul / cu podgoriile
 / vâlcelele / cu viorelele / și satele / cu fetele.” (F.A., II. 157)

Este o schiță a unui univers integral parcurs, ale cărui contururi poartă semne erotice și care ne dă sugestia alegerii unice, deci predestinate.

Vânătorii dau de urma unei fiare și încearcă să o descifreze; descifrarea implică însă un șir de ipostaze metaforice: urmă de zână, urmă de căprioară și urmă de floare. Descoperirea e făcută de naș. Apar deci primele elemente care fac trecerea de la planul fabulos, mitic, spre cel ceremonial. Logica desfășurării epice e întreruptă, pentru că floarea nu poate fi o fiară care să fie vânată și să lase urme. Întregul discurs narativ se dezleagă nu printr-un deznodământ epic, ci printr-un simbol mitic. Textul aventurii „vânătoarești” se transformă într-unul amenințător și apoi conciliant:

„...Pornirăm / și venirăm / pe fața pământului, / pe aburii vântului, / bând / și chiuind / și din pistoale trosnind, / caii încurând, / pe nări flăcări lăsând, / rânchezând / și din unghii scăpărând, / până am sosit / și v-am găsit. / Acum, ori floristica să ne dați, / ori, de unde nu, nu scăpați; / căci am venit cu târnăcoape / de argint / să scoatem floristica / din pământ; / 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.” (F.A., II. 158–159)

Aceste secvențe subliniază acele momente din desfășurarea obiceiului care urmăresc o restabilire a echilibrului social prin împăcarea celor două părți în conflict.

Potrivit unor variante, orația mare constituie o proiecție poetică a întregului ceremonial de nuntă.

Starea conflictuală este punctată și pe plan ceremonial, prin modalități și secvențe foarte variate: lupta angajată la poartă între solii mirelui și familia miresei, urmărirea și capturarea solilor, piedicile puse pe drum în calea lor, refuzul de a da mireasa, oferirea unei mirese false (o bătrână, de pildă) etc. Deși are corespondențe reale, la nivelul ceremonialului și poeziei conflictul e ficțiune, rostul lui fiind de a potența caracterul dramatic, teatral al obiceiului.

În desfășurarea ceremonialului, sunt remarcabile *orația schimburilor* și *orația bradului*.

Orația schimburilor se spune la schimbul de daruri între mire și mireasă. Importanța darurilor este sugerată printr-o fabulație fantezistă, despre un drum peste mări la Țarigrad, unde corăbiile încărcate cu mărfuri scumpe se scufundă, despre eforturi eroice depuse de mire pentru scoaterea unei mici părți din daruri de pe fundul mării. Texte paralele, cu aceeași fabulație, sunt adaptate pentru mire și pentru mireasă.

Orația bradului este legată de un anumit ceremonial. Un brad anume împodobit este dus de brădar, ca sol al mirelui, la casa miresei. Orația care se rostește cu această ocazie are sensul unui mesaj al mirelui către mireasă.

La maghiarii din Secuime brazii așezați la casele mirilor (la porți) sunt daruri ale fetelor și flăcăilor din anturajul celor doi. Unul dintre brazi este jeluit de mireasă, în ajunul nunții, jeluindu-și de fapt, potrivit textului *Bocetului bradului*⁷² propria ei feciorie, anii de fată.⁷³

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.

Cântecele de despărțire potențiază liric secvențele ceremoniale care semnifică ruperea tinerilor de vechea lor stare, exteriorizând sentimentul dureros, sau cel puțin nostalgic, pe care această rupere îl include. Două sunt secvențele mai importante care integrează astfel de cântece ca mărci ale unui comportament sentimental îndătinat. (Plânsul miresei, în aceste momente, nu este neapărat o reacție interioară, sau nu numai atât, ci o obligație rituală, de bunăcuviință.)

– Pregătirea miresei și a mirelui, în paralel, pentru nucleul festiv al ceremonialului, marcată simbolic la mireasă prin punerea „petelei” (cununei, la maghiari), iar la mire prin ultimul bărbierit de flăcău;

– dezgolirea miresei, despodobirea ei de hainele ceremoniale și îmbrobodirea, ca semn al trecerii definitive în „rândul nevestelor.”⁷⁴

În cântecul de despărțire cântat 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 tranzacții familiale, reprezentând pentru mireasă o rupere de idealurile ei erotice.

Cântecul de despărțire, relativ unitar ca structură și substanță metaforică pe tot întinsul țării, enumeră liric ipostazele esențiale ale despărțirii și rezonanțele lor simbolice, într-o succesiune gradată:

„Frunză verde mărăcină,
Ia-ți, mireasă, ziua bună

72 *Agsírató*

73 Balázs L. 1994. 89-90.

74 *Menyasszony levetközése, bekontyolása*

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.
 Plânge, mireasă, cu jele,
 Că nu-i mai purta petele,
 Nici în degete inele
 Și nici în urechi cercei,
 Nici nu-i ședea cu flăcăi.
 Cununița ta cea verde
 Cum te scoate dintre fete
 Și te dă între neveste;
 Și cununa cea de flori
 Te scoate dintre feciori
 Și te pune-ntre nurori.
 Cântați, fete, și horiți
 Până sunteți la părinți;
 Cântați, fete, horile
 Și vă purtați florile,
 După ce veți mărita,
 Horile nu-ți mai juca,
 Florile nu-ți va purta,
 A cânta nu-ți cuteza
 În casă de soacra-ta,
 În tindă de socru-tău,
 Și afar' de bărbatu tău.” (F.A., I. 224–225)

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 până acum.

Spre a compara cu tonalitatea, conținutul și structura aceleiași categorii folclorice la maghiari, prezentăm aici o variantă a unui cântec de despărțire („de rămas bun”) a miresei din Sândominic:

„Dicsértessék Atyaisten mennyben,
 Mert búcsúzásimnak most léssen kezdése
 Uram, Jézus Krisztus, jöjj segítségemre!

Becsületes hívek, valakik itt vannak,
Az én párosodásomban körülöttem állnak,
Egy néhány szavamra tudom, váraognak,
Egy kis csendességet nekem hát adjanak.

Oly szomorú nagy nap, kire ma virradtam,
Fényesen sütsz-e rám, vagy pedig gyászosan?
Gyászos életemnek szomorú órája,
Mér fordultál szívem oly nagy bánatára?
Mert leánságomnak ma lett bezárása.

Hosszú az én utam, melyiken indulok,
Azért, ó, Szent Atyám, tehozzád fordulok,
Mert áldást, segélyt csak tőled várhatok.
Kérlek, hogy el ne hagyj e nehéz soromba,
Szent fiaddal együtt állj mellettem nyomba!
Hálát adok neked, egeknek Szent Ura,
Hogy felvirjasztottál e mai szent napra,
Gondot is viseltél ránk és mindnyájunkra,
Életünkre vetett rövid határunkra.

Széles e világ mezején kik oly sokan vagyunk,
Születésünk után van két jeles napunk:
Virágzó éltünkben első házasságunk,
A második pedig lészen a gyászos halálunk.

Gyászba borult az ég, az idő változik,
Csak a bú sokasul s az öröm távozik.
Búmat sokasítom, magam párosítom,
De azt, hogy milyenre, bizonytal nem tudom.
Jóra-e vagy rosszra, azt az Isten tudja,
Vagy az én jó szüleim szomorúságára.
Ma virágzott éltem derült hajnalára,
Bízottam én magamot Isten parancsolatjára,
Akadtam életem jövő párijára,
Akarok indulni annak szállására.
De minthogy Isten után jó szüleim vannak,
Tudom, arra várnak, hogy tőlek búcsújzak.

Első szavamot van akihez nyújtsam,
Van jó édesapám, kitől elbúcsújzak.

Kedves édesapám, aki engem nemzett,
Kis koromtól fogva kedvelt és szeretett,
A jóra tanított, a rossztól őrizett,
Szomorúságomban vigasztalóm volt,
Tudatlanságomban jó tanácsot adott,
Minden dolgaimra szemesen vigyázott,
Most pediglen engem szárnyamra bocsátott.

Mielőtt atyai házából kilépek,
Maga előtt állván bocsánatot kérek.
Kedves édesapám, tudom megbántottam,
Sok kegyetlen szókkal megszorítottam,
Krisztus sebeire kérem, engedje vétkeimet,
Hogy el ne veszítsem én szegény lelkemet.

Második szavamot van akihez nyújtsam,
Van jó édesanyám, kitől elbúcsújzam.

Kedves édesanyám, ki híven dajkám volt,
Ártatlan koromban tejével táplált,
Hidegtől, melegtől, még a széltől is oltalmazott.
Hogyan háláljam meg, hogy engemet szeretett?
Met ha beteg voltam, velem kesergett,
Ha pedig vigadtam, maga is örvendett,
Örömet, gyötrelmet mindvégig követett.

Kedves édesanyám, ne epossze magát,
Bocsásson el engem mint második hajadon leányát.
Tudom, hogy sajnálja tőlem elválását,
Magam helyett kérem az Úrnak áldását.
Kedves édesanyám, ha fájok is,
Csak szakítson le szívéről,
Eressze el kebléről zokogó gyermekét.
Mit futott érettem lelkiből epedve,
Egyedül Istentől lehet megfizetve.

Kedves édesanyám, bocsássa meg,
Tudom, megbántottam,
Sok kegyetlen szókkal megszorítottam.

Kedves testvéreim, álljatok élémbe,
Mert sűrű könnyek áradtak szemembe.
Szerettük mű egymást búba és örömbe,
Ezután se hagyjuk egymást e páros életbe.

Jó leánybarátim, hozzátok fordulok,
Fogadjátok ti is egy néhány szavamot!
Miód a fák tavasszal levelet hajtának,
Azok is örömet s vígságot mutatnak.
Én is oly örömmel fordulok hozzátok,
Áldást, segílyt kérek mennyből tireátok.
Gyarapítson a szép erkölcsökben,
Áldást és szerencsét adjon éltetekben.
Mert jó leánybarátim, kik eddig voltatok,
Hogyha rátok nézek, szintén megújulok.
De szívemben erősen búsulok,
Mert szép koszorútokból immár most kiválok,
Istentől nektek is minden jót kívánok.
Köszönöm tinéktek szép barátságokat,
Írántam mutatott szép nyájasságtokat.
Békesség kísérje minden lépésetek,
Érdemkoszorúkkal ragyogjon éltetek.
Majd, ha eljő ama végső óra,
Melyben el kell mennünk az Úrnak szavára,
Állhassunk mindnyájan Szent Fia jobbára.

Kedves rokonim, kedves szomszédok,
S az én tiszteletemre esszegyűlt kedves vendégek!
Tudom, elkésérnek engem arra a helyre,
Ahol áldoztatik Krisztus teste s vére,
A hetedik szentségnek felvételére.

Dicsértessék Atyaisten mennybe,
Mert búcsúzásomnak most lészen végzése.”⁷⁵

Pentru sensibilizarea conținutului și atmosferei afective, a structurii și limbajului, reproducem, în traducere liberă, și în limba română:

„Lăudat să fie Isus Cristos în cer, căci orația-mi de rămas bun încep acum. Doamne Isuse, ajută-mă!

Toți care sunteți aici, oameni de credință, cei care mă-nconjurați în momentul înperecherii mele, știu că așteptați de la mine câteva vorbe de rămas bun, dați-mi, deci, câteva clipe de liniște.

Ziua, în a cărei zori m-am trezit, e atât de tristă. Tu, Soare, cum mă luminezi?, strălucind, ori îndoliat? Ceasul trist al vieții mele îndoliate, de ce te-ai preschimbat spre durerea atât de mare a inimii mele? Căci azi se pune capăt fecioriei mele!

Lungă e calea pe care voi păși acum, de aceea ție mă adresez, bunul meu Dumnezeu, căci ajutor și blagoslovire numai de la tine pot aștepta. Te implor, să nu mă părăsești în aceste clipe grele, împreună cu fiul tău cel sfânt să stați alături de mine! Îți sunt recunoscătoare, Doamne, stăpân al cerului, că ne-ai dat lumină și pentru azi, că ai avut grijă de noi, de viața noastră scurtă, limitată.

Cei care trăim pe această lume, după naștere avem două zile distincte: prima e căsnicia, în floarea vieții noastre, a doua va fi moartea noastră îndoliată.

Cerul s-a întunecat, se schimbă vremea, tristețea sporește, veselia se îndepărtează. Iar eu îmi sporesc necazurile, căsătorindu-mă. Dar cu ce perspectivă, desigur, e o taină. De va fi bună, ori rea, Dumnezeu știe, ori spre durerea părinților mei dragi.

În zorile acestei zile am dat ascultare poruncii Domnului, găsit-am perechea vieții mele viitoare, și vreau să pornesc spre sălașul lui.

Dar întrucât după Dumnezeu am părinți dragi și buni, știu că așteaptă să-mi iau rămas bun de la ei.

Am cui adresa primul meu cuvânt, am tată dulce, de la care să-mi iau rămas bun.

Dragă tată, care m-ai conceput, de mică m-ai îndrăgit și m-ai iubit, m-ai instruit, ocrotindu-mă de rele, m-ai consolată, când am fost tristă, povățuindu-mă, când am fost neștiutoare, ai avut grijă de lucrurile mele, iar acum mă lași să zbor din cuibul tău.

Înainte de a ieși din părintescul tău cămin, iată-mă în fața ta, cerându-ți iertare.

Dragă tată, știu că te-am supărat, te-am întristat, adesea, cu vorbele mele crude. Te rog, iartă-mi culpele, salvează-mi sufletul de pierire.

Am cui adresa și cel de al doilea meu cuvânt, am mamă dulce de la care pot să-mi iau rămas bun.

Dragă mamă, doica mea credincioasă, care m-ai alăptat din primele mele clipe nevinovate, m-ai ocrotit de frig, de dogoare, de vânt. Cum să-ți răsplătesc dragostea ta? Căci dacă eram bolnavă, supărată ai fost, iar când m-am înveselit, încântată ai fost.

Dragă mamă, nu te consuma, eliberează-ți pe cea de a doua ta fiică. Știu că te doare că mă despart de tine, dar cer blagoslovirea domnului pentru tine. Dragă mamă, chiar dacă te doare, tot rupe-mă de pe inima ta și desparte-te de fiica ta plângândă. Cât ai alergat, Doamne, pentru mine!? Numai Domnul te poate răsplăti.

Dragă mamă, eliberează-mă! Știu că te-am supărat, te-am necăjit cu vorbele mele crude.

Dragii mei frați, înșirați-vă în fața mea, căci ochii mei sunt plini de lacrimi. Ne-am iubit și la bine și la rău și să nu ne despărțim nici de acum înainte.

Fetelor, prietenelor mele bune, vouă mă adresez, ascultați și voi câte-va vorbe de ale mele! Precum primăvara copacii înfloresc, iradiind fericire și voie bună, așa mă întorc spre voi, implorând pentru voi blagoslovirea cerului. Să vă sporească frumoasele voastre moravuri, să vă aducă belșug și noroc în viață. Dragele mele prietene ce mi-ați fost, acum, că mă uit la voi, mă simt renăscută. Dar și tare mă întristez, căci părăsesc cercul vostru frumos. Vă mulțumesc pentru prietenia voastră caldă, pentru blândețea de care ați dat dovadă. Pacea să vă însoțească pașii, viața voastră să fie încoronată de succese.

Rudele mele scumpe, stimați vecini și toți oaspeții dragi care v-ați adunat în onoarea mea! Știu că mă veți însoți la acel loc unde se jertfește trupul și sângele lui Isus, pentru a fi martori când mă voi împărtăși de cel de al șaptelea sacrament.

Lăudat să fie Tatăl nostru din ceruri, căci orația mea de rămas bun, acum, se va termina.”

Spre deosebire de notele tragice din cântecul de despărțire al miresei, cântecul „la bărbieritul ginereului” este mai senin, pendulând între regret și glumă:

„Foaie verde de cicoare,
Aleo, ce bine-mi pare
Că vine vinerea mare,
Mustața mi se-mpresoară,
Pleacă taica să mă-nsoare...”

Până azi cu fetele,
 Măine cu nevestele,
 Poimăine cu babele,
 S-au dus tinerețele.” (D.C.S. 17)

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

„...Busuioc uscat pe masă
 Rămâi, mamă, sănătoasă,
 Că eu plec ca să-mi fac casă;
 Să-mi fac casă luminoasă,
 Nu ca asta-ntunecoasă...
 Și-apucați pe potecile,
 Găsiți dragostile mele
 Sub un maldăr de nuiete.
 Zburară dragostili;
 Nu știu-n apă se-necară,
 Sau în piatră se-ncuieră...” (D.C.S. 17–18)

5.1.2.3. Poezia ceremonialului de înmormântare

Moartea este cea de a treia mare trecere dintr-o stare în alta a omului, totodată și cea mai crudă. Pentru medicină moartea este un adversar pe care nu-l poate învinge niciodată. Pentru știința folclorului, în schimb, este un prilej de a cerceta profundele componente ale culturii umane: spiritualitatea, fondul psihic, comportamentul uman, viziunea asupra vieții; relația între viață și moarte, între cei vii și morți, între mort și colectivitate etc.

Întregul complex al obiceiurilor de înmormântare reprezintă ceremonializarea unui eveniment biologic inevitabil, cu implicații sociale profunde, care antrenează un întreg sistem de concepte, credințe și atitudini.

Moartea este resimțită mai întâi, pe planul realității cotidiene, ca o despărțire definitivă a defunctului de familie și de o colectivitate mai largă, structurată pe criterii de rudenie, vecinătate și generație.

Marea despărțire nu reprezintă însă în concepția tradițională o încheiere definitivă a destinului individului, dincolo de care nu mai există nimic și nu se mai continuă nici o legătură cu lumea viilor, ci o trecere ireversibilă, din lumea aceasta în lumea „de dincolo.” De aici rezultă atitudini fundamentale, cu implicații pe plan ceremonial:

- a) grija pentru ca despărțirea, trecerea și integrarea în lumea de dincolo să fie perfecte și definitive, pentru a evita reînțoarceri, în afara firii, ale defunctului în lumea viilor (strigoi, moroi);
- b) sentimentul că între defunct și cei vii pot fi restabilite legături „firești”.

Credința și miturile generate de acest sentiment s-au constituit, la unele popoare primitive, într-un adevărat cult al morților, apoi al strămoșilor, cu prelungiri în culturile folclorice de mai târziu.

În ceremonialul de înmormântare, accentul va fi pus deci pe secvențele care marchează marea despărțire și pregătesc marea trecere. Semnificația și rostul acestor secvențe sunt polivalente: ele trebuie să asigure perfecta despărțire și trecere; în același timp trebuie să servească refacearea echilibrului moral și social al familiei și colectivității mai largi. Ele sunt destinate totodată ameliorării durerii tragice determinate de conștiința ireversibilului. Din acest motiv moartea este concepută, imaginar, ca o lungă călătorie, marcată și pe plan ceremonial.

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

Cântecele ceremoniale de înmormântare se grupează, de fapt, în două serii paralele.

Prima serie are un caracter general, fiind alcătuită, în principal, din *cântecul zorilor*, interpretat la casa mortului în zorii celor două zile dintre moarte și înmormântare, *cântecul de rămas bun*, *cântecul mare*, în care defunctului i se dau sfaturi pentru marea lui călătorie, *cântecul de petrecut*, interpretat în timpul cortegiului de înmormântare, și un *cântec în care* defunctului i se dau sfaturi asupra felului în care trebuie „zidită” locuința de veci.

A doua serie este reprezentată de cântece „ale bradului.”

În regiunile de munte ale Olteniei, în unele părți din Banat și în sudul Ardealului, mai cu seamă în Hunedoara, există și astăzi obiceiul ca la căpătâiul celor morți de tineri, să se pună un brad.

O ceată de flăcăi, de obicei șapte sau nouă, plecau la pădure pentru a tăia bradul. Se tăia un brad tânăr, lung de patru până la cinci metri, care era curățat de crăci până aproape de vârf, unde i se lăsa doar o mică coroană. Flăcăii luau bradul pe umăr și porneau cu el spre sat. La sosirea în sat un grup de femei îi întâmpinau cu cântecul bradului.

La casa mortului bradul era împodobit cu flori, panglici și clopoței. Astfel împodobit, bradul era așezat lângă casă până în ziua înmormântării. În convoiul de înmormântare bradul era purtat de doi flăcăi și însoțit

de femeile care cântau cântecul. În cimitir era așezat la capul mortului și lăsat acolo până se usca și cădea.

La maghiarii din Secuime acest obicei se practică (ex., Sândominic, Tomești, Armășeni, Plăieșii de jos etc.), la înmormântarea tânărului decedat. Se aleg patru brazi de mărimea pomului de crăciun, se împodobesc cu panglici albe, se poartă în convoi de tineri de același sex cu decedatul, în dreptul celor patru colțuri ale sicriului, apoi se înfig la cele patru colțuri ale mormântului. Vârfurile lor sunt întoarse și legate cu panglică neagră, marcând întreruperea unei vieți tinere.⁷⁶

La români, cântecul bradului are o tematică relativ unitară pe întreg teritoriul lui de răspândire. Varianta de mai jos a fost publicată de C. Brăiloiu.

„Bradule, bradule / Cin ți-a poruncit / De mi-ai coborât / De la loc pietros / La loc mlăștinos, / De la loc cu piatră / Aicea la apă? / Mie mi-a poruncit / Cine-a pribegit, / Că i-am trebuit / Vara la umbrit, / Iarna la scutit. / La mine-a mânat / Doi voinici din sat / Cu părul lăsat / Cu capu plecat, / Cu roua pe față, / Cu ceața pe brațe, / Cu berde la brâu, / Cu colaci de grâu, / Cu securi pe mână, / Merinde pe-o lună. / Dacă eu știam, / Nu mai răsăream. / Eu de-aș fi știut / N-aș mai fi crescut. / Și ei au plecat / Din vărsat de zori, / De la cântători, / Și ei au umblat / Văile cu fragii, / Și munții cu brazii, / Până m-au găsit, / Bradul cel pocit. / Pe min m-au ales, / Pe izvoare reci, / Pe ierburi întregi, / Pe cracă uscată, / De moarte lăsată. / Ei când au venit, / Jos au hodihnit, / Au îngenunchiat, / De amândoi genunchi / Și s-au închinat. / Iară s-au sculat, / Cu securea-au dat, / Jos m-au doborât, / M-au pus la pământ. / Și ei m-au luat, / Tot din munți în munți / Prin brădui mărunți. / Tot din văi în văi / Prin brazi mărunței, / Dar ei nu m-au luat / Ca pe alte lemne, / Ci ei m-au luat / Tot din vale-n vale, / Cu cetina-n vale, / Să le fiu de jale, / Cu poale lăsate, / A jale de moarte. / Eu dacă știam, / Nu mai răsăream, / Eu de-aș fi știut / N-aș mai fi crescut. / Când m-au doborât, / Pe min' m-au mințit, / C-au zis că m-or pune / Zână la fântână / Călători să vină. / Și-au zis că m-or pune / Tălpoaie la casă / Să mă șindrilească / Cu șindrila trasă. / Dar ei că m-au pus / La mijloc de câmp,

76 Balázs L. 1995. 141-142.

/ La cap de voinic. / Căinii să-i aud, / A lătra pustiu / Ş-a urla morţiu. / Şi să mai aud / Cocoşii cântând, / Muieri mimăind / Şi preoţi cântând. / Ploaia să mă ploaie, / Cetina să-mi moaie. / Vântul să mă bată, / Cetina să-mi cadă. / Ninsorea să-mi ningă, / Cetina să-mi frângă. Eu dacă ştiam / Nu mai răsăream, / Eu de-aş fi ştiut, / N-aş mai fi crescut. / Ei când m-au tăiat, / Ei m-au îmbunat / Că ei mă sădesc / Nu mă săcuiesc. / Şi ei m-au minţit, / Că m-au săcuit, / Jos la rădăcină, / Cu fum de tămâie / Mai pe la mijloc / Chiţi de busuioc, / Tot milă şi foc. / Sus la crângurele / Chiş de ocheşele. / Tot milă şi jele. / Eu dacă ştiam / Nu mai răsăream, / Eu de-aş fi ştiut, / N-aş mai fi crescut.” (Din judeţul Gorj)

Poezia se cântă pe o melodie solemnă⁷⁷, ea fiind, prin simboluri legate de tăierea bradului, exprimarea durerii pe care o trezeşte moartea. Bradul este pomul vieţii. El apare şi în obiceiurile de naştere şi în cele de nuntă.

Cântecul începe prin întrebarea pe care grupul de femei care-l cântă la unison, o pune bradului pe care-l întâmpină la intrarea în sat. Este o situaţie în realitatea imediată, o întrebare retorică. Versurile care cuprind această întrebare răsună la început ca un semnal menit să atragă atenţia asupra actului solemn pe care îl reprezintă cântecul. În continuare cântecul prezintă ca într-un monolog al bradului descrierea ceremonialului cu care el este tăiat, adus în sat şi pus la căpătâiul mortului. Cel care a poruncit bradului să coboare „de la loc pietros la loc mlăştinos” este mortul, „dalbul de pribeag”. Această metaforă, folosită în majoritatea cântecelor ceremoniale, aminteşte vechile metafore care au la bază interdicţia verbală, un tabu. În concepţia tradiţională, ea izvorăşte din ideea că moartea este o mare călătorie din lumea celor vii în lumea celor morţi. Pribeag în limbajul popular este cel care şi-a părăsit casa şi pe ai săi şi rătăceşte prin lume.

Descrierea ritualului tăierii bradului se face prin imagini impresionante, realizate cu mijloace simple. Tăierea începe printr-un act ceremonial. Voinicii îngenunche şi se închină. Bradul cade ca un om. Descrierea este simplă, halucinantă, ca a unui omor: „Cu secure-au dat, / Jos m-au doborât, / M-au pus la pământ”. Bradul este predestinat, însemnat de soartă, pocit, „Cu craca uscată / De moarte lăsată”.

Propoziţiile simple, juxtapuse, mijloacele de expresie elementare asigură vigoarea imaginii.

⁷⁷ Din păcate, nu dispunem de melodie.

Cântecul redă apoi, în cadrul ceremonial transmutarea bradului din natură în funcția lui rituală. Bradul este coborât din munte într-un chip neobișnuit pentru „celelalte lemne”, într-un chip care indică cu anticipație rolul nou care i se pregătește. Imaginile sunt evocatoare de moarte: „Ploaia să mă ploaie, / Cetina să-mi moaie, / Vântul să mă bată, / Cetina să-mi cadă, / Ninsoarea să ningă, / Cetina să-mi frângă.”

Refrenul prin versurile „Dacă eu știam, / Nu mai răsăream. / Eu de-aș fi știut / N-aș mai fi crescut”, prin repetare, potențează durerea la moartea celui tânăr.

În zorii zilei, când mortul este în casă, se cântă un alt cântec ceremonial, *cântecul zorilor*. Și el este cântat tot de un grup de femei la unison și uneori antifonic. Prima parte a cântecului descrie ceremonia de înmormântare reală după care femeile se adresează mortului, cântându-i sub formă de sfaturi, marea călătorie până în lumea cealaltă când se va integra în neamul celor morți.

Cântecul cere „zorilor”, să vină mai târziu pentru a putea face pregătirile de înmormântare.

Printre cântecele ceremoniale, în anumite locuri există și un cântec în care se mulțumește în numele mortului celor care l-au priveghiat sau au venit să-și ia rămas bun de la el:

„Ridică, ridică
Gene la sprincene,
Buze subțirele,
Să grăbești cu ele.
Cearcă, dragă, cearcă,
Cearcă și grăiește,
De le mulțumește.
La străini, la vecini,
Cui a făcut bine
De-a venit la tine...
Eu nu pot, nu pot,
Nu pot să grăiesc,
Să le mulțumesc.
Mulțumi-le-ar Domnul,
Că eu nu li-s omul.
Ieri de dimineață
Mi s-a pus o ceață,
Ceață la fereastră,
Ș-o corboaică neagră

Pe sus învolbând,
Din aripi pleznind
Pe min' m-a pleznit
Ochi-a-mpăienjenit,
Fața mi-a zmolit,
Buze mi-a lipit.
Nu pot să grăiesc
Să le mulțumesc.
Mulțumi-le-ar Domnul,
Că el mi-a dat somnul,
Mulțumi-le-ar sfântul,
Că el mi-a luat gândul.” (F.A. II., 242–243)

Merită să fie relevată imaginea poetică a trecerii de la viață la moarte. Corboaică neagră, simbolul morții, nu zboară ci „învoalbă”, învăluiește pe cel menit să treacă pe lumea cealaltă. Dar dincolo de această reprezentare simbolică, apare descrierea fenomenului biologic al morții. Ochii împăienjeniți, fața smolită, buzele lipite, gândul ce i-a fost luat, omul care nu mai este om.

Secvența următoare pare a fi o convorbire cotidiană:

„Scoală, Ioan, scoală,
Cu ochii privește,
Cu mâna primește,
Că noi am venit,
Că am auzit,
Că ești călător
Cu roua-n picioare,
Cu ceața-n spinare
Pe calea cea lungă,
Lungă, fără umbră.
Și noi ne rugăm
Cu rugare mare,
Cu strigare tare,
Samă tu să iei,
Sama drumului,
Și să nu apuci
Cătră mâna stângă,
Că-i calea netângă
Cu bivoli arată,
Cu spini semănată.

Și-s tot mese strânse,
 Cu făcliile stinse.
 Dar tu să-mi apuci,
 Cătră mâna dreaptă,
 Că-i calea curată,
 Cu boi albi arată,
 Cu grâu semănată.
 Și mi-s tot mese-ntinse
 Cu făclii aprinse.” (F.A., II. 243-244)

Despărțirea de mort nu se face însă numai prin aceste cântece de ceremonial ci și prin bocete. *Bocetul* este o lamentație improvizată pe o jalnică melodie. De multe ori improvizarea este chiar neversificată.

Bocetul nu este legat de momente precise ale ceremonialului de înmormântare. Se poate boci în tot timpul, din momentul morții până la întoarcerea din cimitir. Se obișnuiește în general ca femeile care vin să vadă pe cel mort să bocească de îndată ce au intrat în casă.

Datorită caracterului lor improvizat și duratei lor, bocetele ajung niște lungi poeme în care elementele din viața celui mort se împletesc cu sentimentele celor părăsiți și cu considerații asupra ceremonialului sau datinelor satului:

„Cuscre dragă și mai dragă, / Da mai zi cuscre ceva, / Că nu-ți era seama așa, / Ca să nu zici nimica. / Scoală cuscre, hai la noi, / Că neamurile umplu casa, / Cuscre dragă și mai dragă (...). / Da cuscre unde-ai plecat / De-așa frumos te-ai gătat? / Ai plecat la târg departe / Ca să cumperi sănătate. / Târgu s-o fost încheiat, / Cu sănătatea ai gătat (...) / În Țari-grad când vei intra, / Să te uiți la dreapta. / Este un pom mare-nflorit / Și-un scaun de hodihiuit. / Și-o fântâniță lină / Și-un scaun de hodihiuită / Și puțin să zăbovești, / Cu măicuța să vorbești. / Și de noi te va-ntreba / Că ce facem pe-aicea. / Da să-i spui cuscre așa / Că de făcut facem bine / Da plângem în toate zile. / Nu e zi și nu e ceas / Să n-am lacrimi pe obraz / (...) Da cuscre, unde ai plecat? / La căsuța ta cea nouă / Nu te ninge, nu te plouă, / Nu te-atinge pic de rouă. / Nice vântu nu te bate, / Nice soare nu te arde, / Cuscre dragă și mai dragă. / Te roagă de săpători / Să lese răsuflători, / Să lese patru ferești, / Pe una să vie luna, / Și pe una soarele, / Și pe una jalele. / Și pe una să mai vie / Câte-o zi de liturghie, / Cuscre dragă și mai dragă.” (Din Făgăraș)

Priveghitul durează de obicei două nopți și se face pentru a nu lăsa mortul singur pentru ca nu cumva să se întâmple vreun accident, să cadă luminările, să ia foc etc.

Există în folclor credința că mortul trebuie păzit ca să nu treacă prin fața lui, pe sub el sau peste el vreun animal, pisică, câine, găină etc. căci se preface în strigoi.

În obiceiurile funerare de altădată, *priveghitul* a fost secvența în care neamul celor vii s-a despărțit de cel mort, care plecase pe calea cea lungă.

Priveghiul este un rit pre-creștin, de separare a neamului celor vii de cel mort, înainte de integrarea lui în neamul celor morți.

5.1.3. Poezia descântecelor

Spre deosebire de obiceiurile de peste an sau cele legate de momente importante din viața individului, descântatul nu are un caracter ocazional și, ca atare, nu implică instituirea unui moment ceremonial. Practicarea lui este determinată de situații individuale cu caracter imprezibil, care depășesc cursul normal al vieții. Funcția lui este tocmai aceea de a elimina imprezibilul, abaterea de la normal, și de a reda vieții cursul ei firesc.

Trebuie spus că se descântă, de preferință, înainte de ivirea zorilor sau seara după apusul soarelui, în anumite zile ale săptămânii. Această condiționare de timp, însă, nu constituie o excepție, ci ține de caracterul ezoteric al ritului și de eficiența lui magică.

Descântecele își au originea în cultura primitivă și mai ales în manifestările ei care țin de gândirea magică orientată spre scopuri utilitare exprese. Atât în poezia cât și în practica descântecului predomină factori care vorbesc despre străvechi credințe magice, despre încercările omului de a supune forțele naturii prin puterea cuvântului și a gestului. Mai târziu, peste acest strat primar s-au suprapus credințele superstițioase în duhuri și sfinți, derivate din mitologia creștină.

După opinia lui M. Pop, două sunt elementele mitice care au condiționat și au favorizat apariția și dezvoltarea descântecelor:

- a) dualismul credinței într-un geniu al răului (provocator al bolilor) și al binelui. În creștinism acest dualism se concretizează în opoziția diavol / Dumnezeu;
- b) credința în puterea magică a cuvântului.⁷⁸

⁷⁸ Pop M. 1976. 219.

La acestea se adaugă un factor legat de practica oficierei ritului: existența profesionistului, șamanul, vrăciul, vrăjitorul.

Toate aceste elemente s-au cristalizat de timpuriu, deci și originea descântecelor este foarte veche. Ele au cunoscut o prezență consistentă în cultura antică. Babilonienii aveau o literatură foarte bogată de exorcisme, adică despre practicile magice pentru alungarea duhurilor rele.

La descântat sunt folosite diferite plante (frunza de prun și salcie, usturoiul, lemnul de alun, busuiocul, cimbrul, măceșul, leușteanul etc.), 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. Obiectele investite cu valoare magică și utilizate în descântat se integrează, în mare parte, în orizontul concret al vieții rurale: cuțite, fuse, mături, foarfeci, chei, site, ace, securi, sape etc.

Ca substanțe și obiecte cu valoare mai mult magică erau folosite apa neînceptută, sarea, smoala, cărbunele, jăratecul, pământul, fierul, plumbul, piatra, aluatul, untura, mierea, ceara, păianjenul, ouăle etc.

Fiind o practică profesională ezoterică, descântecul se transmite de la o generație la alta în cercuri închise, prin inițiere.

Evoluția descântecului ca gen stă sub semnul unui puternic conservatorism, eficiența magică a cuvântului 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. Poeziei descântecelor îi este caracteristică o mare inventivitate în limbaj.

Descântecele au fost poeme cu funcție rituală puternică, constituind principalul component al actului magic al descântatului și principalul purtător de eficiență magică.

Cele mai frecvente sunt descântecele de boală și descântecele de dragoste. Boala este un accident care întrerupe cursul normal al destinului individual, iar descântecul are funcția magică de a restabili starea de sănătate. Neîmplinirea erotică, cu implicațiile ei privind căsătoria, este, de asemenea, un obstacol în realizarea destinului individual. Descântecul erotic este menit să provoace depășirea acestui obstacol, fie prin înfrumusețarea fetei, fie prin vrăjirea flăcăului.

Redăm un descântec erotic în care beneficiarul este însuși transmitătorul mesajului:

„ – Apă albă pomiroasă
mă spală, mă fă frumoasă,
să li plac eu junilor
ca laptele pruncilor,

ca vinu boierilor,
să fiu ca sfântu Soare
când răsare,
ca și mărul plin de floare,
ca o capră bourată
de toată lumea lăudată.”

Textul este conceput sub semnul magiei analogice, realizată prin comparații.

Există și descântece de apărare a recoltei și a vitelor.

Un număr de descântece marchează secvențe ale obiceiurilor de naștere, efectul magic al acestora interesând nu numai destinul noului născut, ci întreaga familie și grupul de rudenie.

Textul descântecelor abundă în construcții inedite, în formule organizate în structuri convenționale, care implică însă un grad înalt de formalizare.

5.2. Literatura aforistică și enigmatică

Literatura aforistică și enigmatică se constituie din două categorii folclorice care se pot caracteriza prin strânsa corelație dintre funcție și sistemul metaforic deosebit de expresiv. Poate în nici o altă categorie folclorică nu se poate observa mai bine, ca în aceste două, contopirea, „alianța” atât de intimă a limbajului metaforic, figurativ și conținutul textului. Ele sunt autentice creații poetice, lirice.

Este vorba de proverbe și ghicitori.

Atât proverbele cât și ghicitorile sunt 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, ele fiind purtătoare de informații majore, în forme extrem de concentrate.

Proverbele și ghicitorile se realizează, ca și poezia de ritual și ceremonial, în contexte funcționale determinate, în afara cărora actualizarea lor nu are rațiune. Actualizarea proverbelor este condiționată de contexte concrete, care presupun anecdoticul, situații și comportamente întâmplătoare 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.

5.2.1. Proverbe și zicători

În lumina cercetărilor, proverbul apare ca o expresie impersonală și de mare vechime, înzestrată cu autoritate și purtătoare de înțelepciune. Cele mai vechi date referitoare la proverbe ne parvin de la sumerieni care le foloseau în scop didactic. Este o categorie folclorică foarte răspândită.

Proverbele sunt propoziții sau fraze scurte, în care se exprimă concis și sugestiv, în formulare stabilizată, rezultatul unei experiențe și care conțin o povăț, o învățătură. Proverbele se transmit pe cale orală, având un evident caracter tradițional. Conținuturile lor au profunzime filozofică, având ca nucleu probleme morale, înțelepciuni aplicabile în diferite situații de viață. Mesajul proverbului nu este comunicat direct, fiind un conținut „para-proverbial.”⁷⁹

Majoritatea definițiilor care s-au dat converg în a considera proverbele ca forme de creație literară (există și opinii opuse!), ca forme de cunoaștere primitivă sau populară și ca expresii lingvistice. Accentul cade însă pe caracterul filozofic al proverbelor, pe calitatea lor de a exprima „fructul experienței popoarelor”. Rivarol vede în ele „cugetarea tuturor secolelor redusă în formule”, iar J. P. Leroux⁸⁰ le consideră „sentințe care conțin un adevăr confirmat prin mărturia și experiența secolelor trecute.”⁸¹ Originea lor trebuie căutată, după Leroux, în cunoștințele cucerite de om printr-o experiență îndelungată.

Caracterul „literar” al proverbelor a fost legat, în general, de cel filozofic, pentru că roadele experienței umane au fost conservate în expresii de mare plasticitate, în care metafora, alegoria și simbolul intervin efectiv pentru a sensibiliza ideea. S-a observat însă că nu toate proverbele utilizează aceste mijloace expresive, că există, deci, proverbe metaforice (sau alegorice) și nemetaforice. De aici s-a tras 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, doar că ele se află, din punct de vedere artistic, pe trepte valorice diferite. Dacă în bagajul paremiologic al unei culturi există și expresii nule ca valoare estetică, acest

79 Mnl vol.3.

80 Amândoi sunt autori francezi de dicționare.

81 Pop M. 1976. 231.

fapt nu infirmă considerarea proverbelor ca gen de literatură beletristică, pentru că asemenea accidente nu sunt străine nici poeziei, nici prozei și nici chiar teatrului.

Așadar, se impune ca proverbele să fie studiate în primul rând ca specie de literatură folclorică. Caracterul colectiv, oralitatea, anonimatul, raportul specific dintre tradiție și inovație, ca trăsături specifice ale faptelor de folclor, domină și limbajul proverbial, manifestând însă anumite particularități determinate de natura și condițiile acestui limbaj.

Ca specie literară, proverbele sunt 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 sunt scurte, nedepășind limitele unei fraze;
- b) sunt aplicate la situații, contexte particulare, dar care practic sunt 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. Diferențierea clasică a proverbelor de zicători constituie, în acest sens, un punct de plecare, dar nu este suficientă.

Expresii ca „Zile negre; Zile fripte; Soare cu dinți” etc. reprezintă noțiuni a căror sferă este restrânsă printr-un determinativ; determinativul ne apare ca un epitet metaforic ce dă noțiunii determinate o semnificație stabilă. În alte expresii – „A trăi de azi pe mâine; A căuta ziua de ieri” etc. sesizăm acțiuni individualizate printr-un complement metaforic. În limbajul curent, ele nu apar la infinitiv, ci la indicativul prezent. În rând cu exemplele de mai sus pot fi considerate expresiile de tipul „Ruptă din soare; Cât toate zilele etc.” Din punct de vedere gramatical ele sunt nume predicative (raportate la context) cărora metafora le dă, de asemenea, o semnificație stabilă.

Ceea ce caracterizează toate aceste formule este faptul că ele nu pot alcătui o frază sau o judecată. Într-un context particular, ele apar ca predicat 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; Strânge bani albi pentru zile negre.”

etc. Acestea sunt 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.”). Semnificația proverbului este un reproș la adresa persoanei implicate. Accentul poate să cadă pe agentul de relație. De pildă în „La pomul lăudat să nu te duci cu sacul,” reproșul nu vizează persoana căreia i se dă sfatul, ci agentul în legătură cu care se dă sfatul.

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. De pildă: „Cine se scoală de dimineață, departe ajunge; Fiecare-i dator cu o moarte; Sănătatea e mai bună decât toate; Pisica blândă zgârie rău; Câinele care latră nu mușcă; Ulmul nu face pere” etc. Ele au toate elementele care alcătuiesc o judecată completă.

Așadar, considerate izolat, toate formele paremiologice corespund unor unități logice:

- cele din primul grup sunt sintagme care apar, în context, ca predicate logice sau elemente de predicat logic;
- cele din grupul al doilea sunt propoziții imperative care nu constituie judecăți propriu-zise, dar se constituie pe baza unor judecăți pe care, ca atare, le implică;
- cele din grupul al treilea alcătuiesc judecăți de sine stătătoare.

Cele din grupurile al doilea și al treilea sunt 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*.

Formulele paremiologice care relevă structuri diferite de cele analizate sunt relativ rare. Există, de exemplu, o serie de proverbe exclamative care pot fi considerate derivate ale proverbilor propriu-zise. „Bărbat bun și usturoi dulce” (adică bărbat bun și usturoi dulce nu există!); „Fereștea, Doamne, de dușmanul din casă, că de cel de afară mă feresc singur!” (adică dușmanul din casă este mai periculos decât cel de afară).

Sunt și mai rare proverbele dialogate:

„ – Cine ți-a spart capul?
 – Frate-meu!
 – De aceea ți l-a spart așa tare!” (adică: Fratele îți sparge capul mai rău ca străinul.) sau:

„ – Ce este mai rău ca o femeie?
 – Două” (adică: Mai rău decât o femeie nu poate fi decât prezența a două femei.).

În mediile folclorice, proverbele sunt considerate ca exprimând un adevăr incontestabil marcat prin autoritatea pe care le-o dă tradiția, experiența ce stă la baza lor și acceptarea lor foarte largă.

Proverbul reprezintă un consens formulat printr-un simbol logic. În lipsa acestuia el, adeseori, nu ar avea sens. De exemplu, „Lupul lup rămâne” – este o tautologie care nu spune nimic. Dar datorită consensului în privința simbolului logic proverbul reprezintă o judecată adevărată: lupul nu se schimbă, lupul rămâne rău totdeauna = omul rău rămâne rău totdeauna.

Proverbele ca „Ochii sunt lumina trupului; Somnul e oglinda morții; Capra sare masa, iada sare casa” – sunt neadevărate din punct de vedere logic, dar adevărate din punctul de vedere al consensului colectiv. Conținutul lor se caracterizează prin implicarea unei atitudini subiective în raport cu obiectul.

Alte proverbe ca „Cine se scoală de dimineață departe ajunge; Buturuga mică răstoarnă carul mare; Cuptorul bun coace pâine bună” – sunt false generalizări, din punct de vedere logic, determinate de neglijarea unor date care condiționează predicatul logic. Adevărul proverbial, consensul colectiv derivă însă tocmai din această falsă generalizare.

Dacă în expresiile de mai sus falsa generalizare se bazează pe o experiență verificabilă, în proverbe ca „Câinele care latră nu mușcă; Pisica blândă zgârie rău” falsa generalizare se întemeiază pe o experiență neverificabilă. Efectul este același, dar mai puternic, pentru că solicită în plus vigilența gândirii.

În concluzie, proverbele reprezintă un consens etic general, valabil pentru un număr foarte mare de oameni.

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.

Proverbele apar ca forme de însușire estetică a realității; ele nu reprezintă o cunoaștere teoretică bazată pe gândirea 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.

În consecință proverbele se comportă ca mici opere literare. Valoarea lor estetică este cu atât mai mare, cu cât formularea este mai aproape de senzorial (de o experiență directă) și cu cât acest senzorial exprimă o idee mai generală.

Proverbele nu sunt folosite niciodată izolat, ci încadrate într-un context particular, verbal sau situațional. Semnificația lor, deci conținutul lor, este determinat și de acest fapt. Apariția unui proverb într-un context narativ, duce la îmbogățirea conținutului acestuia, prin raportarea lui directă la un adevăr general. Cu cât ideea exprimată de proverb este mai generală, cu atât semnificațiile lui practice sunt mai variate și mai bogate, lucru care se întâmplă în special cu proverbele care pornesc de la observații concrete, investindu-le cu valori metaforice. Valoarea proverbului este determinată de expresivitatea metaforei. Anumite proverbe pot îmbrăca, prin semnificația lor, domenii întregi de viață, de la lumea fizică până la dramele interioare ale omului.

Zicătorile, considerate izolat, nu au conținut ideistic, neformulând adevăruri, ci numai atitudini și sublinieri prin metaforă a 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 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 („A fi ruptă din soare”; „Ca razele soarelui”), dar și zicători neutre, care nu exprimă o atitudine, ci dau numai măsura lucrurilor („Plouă cu găleata”; „Cât toate zilele”; „Ca stelele cerului și ca nisipul mării”). În felul acesta sunt reliefate lucruri care i se par omului exagerate, trezindu-i uimirea. Caracterul hiperbolic al acestor expresii constituie tocmai modalitatea de exteriorizare a uimirii.

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”; „Soarele răsare și dacă nu cântă cocoșul.”). În proverbe totul este văzut de om și pentru om; mai mult decât atât, în proverbe totdeauna este văzut omul.

Orice creație literară este reductibilă la om; dar există și o poezie a naturii, a lucrurilor, a adevărurilor filozofice foarte largi. În proverbe,

omul apare totdeauna și ca subiect și ca obiect; omul își privește și își dirijează, prin proverbe, viața.

Considerate deci în ansamblul lor, proverbele alcătuiesc un fel de literatură gnostică.⁸²

5.2.2. Ghicitorile

Ghicitorile circulă în mediile populare mai ales sub denumirea arhaică de *cimilituri*.

Ghicitorile sunt un fel de joc colectiv menit să pună la încercare istețimea și abilitatea minții. După o altă definiție, ghicitoarea este un joc de societate foarte plăcut și antrenant, care are loc în mijlocul celor rămași mai aproape de natură sau în lumea copiilor.⁸³

Cimilitura recurge și ea foarte frecvent la metaforă și alegorie, ascunzând o foarte bogată imaginație. Tudor Pamfile, autorul lucrării *Cimiliturile românești*⁸⁴ le definește ca descrieri scurte ale unor obiecte, prin însușirea câtorva note particulare din care să se poată deduce obiectul respectiv.

Originea lor este legată de funcții străvechi. Se presupune că au izvoară din tipare primitive de gândire care au stat la baza limbajului tabuistic. Pronunțarea unui cuvânt crea, în concepția primitivă, o prezență fizică reală a obiectului sau a ființei denumite prin el, ceea ce ar fi putut avea efect nociv asupra omului. Cuvântul nociv a fost înlocuit în limbaj prin substituenți tabuistici, creându-se de cele mai multe ori o metaforă sau parafrază metonimică. (O sintagmă tabuistică este de pildă *dalbul pribeag* pentru mort.). Din tabuurile primitive s-au desprins primele ghicitori, având un caracter evident instructiv practic. Mai târziu sistemul tabuistic a devenit un fel de limbaj secret al tribului.

Implicit, ghicitorile devin o probă în riturile de inițiere sau de încercare. Amintirea acestei funcții a fost conservată în basme, ca și în miturile antice. În basme, înainte de a i se oferi mâna fetei de împărat, eroului i se pun trei întrebări la care trebuie să răspundă. La Sândomic cedarea miresei, alaiului mirelui, este condiționată de dezlegarea a trei ghicitori. Eliberarea drumului în fața nuntașilor se realizează tot așa. În ambele situații formularea și dezlegarea ghicitorilor sunt scene rituale.⁸⁵

82 Pop M. 1976. 242.

83 Vrabie Gh. 1978. 141.

84 București, 1908.

85 Balázs L. 1994. 124-125; 363-368.

Odată această funcție pierdută, ghicitorile devin un semn al înțelepciunii populare și un joc distractiv în același timp.

Ca limbaj închis ghicitorile presupun un anumit tipar de gândire și un anumit sistem de metafore, înrădăcinat în conștiința inșilor folclorici și, deci, la îndemâna 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 gândire.

Ca și în proverbe, imaginile artistice care stau la baza ghicitorii izvoară din experiența de viață a poporului.

Ghicitorile nu rămân străine de stările afective ale omului, de sensibilitatea lui, de atitudinea lui față de viață, față de lume. Metafora implică adeseori în ghicitoare o atitudine față de obiectul propus: sensibilitate estetică („Ce apă e-n lume fără nisip – Lacrimile”), intuirea frumuseții umane, atitudinii față de viață („Am două mere negre / Peste lume aruncate / Care văd multe păcate – Ochii”). Comicul, cu sau fără intenții satirice, ironice, nu e străin nici el de ghicitori: „Opa-tropa prin obor / Op și eu cu capul gol (Mămăliga)”; „Pe o vale adâncă / Se vaită un popă de brâncă (Dovleacul)”.

Metafora, în ghicitori, este o îmbinare de inteligență și simț estetic, relevând 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 mental.⁸⁶

Calitatea ghicitorilor constă atât în valoarea metaforei, cât și în efortul pe care îl cere pentru a fi dezlegată. Iată de ce se recurge la asocierile cele mai puțin dezvoltate care nu sunt pur spontane, ci presupun un proces logic. Creatorul ghicitorii trebuie să aleagă termenul figurat în așa fel încât 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 / Vârful-i roșu (Bujorul).”

„Roș e, / Măr nu e / Pături sunt / Plăcintă – nu-i (Ceapa).”

„Am o puică: Amuș îi albă, amuș îi neagră (Ziua și noaptea).”

„Licuricii zărilor / În adâncul mărilor (Stelele).”

Bogăția imaginației asociative a poporului este verificabilă prin numărul mare de metafore-ghicitori care se referă la același obiect. Diversitatea metaforelor prin care sunt reprezentați, de exemplu, *ochii*, ne îndreaptă spre cele mai variate domenii ale existenței fizice sau ale realității umane:

⁸⁶ Vianu T. 1957. 115-116.

„Am doi bulgărași de auri: / 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 sunt în curte, / Acum sunt în munți.”

„Am doi porumbei, / Toată lumea s-oglindește-n ei.”

„Am două gheme de mătase: / Aleargă pe dumbrava deasă / Și seara vin iar acasă.”

„Sunt doi frați gemeni: / Vor să se vadă, / Dar un munte îi desparte.”

„Am două ferestre: / Dimineața se deschid / Și seara se închid.”

Putem spune că în cazul de față avem metafore metonimice, respectiv cimilituri sinonimice.

Aceeași imagine, dar cu metafore cu doi termeni, ne oferă ghicitorile pentru: „forma gurii,” „dinții”:

„Am o coșeriță / plină de oiță.”

„Am un oboraș / Plin de iepurași.”

„Am un coteț / Plin de lopeți.”

„Am un șir de oase / Înșirate la fereastră.”

Nu toate ghicitorile se realizează prin metaforă. Unele sunt întrebări cu transfer metaforic vag sau inexistent:

„Cine are urechi și nu aude? (Surdul).”

„Ce viețuitoare umblă dimineața în patru picioare / La prânz în două / Și seara în trei? (Omul)”

Altele sugerează obiectul prin imitații onomatopeice:

„Făș / Făș / Prin păiș / Paci-paci / prin copaci (Coasă).”

5.3. Epica populară

În folclor epicul cunoaște două forme fundamentale de manifestare: a) *epica în proză* și b) *epica versificată și cântată*.

Aceste două modalități reprezintă categorii de sine stătătoare, cu determinări istorice aparte, caractere proprii de conținut, funcție și structură, moduri proprii de realizare și specii proprii. Linia de demarcație dintre ele nu este totuși netă, mai ales din punct de vedere tematic (există teme de basm pătrunse în cântecul epic de factură mai veche).

Proza populară cuprinde întreaga gamă de creații orale cu caracter narativ, povestitor, realizate în proză, deci în forme nelegate și instabile la nivelul discursului literar, în comparație cu formele versificate care sunt legate și au o stabilitate relativ mare.

5.3.1. *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. Ulise, la curtea regelui Alcinous, distrează curtenii cu povești. Achile, în ceartă cu Agamemnon, retras în cortul său, își alungă necazul ascultând povești. În comediile lui Aristofan și tragediile lui Euripide se fac dese referiri la povești și obiceiul de a povesti. Platon, în Republica, vorbește despre rolul nefast al povestitorilor de basme fantastice asupra poporului și îi alungă din statul său ideal. În evul mediu, povestitul pătrunde în formele de distracție ale saloanelor și are o mare căutare în epoca barocului. În schimb, iluminiștii iau atitudine împotriva povestirilor, încercând să le alunge din distracția saloanelor, pentru a le înlocui cu discuții spirituale, pozitive.

Reiese de aici că povestitul a fost răspândit în toate timpurile și în toate clasele sociale. În mediile populare, el a constituit una din formele principale de distracție și manifestare spirituală în general; nu o distracție numai a copiilor. Abia mai târziu el a devenit un mijloc de educare a celor mici.

În folclorul românesc și maghiar, povestitul este încă și astăzi un fenomen viu, deși nu mai are amploarea de altădată. Prilejurile de povestit sunt încă multe și variate, în orice caz mai multe decât se crede de obicei. Povestitul se desfășoară la sate și chiar la orașe. Se povestește în timpul anumitor munci și în clipe de răgaz, duminica, în pauze de lucru. Se povestește la moară, în cabanele lucrătorilor forestieri, la armată și în spital, în grădinițe și școli etc. Ocaziile enumerate arată că povestitul are o funcție importantă în viața colectivităților și explică, alături de alți factori, bogatul și variatul repertoriu de povestiri. Foarte mulți scriitori au simțit și simț nevoia de a scrie povești.

Mediile folclorice atribuie povestitului rosturi diferite. Este cert că în culturile primitive anumite categorii de narațiuni orale implicau funcții magice. Cu timpul aceste implicații au fost substituite de funcții psihologice, așa cum reiese din ciclul de povestiri din *1001 de nopți*. Prin pute-

rea exemplului, povestirile au capacitatea de a influența în mod hotărâtor atitudinile oamenilor. Cei mai mulți spun că se povestește pentru ca timpul să treacă mai ușor sau, în anumite ocazii, pentru ca să ușureze munca oamenilor, ajutându-i să învingă oboseala, să-și alunge somnul.

Privind însă povestitul în desfășurarea lui istorică, nu putem rezuma funcția acestui gen numai la câteva credințe superstițioase sau rosturi practice ocazionale. Povestirea, îndeosebi basmul, este prețuită și iubită pentru că lumea ei nu cunoaște îngrădiri, pentru că în basme totul apare natural și de la sine înțeles, pentru că nu lasă neîmplinită nici o dorință, nici o aspirație. Basmele prezintă lumea așa cum ar dori-o povestitorii și ascultătorii lor. Trecerea eroilor prin desfășurarea narațiunii este întotdeauna ascendentă, omul învinge smei și balaurii, îl păcălește pe diavol, cel din urmă ajunge cel dintâi, băiatul sărac trece toate probele și se însoară cu fata de împărat...

Basmul este, așadar, imaginea artistică a dorințelor, funcția lui fiind aceea de evadare din îngrădirile realității cotidiene. În basm se împlinesc visele poporului, năzuințele lui spre o viață fericită și mulțumită. În lumea basmelor, binele învinge totdeauna răul, frumosul biruie urâtul.

5.3.2. Categoriile funcționale și determinări structurale

Narațiunea orală în proză nu se realizează, în granițele unei culturi etnice, sub o formă unitară ca funcție și structură. Răspunzând unor rosturi psiho-sociale diferențiate, ea se grupează în categorii cu un grad mare de specificitate.

Având în vedere în egală măsură folclorul european și cel românesc, B. P. Hasdeu face distincție categorică între basm și poveste, deși constată un anumit grad de sinonimie între cele două cuvinte. Astfel *povestea* este „orice fel de narațiune”, fie legendă, fie snoavă, fie anecdotă... în care nu se întâmplă nimic miraculos sau supranatural.”⁸⁷

Lazăr Șăineanu în voluminoasa sa monografie⁸⁸ discută termenii basm, legendă, snoavă, dar rezumă clasificarea la povești fantastice, etico-mitice, religioase și glumețe, acordând termenului de poveste o sferă mai cuprinzătoare decât termenului de basm.

87 Îl citează Pop M. 1976. 255.

88 *Basmele române în comparațiune cu legendele clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*, București, 1895.

Pornind de la principii teoretice mai bine clarificate, I. C. Chițimia distinge 1. *basmul* ca poveste fantastică, neadevărată, cu o anumită morfologie și structură stilistică, 2. *povestea* ca narațiune cu caracter realist, nepredominată de fantastic, apoi 3. *legenda*, structură literară cu scop didactic, 4. *fabula*, narațiune scurtă, alegorică și 5. *snoava*, narațiune scurtă, de ocazie, cu scop glumeț sau satiric.⁸⁹

Denumirile folosite – basm, legendă, snoavă – aparțin în fapt literaturii de specialitate. Mediile folclorice nu le diferențiază terminologic decât vag, denumind prin *poveste*, narațiunile cu caracter tradițional, îndeosebi basmele și legendele, în timp ce pentru narațiunile având ca subiect întâmplări contemporane, reale sau verosimile, sau întâmplări brodate pe credințele superstițioase, se folosește denumirea de *pățanie* sau chiar *întâmplare*. Pentru *snoave* există o terminologie folclorică mai bogată: *glume*, *păcăleli*, *trufe*, *bălăcării*. Acest vag terminologic nu infirmă realitatea categoriilor delimitate de cercetători.

5.3.3. *Basmul despre animale*

Sub această denumire sunt grupate povestirile care au ca protagoniști animale, imaginând întâmplări 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 vânători.

În semnificația lor fiara este socotită egală sau chiar superioară omului.

Din fondul acestor credințe totemice și în climatul lor s-au născut legende și povestiri despre animalul totemic, în relație cu omul sau alte animale care îi sunt supuse.

Motive ale acestor legende au trecut și în basmele fantastice. În basmele europene, eroul născut din animal (copilul pui de urs, la români Făt Frumos fiul iepii), apoi copiii hrăniți de animale (de ex. legenda lui Romulus și Remus) par a reprezenta cele mai vechi urme totemice, la care se adaugă metamorfozele om-animal.

De la aceste forme străvechi, conservate parțial în motivația basmului fantastic, basmele despre animale au evoluat treptat, pierzându-și legăturile totemice și vechile sensuri mitice, suportând în consecință profunde mutații funcționale și lărgindu-și mult sfera tematică. Ele sunt foarte răspândite în Oceania, Australia și Africa, la popoarele din nordul

89 Chițimia I.C. 1971. 23.

Siberiei, la eschimoși, la care vânătoarea constituie una din ocupațiile principale. Prin comparație, în folclorul european sunt mai puțin răspândite și în forme mai evolute, determinate atât de mutațiile funcționale, cât și de interferențele cu literatura scrisă.

Eliberate de autoritatea miturilor totemice, basmele despre animale evoluează, în tradiția orală, spre snoavă, legendă și alegorie. Eliberat de teama față de animalul totemic, omul se recunoaște a fi, dacă nu mai puternic, cel puțin mai isteț decât animalul. În aceste condiții, din erou al narațiunii animalul devine obiect al satirei.

Treptat însă, protagoniștilor acestor povestiri li se atribuie însușiri antropomorfe, calități umane potrivite unor însușiri specifice animalelor: 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.

Oglindirea veridică a însușirilor și obiceiurilor animalelor, a relațiilor specifice dintre ele a impulsionat evoluția spre legendă. Sensul de legendă se instituie atunci când basmul explică de ce animalele au aceste însușiri, obiceiuri etc. (de exemplu, de ce nu are ursul coadă? De ce merge bivolul încet? De ce gonește câinele pe pisică și de ce pisica prinde șoareci?)

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 culți. O povestire didactică a lui Ion Creangă despre „Șoarecele șiret și lacom” se încheie cu un proverb introdus printr-un avertisment moral:

„Ce trebuie să învățăm din această fabulă
Să nu fim lingăi și lacomi ca șoarecele.
Căci lăcomia pierde omenia.”

Ca structură și stil, aceste povestiri sunt în general scurte, simple, uneori foarte simple chiar, cuprinzând un singur motiv. Desfășurarea acțiunii se bazează mai mult pe dialog decât pe întâmplări relatate.

Datorită exprimării succinte și proporției lor reduse, basmele despre animale sunt ușor memorate, ca discurs constituit, ajungând astfel la o mare șlefuire.

5.3.4. *Basmul fantastic*

Originea străveche a acestui gen de narațiune orală și legăturile lui cu marile sectoare ale culturii primitive sunt, de asemenea, incontestabile.

bile. 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.

Privind geneza acestui gen, B. P. Hasdeu a emis ipoteza originii basmului în vis. Această ipoteză este argumentată prin mari similitudini între basm și vis. Și într-unul și în celălalt totul capătă forme hiperbolice, spațiul și timpul se șterg, zborul devine un mijloc de locomoție la îndemână, metamorfozele sunt ceva normal etc. Concluzia este că basmul nu s-a născut într-o epocă sau într-o țară oarecare, ci pretutindenea, o dată cu nașterea omenirii, pentru că toți oamenii au visat, visează și vor visa cât va exista omenirea.

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, trecând în supraréal, 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 întâmplări, ci prin atmosfera ei interioară, prin esența ei.

Va trebui să reconsiderăm din această perspectivă relația dintre legendă, mit și basm. Funcțional, legenda descrie, iar mitul explică; basmul creează o lume nouă, care îi este proprie, reorganizând elemente de legendă și mituri primitive. În trecerea de la mit la basm 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 și spirituale. 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 basmul a putut conserva până 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, situându-se în rândul marilor opere de artă ale omenirii.

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 cod de limbaj artistic ce au căpătat

o mare stabilitate.⁹⁰ Așa se explică universalitatea basmului în timp și spațiu, similitudinea tipologică pe vaste arii culturale și gradul accentuat de stereotipie.

Un prim aspect estetic al basmului fantastic îl constituie lumea cu totul particulară creată în granițele lui, o lume dominată de dimensiuni fantastice, o lume alcătuită din protagoniști specifici care „nu sunt numai oameni, ci și anume ființe himerice, animale (...) cu psihologia și sociologia lor misterioasă,”⁹¹ fondată 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. În mod aproape constant acțiunea basmelor se declanșează într-un cadru real și reclamă împrejurări verosimile. Proiecțiile fabuloase apar pe parcursul dezvoltării, narațiunii, începând, de regulă, cu declanșarea conflictului care va fi rezolvat printr-o aventură eroică.

Statutul universal (antropologic) al acestei lumi implică, alături de elemente preelaborate în culturile primitive, elemente elaborate în evoluția ulterioară a basmului, care au devenit universale fie prin manifestarea 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, pâinea ce nu se termină, punga cu bani ce nu se golește niciodată sunt creații ale fanteziei, reprezentând 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.

Structura basmului fantastic confirmă existența unui sistem de reguli care guvernează această structură la nivel categorial, gradul înalt de stereotipie și predictabilitate.

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 privesc raportul protocolar dintre povestitor și ascultători. Rolul lor este întărit de formule mediane, menite să asigure continuitatea comunicării.

90 Pop M. 1976. 264.

91 Călinescu G. 1965. 9.

Un alt aspect, mai complex și cu implicații mai largi, îl constituie structura mesajului narativ. 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 alăturare, care grupează elemente constitutive ale codului (funcții, motive) în perechi opoziționale:

- interdicție / încălcarea interdicției;
- încercări / lichidarea încercărilor;
- blestem / anularea blestemului;
- luptă / victorie.

Un alt tipar impune structuri ternare determinate de prezența unui donator de obiecte magice pe care eroul le folosește pentru a se salva de urmărirea smeoaiței-mamă.

Protagonistii familiari basmului popular sunt, în majoritate, universali. Fratele cel mic, feciorul de împărat sau feciorul de om sărac, împărății buni sau răi, personajul perfid, smei, balaurii etc. sunt făpturi pe care le vom regăsi în basmele tuturor popoarelor. Circulând însă, odată 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. Făt-frumos nu este altceva decât „flăcăul cel frumos,” devenit în basm nume propriu. Și în cazul personajului feminin numele Ileana Cosânziana sau Sânziana, indică atributul frumuseții, întărit prin formule caracterizatoare („...o față cu părul cu totul și cu totul de aur, așa de frumoasă, încât la soare te puteai uita, dar la dânsa ba.”).

Opozantul eroului este, de cele mai multe ori, Smeul și familia lui matriarhală, dominată autoritar de smeoaița-mamă. Mai rar apare, în basmul românesc, balaurul cu 3 sau 7 capete, după cum la fel de rar apar și piticii, atât de populari în basmele occidentale. Smeii și structura mediului lor oferă povestitorului posibilități mai largi de personalizare a mesajului, de marcarea a contrastului dintre bine și rău, frumos și urât, isteț și prost.

5.3.5. *Legenda*

În folclorul românesc, ca și al altor popoare europene, legenda desemnează un repertoriu de narațiuni orale cu funcție predominant 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.

Din punct de vedere al statutului estetic, legenda nu are structura monotipică și gradul înalt de stereotipie al basmului fantastic, dar este mai puternic formalizată față de basmul animalier sau snoavă. Sensul cognitiv al legendei trebuie căutat nu atât în caracterul ei etiologic, cât în observarea realistă a obiectelor și fenomenelor lumii înconjurătoare sau a comportamentului uman, în consemnarea unor aspecte caracteristice, cărora li se acordă o anumită semnificație.

Soarele și luna sunt luminătorii pământului, unul de zi, altul de noapte, și nu se întâlnesc niciodată pe bolta cerească; privighetoarea și soțul ei petrec împreună mai toată noaptea, cântând și veselindu-se; ciocârliia zboară în înaltul cerului, floarea soarelui își întoarce fața spre astrul zilei de la răsăritul până la apusul lui; ciocănitoarea aleargă prin păduri, vrabia are viață lungă, pisica prinde șoareci, iar când o freci pe spate, lasă scânteii. Toate aceste trăsături reprezintă nu atât semne de recunoaștere ale obiectelor la care se referă, cât ciudățeniile ale naturii care s-au impus observației umane, aparențe izbitoare care afectează în egală măsură sensibilitatea și curiozitatea omului.

Zborul ciocârliiei, de pildă, este deznodământul unei puternice pasiuni erotice. Ciocârliia a fost cândva 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, plângând după frumosul și nepătatul astru.⁹² Aceeași nepermisă pasiune erotică explică și faptul că soarele și luna străbat perpetuu bolta cerească, fără a se putea întâlni. Dar aici soarele nu mai este astrul cel nepătat, pentru că dragostea lui este incestuoasă.

Tipologic, folcloriștii disting în cultura tradițională românească patru categorii de legende: *etiologice*, *mitologice*, *hagiografice* (sau *religioase*), *istorice*.⁹³

Legendele mitologice sunt povestiri despre ființele supranaturale pe care le regăsim, de regulă, și în basmul fantastic (balauri, smei, muma

92 Marian, S. F. 1883. Îl citează Pop, M. 1976. 272.

93 Bîrlea, O. 1975. 224.

pădurii etc.). Dacă în basme aceste întruchipări apar ca actanți cu funcție epică determinată, în legende ele sunt obiect de cunoaștere imaginară cu funcție de semnificare. Legendele mitologice sunt 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 investigare exhaustivă a universului fizic, cuprinzând cerul și podoabele lui, văzduhul cu fenomenele lui tulburătoare și, mai ales, pământul cu formele lui ciudate de relief. La acestea se adaugă legendele despre om însuși, despre aspecte care caracterizează existența lui materială și spirituală.

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.

Legendele hagiografice se apropie, ca modalitate de legende propriu-zis mitologice, bazându-se însă pe o mitologie creștină autohtonizată. Ele sunt de proveniență cărturărească sau apocrifă cuprinzând povestiri despre viețile sfinților sau despre personaje biblice. Unele dintre ele, căpătând o răspândire mai largă în circuitul oral, au fost puternic transformate de imaginația populară, contrar semnificațiilor creștine originale. Prin intermediul lor, unele personaje biblice, mai ales Sfântu Petru, au devenit, cu timpul, personaje de snoavă, punându-se pe seama lor întâmplări comice.

5.3.6. *Snoava*

Snoava este genul folcloric care reprezintă 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. 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 Tândală. Sub aparența prostiei, eroul popular dezvăluie, prin

faptele și atitudinile lui, mari calități morale, dar și o deosebită agerime a minții.

Aceeași iscusință mascată a omului simplu o regăsim și în ciclul snoavelor despre dracul păcălit, în special de femeie, care cunosc o răspândire mai largă în folclorul european. Folcloriștii sunt, în general, de acord că aceste snoave au apărut spre sfârșitul evului mediu, atunci când teama omului de diavol a început să slăbească.⁹⁴

Satira de moravuri, prezentă într-un număr mare de snoave, este ridiculizarea imperfecțiunilor omului, 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 și reversul acestor calități: prostia, lenevia, urâtenia, infidelitatea, viciul etc.

Prin funcția lor educativă și satirică, snoavele sunt raportate, de obicei, ca și proverbele, la întâmplări și împrejurări concrete de viață, fapt ce determină o puternică tendință de localizare, chiar și în cazul temelor de largă circulație.

Ca dimensiuni, snoavele sunt narațiuni scurte, în cuprinsul cărora dialogul apare frecvent, imprimându-le un caracter dramatic.

5.4. Cântecul epic

5.4.1. Origine, evoluție, tipologie

Epica populară în versuri este cunoscută în popor sub denumirea de „cântec bătrânesc”, pe care o adoptă și Vasile Alecsandri în titlul culegerii sale din 1852, alături de termenul de „baladă”, împrumutat din limba franceză.⁹⁵

În limba franceză, *ballade* provine din verbul latin medieval *ballare* și a denumit la început un cântec simplu și scurt, compus din trei strofe egale, cu refren, ce se cântă în cor în timpul dansului.

Aceste cântece s-au răspândit odată cu dansurile și îndeosebi cu *danse en ronde* în întreaga Europă apuseană încă din secolul al XI-lea, odată cu ele răspândindu-se și termenul de „ballade”. În Anglia a pătruns pro-

94 Pop, M. 1976. 275.

95 Alecsandri, V.: *Poezii populare. Balade (cântice bătrânești) adunate și îndreptate...* Partea I. Iași, 1852.

babel odată cu normanzii, dar a ajuns să denumească în secolul al XV-lea cântecele eroice de origine foarte veche, care se cântau în cor în timpul dansului. Sensul termenului a fost însă cu timpul lărgit, referindu-se atât la cântecele povestitoare cu caracter nuvelistic, cât și la cântecele despre lupta dintre englezi și scoțieni sau la vechile cântece din ciclul lui Robin Hood. În secolul al XVIII-lea, odată cu creșterea interesului pentru creația populară și cu apariția și faima ce-au căpătat-o poemele lui Ossian, apoi cu răspândirea colecțiilor lui Parcy, cuvântul reintră în circulația generală și se impune în terminologia de specialitate, denumind cântecele epice cu tematică nuvelistică. Cu acest sens este folosit astăzi în folcloristica internațională, pentru restul cântecelor epice populare folosindu-se termenul general de *cântece eroice*.

Evoluția istorică a cântecului epic, ca realitate folclorică vie, nu poate fi investigată decât pe baza colecțiilor și cercetărilor întreprinse în secolele al XIX-lea și al XX-lea. Datele istorice pe care le avem sunt insuficiente pentru a ne putea face o idee precisă despre evoluția genului înainte de secolul al XIX-lea.

Problemele originii și evoluției eposului popular în versuri trebuie discutate, de fapt, diferențiat pentru balada nuvelistică de circulație europeană, pentru cântecul epic cu circulația zonală (ca *Meșterul Manole*) și pentru cântecul epic cu circulație numai în folclorul românesc (de exemplu baladele haiducești).

Problema istoricității, mai precis a raportului dintre realitatea istorică și reprezentarea artistică în cântecul epic, este strâns legată de problema clasificării acestei categorii.

Sistemele de clasificare elaborate până în prezent sunt foarte deosebite unele de altele și chiar contradictorii. De această problemă s-au ocupat G. Dem. Teodorescu, I. C. Chițimia, Al. I. Amzulescu. Menționăm aici sistematizarea lui Gh. Vrabie făcută într-o temeinică lucrare monografică destinată eposului popular românesc, în cadrul căruia distinge: 1) *balada legendară*; 2) *balada păstorească*; 3) *cântecul istoric sau de curte*; 4) *balada antiotomană*; 5) *balada antifeudală*; 6) *balada familială*.

Criteriile de bază adoptate privesc, de cele mai multe ori, tematica, determinările istorice și modul de realizare. Este imposibilă clasificarea cântecului epic în categorii precis delimitate.

5.4.2. *Epica fantastico-mitologică*

Epica fantastico-mitologică ține, prin geneza ei ca specie de o epocă foarte veche, fiind dominată de mentalitatea acestei epoci și un anumit mod de a gândi.

În realizarea creațiilor care țin de fondul străvechi al cântecului epic fantastico-mitologic, se constată, în primul rând, o participare foarte mare a elementelor fantastice, în unele cazuri ele dominând întreaga desfășurare a temei. Alteori, încadrate în contexte care oglindesc aspecte de viață concret reale, elementele fantastice apar ca exagerări conștiente ale realului, însușindu-și funcția hiperbolei. În alte cântece se poate observa că, în proporții mai mari sau mai mici, locul fantasticului este luat de hiperbolă. Prezența elementelor fantastice în această categorie a cântecului epic poate fi explicată fie prin substratul mitologic al conținutului lor, fie prin înrudirea temelor lor cu teme de basm.

Fantasticul de proveniență mitologică este prezent în creațiile care aparțin, unui strat foarte vechi. În *Șarpele*, de pildă, conflictul este generat de un element mitic străvechi: predestinarea copilului printr-un act de voință umană, determinată de plânsul prematur al acestuia. Acest motiv este cunoscut și în basme (ex. Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte): copilului i se promite căsătoria cu a fată fabuloasă, în căutarea căreia va porni la vârsta nubilă. În cântecul epic, mama își blestemă copilul să fie mâncat de șarpe. Eficacitatea blestemului matern amplifică motivația mitică a baladei (În spiritualitatea populară blestemului matern i se atribuie un grad sporit de eficacitate și crezare.). Când copilul crește mare și ajunge un voinic chipeș, i se împlinește sorocul și șarpele îi iese în cale ca să-l mănânce. În secvențele următoare, narațiunea capătă un colorit eroic. Șarpele nu-l poate înghiți pe voinic decât pe jumătate, din cauza armelor. Țipetele acestuia sunt auzite de alt erou, care îl salvează, luptându-se cu fiara și omorând-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 literar românesc: *Meșterul Manole* și *Miorița*. În variantele cântecului care are ca temă jertfa zidirii, motivația mitică este complexă. Omul dorește să construiască un edificiu măreț pe un loc dominat de o forță difuză, mitică, și supus interdicției, iar zidul părăsit adăpostește duhuri nefaste, „e afurisit”, motiv pentru care:

„Câinii cum îl văd,
La el se răpăd
Și latră-a pustiu
Și urlă-a morțiu⁹⁶

Surparea nocturnă a zidului ridicat ziua, dezvoltarea misterului prin vis (de fapt printr-un glas), jertfirea unei ființe umane pentru a da trăinicie construcției sunt, 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 stână; prin moartea tânărului cioban, nenorocirile care se pot abate asupra turmei, din această cauză, sunt înlăturate.

Prin structura lor și prin valorile estetice pe care le concentrează în substanța lor, cele două balade depășesc cadrele eposului mitologic.

În „Cântecul despre Vidros”, substanța epică se realizează într-un cadru real, oglindind relații între oameni. Un tânăr 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, tânărul încalcă însă interdicția, deznodământul fiind tragic: un pește monstru care este prins în plasă răstoarnă barca și pescarii mor. Eroul ajunge singur la mal și rămâne spânzurat într-un ciot de salcie, bătut de vânturi. Prin toate elementele ei, balada ține de un strat foarte vechi, relatând conflictul dintre un mod de viață patriarhal, care și-a stabilit un sistem de reguli de conviețuire și interdicții, și un tânăr temerar care încalcă acest sistem.

Funcția formativă a baladei are un sens moralizator: tânărul care încalcă interdicția reprezintă un model negativ de comportament care nu poate avea decât dezlegări tragice. (Adam și Eva sunt primii care își încalcă interdicția dumnezeiască, pentru care trebuie să suporte consecința izgonirii. Sancționarea lor este sancționarea omenirii.)

Balada marchează o încleștare între om și natură, în condițiile în care omul a încălcat limitele pe care natura i le impune. Aceste limite sunt promovate, apărute de bătrânul 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, impunându-i anumite limite.

96 Vrabie Gh. 1966. 80.

Contaminând două tipare tematice diferite, lupta cu monstrul și incestul, cântecul 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: eroul luptă cu balaurul și îl învinge, salvând din gura lui o fată sălbatică. În desfășurarea ei, fantasticul nu domină întreaga atmosferă și nu reproduce integral universul basmului.

Balaurul, cu un portret sumar, încolăcește fata. Pentru a ajunge la el, eroul se adresează „Cernei”, rugând-o să-și potolească talazurile și rugămintea îi este îndeplinită: „Cerna-l asculta / Și pe loc îmi sta...”

Personificarea apei turbate sau greu de trecut apare, ca element fantastic, și în basme.

Tema 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.

Fenomenul transpunerii în fantastic apare și în unele balade cu tematică nuvelistică, mai ales atunci când comportările oamenilor și relațiile dintre ei sunt interpretate prin prisma unor credințe superstițioase, așa cum se întâmplă în balada despre călătoria fratelui strigoi, a cărei temă este cunoscută în literatura universală sub titlul *Lenore*. Balada are o largă circulație în sud-estul Europei. În variantele românești aflăm despre o bătrână mamă că a crescut nouă feciori și o singură fiică. Când 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 bătrânei și toți feciorii mor. Rămasă singură, fără speranță de a-și mai revedea fata, bătrâna îl blestemă pe feciorul cel mare, care, atins de puterea blestemului, iese din mormânt în mod miraculos: pământul se crapă și mortul, în urma unei metamorfozări, zboară din sicriu, ajunge la horă și se prinde lângă Voica. În același chip miraculos, fratele strigoi își poartă sora până în pragul casei pământești. Mama nu-și recunoaște fiica decât după inelul de logodnă. În timp ce „strigoiul” dispăre, ele se îmbrățișează și mor.

Metamorfoza mortului în strigoi, 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.

Trăsătura caracteristică a acestui tip fantastic constă în depășirea ordinii normale a lucrurilor și inspiră groaza.

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, motiv cunoscut și în folclorul maghiar.⁹⁷ 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 și substanța, metamorfoza rămânând un simplu simbol erotic.

Balada *Soarele și luna* este o simbioză a temei incestului și a celei solare.

Soarele și luna este o baladă-legendă, considerată de G. Călinescu basm astronomic al soarelui, care vrând să se cunune cu sora sa luna, Ileana Simziana, e împiedicat de la incest prin metamorfozarea fetei în lună.⁹⁸

Incestul a fost privit cu oroare la un nivel de dezvoltare a societății umane, fiind oglindit în mitologie prin interdicții de ordin etic. În balada *Soarele și luna*, subliniază tot G. Călinescu, „intriga pornește de la observarea alternării soarelui cu luna, interpretată ca o persecuție sterilă. Antropomorfic, faptul este explicat ca o pedeapsă pentru o încercare sexuală patologică”.⁹⁹

Soarele, în baladă având înfățișarea de pământean, călătorește în lume nouă ani, pe nouă cai ca să-și găsească mireasa:

„Puternicul Soare...va să se-nsoare...

A tot umblat

Lumea-n lung și-n lat...

Și tot n-a găsit

Potrivă să-i fie

Vro dalbă soție.” (G. Dem. Teodorescu)

Mai frumoasă însă, decât sora lui, „Ileana Simziana, / Doamna florilor / Ș-a garoafelor, / Sora Soarelui, / Spuma laptelui” – nu există. Și Soarele o cere în căsătorie. Intenția repetată a fratelui Soare este refuzată, de fiecare dată, de sora acestuia:

„Puternice Soare,

Ești puternic mare,

Dar ia spune-mi: oare

Und' s-a mai văzut

Și s-a cunoscut,

Und' s-a auzit

Și s-a pomenit

97 Vezi în *Vadrózsák*, 1975. 3-7.

98 Teodorescu B.-Păun O., 1964. 207.

99 Idem.

Să ia sor' pe frate
 Și frate pe sor'?
 De mi-i arărăta,
 Atunci te-oi lua,
 Atunci, nici atunci." (G. Dem Teodorescu)

Soarele strălucitor se înalță la cer „pe scară de fier”ca să capete învoirea supremă de la Moș Adam și Maica Iova. Cu toate că aceștia îl apără de incest, el se întoarce pe pământ și nu renunță la intenția sa, stăruind pe lângă Ileana Simziana să-l ia de bărbat.

La fel ca în basm, fata îi cere să construiască un pod peste Marea Neagră, iar la capătul podului să ridice o mănăstire în care să se celebreze căsătoria. Când ajung pe pod, fata se aruncă în mare și se metamorfozează în mreană, pe care sfinții o aruncă în slava cerului, transformând-o în lună. Dumnezeu le hărăzește atunci destinul, să nu se mai întâlnească niciodată:

„ – Lumea cât o fi
 Și s-o pomeni,
 Nu v-ăți întâlni
 Nici noapte, nici zi.
 Și de atunci:
 ...ei se gonesc
 Și nu se-ntâlnesc:
 Luna când lucește,
 Soarele sfințește;
 Soarele când răsare,
 Luna intră-n mare." (G. Dem Teodorescu)

5.4.3. *Epica eroică*

Cântecul epic eroic, pentru care în cele mai multe clasificări este folosit termenul „voinesc”, reprezintă în folclorul românesc o categorie puternică, a cărei dezvoltare și evoluție sunt legate de mentalitatea care a dominat veacul de mijloc. În această epocă se creează un canon comportamental eroic, ale cărui însușiri sunt puterea fizică, curajul și grandoarea, dârzenia, cinstea și mândria, iscusința și un anumit simț estetic al luptei. Acest cod eroic a reprezentat un sistem de valori și un mod de a gândi și concepe existența umană.

Epoca feudală, care a favorizat dezvoltarea cu precădere a cântecului eroic, a constituit în același timp perioada de apogeu a cântecului epic ca gen.

În circuitul eposului eroic se regăsesc străvechi teme mitologice, dar și teme nuvelistice de circulație europeană, ca de pildă recunoașterea fraților înstrăinați.

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.

Fondul tematic major al eposului eroic îl constituie însă conflictele feudale și lupta împotriva cotoptitorilor.

Un important grup tematic îl formează cântecele despre conflictele cu turcii sau cu tătarii. Ele vorbesc, de pildă, despre incursiunile lui Novac și Gruia dincolo de Dunăre, despre petrecerile cetelor de haiduci în cârciumile din orașele turcești.

Cele mai multe cântece eroice aparținând 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.

Dacă în epica fantastic-mitologică sunt relatate confruntări între un erou uman și o întruchipare supranaturală, în cântecul 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, cântecul îi opune, în confruntare, o forță foarte mare, în confruntarea căreia locul elementelor fantastice îl ia hiperbola. Eroul se luptă cu un adversar-mulțime, iar calitățile lui eroice sunt 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 sunt ilustrate de cântecele despre conflictele cu turcii: *Badiul*, alături de *Vâlcan* sau de unele balade din ciclul *Novăceștilor*.

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, înșelând bănuiala turcilor, îl dezleagă pe Badiu și împreună îi măcelăresc pe turci, dând foc casei pentru a dispărea orice urmă a acestora.

Funcția epică a hiperbolei poate fi urmărită și în cântecul eroic care relatează conflicte feudale, ca de pildă balada *Corbea*.

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 „Jupâneasa Carpena / Adusă din Slatina”. Corbea înțelege că i s-a pregătit țeapa și o îndeamnă pe mamă să scoată calul năzdrăvan din grajdul de sub pământ pentru a-l ispiti pe domnitor. Printr-un șiretlic este scos din temniță, ajutat să-și recapete înfățișarea voinicească, încalecă pe cal, o ia pe bătrână și sare peste zidurile păzite. Se întoarce, pedepsește pe temniceri, pe boieri și pe domn.

Și în această baladă hiperbola îl însoțește pe erou în toate aparițiile sale. Funcția epică a hiperbolei în cântecul eroic este 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 mare sau mai mică în întreg repertoriul de cântece epice eroice. Manifestarea vitalității prin petreceri la care eroul consumă o cantitate uriașă de băutură și mâncare apare frecvent.

În *Gruia lui Novac* chefurile țin de 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 bătrân cu pelin,
Și-a mâncat trei vaci belite
Și trei cuptoare de pite...” (Amzulescu, II.,10)

Armele eroilor și modul în care sunt mânuite implică, de asemenea, hiperbola:

„Păloșelul că-l uita,
De-o sută cincizeci 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...” (Amzulescu, II., 62–63)

De obicei, hiperbola ajunge la o concentrație maximă atunci când sunt relatate înclăștările directe dintre erou și dușmani. În *Copilașul lui Roman*, accentul cade pe durata luptei:

„Cu turcii se-amesteca
 Dimineața până-n prânz,
 Tăia copil tot cu răs:
 De la prânz pân-la nămiaz,
 Tăia copil cu necaz;
 Când soarele scăpăta,
 Copilașul termina.” (Amzulescu, II., 189–190)

În alte cazuri, hiperbola vizează imensitatea numărului dușmanilor uciși sau suficiența unor gesturi simple prin care se manifestă forța eroului:

„Apoi amândoi 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 pica vara iarba
 Când ajungi cu coasa.” (Amzulescu, II., 16–17)

5.4.4. *Cântecul epic istoric și haiducesc*

Spre deosebire de cântecul eroic, faptele sunt mai aproape de conturul lor real. În *cântecul 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, *cântecul istoric*. Ca modalitate de realizare el se apropie de cântecul haiducesc.

În cântecul epic haiducesc se observă o diminuare accentuată a hiperbolei definitorie fiind o relatare a faptului cât mai aproape de autentic. Se constată însă, în unele cazuri, tendințe de evoluție a temelor haiducești sau istorice către cântecul eroic, și atunci prezența hiperbolei e mai consistentă. O asemenea tendință se manifestă în cântecul lui *Pintea Viteazul*. Balada se deschide cu descrierea unui ospăț, care nu are proporțiile uriașe ale petrecerilor din *Badiul*, *Novac și Gruia* etc., dar care implică, totuși, ușoare tendințe de hiperbolizare:

„Sunt voinici o sută nouă,
 Voinici de-ai codrului,
 Puișori de-ai lotrului.
 Dintre ei, vreo doisprezece

Tot frig carne de berbece ...
Un berbec și opt miei,
Un juncan și cinci viței,
Să se sature cu ei.” (Amzulescu, II. 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...” (Amzulescu, II., 367)

Cântecul epic haiducesc reprezintă o etapă nouă în evoluția eposului folcloric, legată de destrămarea feudalismului și apariția relațiilor capitaliste. Haiducia a reprezentat una din principalele forme de rezistență împotriva oprimirii sociale și a nedreptății, prin prădarea celor bogați și ajutorarea celor săraci. Evoluția conștiinței sociale, în acest context istoric, a determinat înnoiri în orientarea artistică și modalitățile de realizare a cântecului epic.

Protagonistii baladei haiducești nu sunt imaginari, ca adeseori în cântecul eroic, ci haiduci autentici, atestați în documente, pe care poporul i-a glorificat pentru că, prin acțiunile lor au personificat setea de libertate a maselor. Numărul haiducilor este foarte mare, și aproape fiecare regiune își are haiducul sau haiducii ei: Iancu Jianu în Oltenia, Bujor în Moldova, Pintea în nordul Transilvaniei etc. În conștiința maghiarilor cel mai vestit haiduc a fost Rózsa Sándor, întemnițat la Gherla. Personajul liric al multor cântece haiducești (gustate și astăzi la petreceri), a devenit și erou de romane (vezi romanele lui Móricz Zsigmond).

Stilistic, deși folosește în chip firesc unele mijloace de realizare ale cântecului de factură mai veche, epica haiducească își dezvoltă convenția artistică proprie.

Nucleul mesajului narativ îl constituie, de regulă, confruntarea haiducului cu puterea, prinderea lui în urma trădării și întemnițarea sau uciderea lui. Spre deosebire de cântecul eroic deci, care consemnează victoria eroului asupra adversarului său, cântecul epic haiducesc implică, de obicei, un final tragic, corespunzător coordonatelor adevărului istoric.

Confruntarea cu puterea 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.

Portretul idealizat al haiducului atrage, în desfășurarea discursului narativ, motive și imagini de un profund lirism. Accentele lirice profilează orizontul sentimental al eroului înfrățit cu codrul, cu calul și cu armele lui.

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 mânăuirii armelor cu un adevărat ritual eroic.

Spre deosebire de cântecul haiducesc, cântecul istoric propriu-zis relatează evenimente cu caracter senzațional: uciderea lui Constantin Brâncoveanu de către turci, arderea Iașului, arderea Bucureștiului etc.

5.4.5. 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 circula în general la mai multe popoare. Tematica baladelor românești, 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 întâmplări din viața particulară.

Una din temele cele mai frecvente este tema *Lenore*, cântecul fratelui sau logodnicului strigoi. (În colecțiile românești este cunoscut sub titlul *Voichița*).

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 cântă adesea balada nuvelistică, având ca temă povestea soțului care se întoarce după șapte ani de armată tocmai în ziua când soția sa se mărita a doua oară.

Tot din ciclul relațiilor de familie fac parte baladele având ca temă povestea fetei care își otrăvește fratele, a soției care își otrăvește soțul, a mamei care își ucide fiul în complicitate cu amantul, a nevastei care fuge de la bărbat. De o largă răspândire în folclorul tuturor popoarelor se bucură tema logodnicilor nefericiți care după moarte renasc sub forma a doi arbori îmbrățișați.

Tematica baladelor este mult mai variată, subiectele și variantele locale fiind foarte numeroase.

Față de eposul eroic, care are întotdeauna un caracter optimist, balada este caracterizată întotdeauna printr-un sfârșit tragic.

Cântecul epic eroic redă situații, stări de lucruri, descrie lupte, peisaje, orașe; balada dă mai multă atenție atmosferei interne, ceea ce o apropie de cântecul liric. Balada pendulează între descriptiv și liric.

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.

5.4.6. *Miorița*

Miorița reprezintă pentru cultura românească o valoare care depășește cadrul unei singure creații. Motivele pe care le include în structura ei au o largă circulație în cultura populară românească și rezonanțe puternice în cultura națională. Balada poate fi considerată drept 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 deosebiri de structură și substanță.

Structura narativă a poemului este, totuși, foarte simplă, chiar și în variantele cele mai complexe. 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 stâniei), să i să pună la cap instrumentele lui, ca să-și audă etern cântecele îndrăgite, iar moartea sa să fie ascunsă ființelor dragi (oile, mama bătrână, logodnică), cărora să li se comunice că s-a însurat cu „a lumii crăiasă”.

Structura metaforică a poemului este, la prima vedere, la fel de simplă: mioara care vorbește, oile care plâng moartea ciobanului, fluierul care cântă la bătaia vântului, 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, atingând desăvârșirea, după moarte.

Și totuși despre acest poem s-a discutat mult și în modul cel mai contradictoriu cu putință.

S-a vorbit mult despre caracterul reprezentativ al baladei *Miorița*, considerată de unii ca exprimând integral sufletul popular românesc. Ca urmare ea a fost adesea luată ca piesă de bază pentru definirea specificului etnic al românilor. După alții, *Miorița* nu reprezintă decât un aspect al psihologiei poporului român, al specificului național. Este notabilă

opinia lui G. Călinescu, după care *Miorița* este un mit al culturii române moderne, reprezentând moartea ca fuziune între om și natură.¹⁰⁰

Sensul major al baladei relevă, după unii, o filozofie de resemnare a omului în fața destinului; după alții dimpotrivă, relevă atitudinea activă în fața vieții, o expresie a dorinței de a trăi, a optimismului popular.

Analizele întreprinse au relevat, în varianta Alecsandri, cinci motive fundamentale, concretizate în cinci episoade relativ distincte: 1) conflictul între ciobani, 2) mioara năzdrăvană care destăinuie complotul, 3) testamentul ciobanului, 4) mama bătrână care-și caută fiul, 5) alegoria moarte-nuntă.

Conflictul dintre ciobani și hotărârea de omor reprezintă un arhetip simbolizat prin conflictul dintre Cain și Abel, etern reluat și diversificat în cele mai variate zone culturale. În basmele românești și de pretutindenii, eroul, aproape de afirmarea plenară a idealurilor sale, este pizmuit de frații sau de tovarășii lui, care se sfătuiesc să-l omoare. Și o fac.

Animalul năzdrăvan, capabil să înțeleagă și să folosească vorba omului, având 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 bătrâne care își caută fiul se găsește, în forme foarte apropiate de aceea din *Miorița*, ca baladă independentă: mama bătrână care își caută fiul căzut pe câmpul de luptă, prezentă în folclorul sârbesc 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 îndeplinirii destinului uman dincolo de moarte.

În ambianța contextului, în care se încadrează, toate aceste motive devin specifice baladei, conferindu-i unicitate și originalitate.

Revenind la primul motiv – conflictul ciobanilor – constatăm că el are o structură epică, presupunând:

- a) un cadru natural: „Pe un picior de plai, / Pe o gură de rai...”
- b) o situație normală și durativă: turmele care coboară încet la vale;
- c) trei personaje: trei ciobănei (în alte variante numărul lor diferă, dar victima totdeauna este un singur personaj, protagonistul poemului);

100 Călinescu G. 1941. 61.

d) o manifestare umană monstruoasă: hotărârea de omor, care declanșează conflictul epic propriu-zis;

e) o motivare a conflictului: invidia.

În cadrul desfășurării acestui prim motiv se reliefează puternic o opoziție fundamentală între:

- atmosfera senină din primele versuri, care domină cadrul natural;
- perspectiva sumbră, tragică, pe care o anunță versurile următoare, implicată de hotărârea de omor a celor doi ciobani și de sublinierea unei laturi negative a ființei umane: invidia, ura. În acest cadru, apusul de soare capătă semnificații simbolice, implică o similitudine cu perspectiva morții.

Al doilea motiv implică în structura poemului un nou personaj – oaia năzdrăvană – și o nouă acțiune, opusă hotărârii de omor: destăinuirea complotului.

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 mioară la protagonist. La început agitația mioarei îi creează ciobanului o stare de neliniște.

Episodul al treilea – testamentul ciobanului – este acela care i-a surprins în mod deosebit pe cercetători și a iscat cele mai aprinse controverse. Episodul nu numai că nu consemnează nici un gest de apărare din partea ciobanului, dar nici măcar nu semnaleză un cât de mic resentiment al protagonistului împotriva celor ce-i plănuiesc moartea. Reacția ciobanului în fața veștii tragice ce i s-a comunicat nu implică nici spaimă, nici neliniște, nimic din tensiunea dramatică de până acum. Dimpotrivă, o reacție de sublimă seninătate. Ciobanul își face testamentul, comunicând felul în care dorește să fie îngropat: încredințează îngroparea sa chiar asasinilor. Și mai cere să i se pună la cap trei fluierașe: de fag, de os și de soc, sunetul fiecăruia implică o altă nuanță sentimentală.

Pe baza acestui episod, baladei i s-a dat o interpretare fatalistă. Ciobanul se pleacă deci în fața destinului și acceptă moartea cu seninătate. Acest fapt a fost considerat ca fenomen caracteristic fizionomiei poporului român.

Interpretarea opusă fatalismului, fundamentată pe faptul că ciobanul, într-un moment tragic, își exprimă dragostea de viață, atașamentul față de meseria sa, față de mediul natural în care a trăit, 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, până la sfârșitul poemului. Deci după ce a trecut de la o structură epică

la una dramatică, balada atinge o notă eminentemente lirică. Sentimentul sinistru al morții este substituit cu imaginea unei morți frumoase, în sânul naturii. Moartea este concepută sau imaginată ca o prelungire a vieții anterioare a eroului.

În alegoria moarte-nuntă, transcendentul este integrat unei viziuni cosmice a cărei perspectiva este anunțată printr-un semn al morții: „La nunta mea / A căzut o stea.” Apoi toate elementele care intervin – soarele și luna, brazii, pâlinașii, munții, păsările – sugerează expansiunea cosmică, senzația de înălțime, desprinderea de mediul teluric.

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.

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.

Așa cum conchide profesorul și savantul Mihai Pop, „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.”¹⁰¹

Pentru circulația valorilor în medii lingvistice și etnice diferite este demn de remarcat faptul că balada *Miorița* are și versiuni maghiare în Transilvania.¹⁰² Gheorghe Vrăbie consemnează în cartea sa monumentală consacrată baladei populare românești că „motivul *Mioriții* a fost cunoscut și de populația maghiară din Transilvania. În chiar epoca în care a fost descoperit de Russo-Alecsandri, a fost cules și de folcloriști maghiari, iar acum – în urmă – au fost descoperite un număr destul de mare și la secuii din părțile Cașinului și Trei Scaune ori la ceangăii din jurul Bacăului (...) Românii și maghiarii trăind laolaltă, a fost firesc ca ei să preia unii de la alții motive folclorice, pe care însă fiecare le-a dezvoltat după o tradiție poetică proprie.”¹⁰³ Putem presupune că traducerea *Mioriței* în limba maghiară, nefăcută la comanda cuiva, a cunoscut un lung proces de elaborare, de șlefuire, ca oricare altă creație originală.

101 Pop M. 1976. 329.

102 Faragó J. 1977. 427; 442.

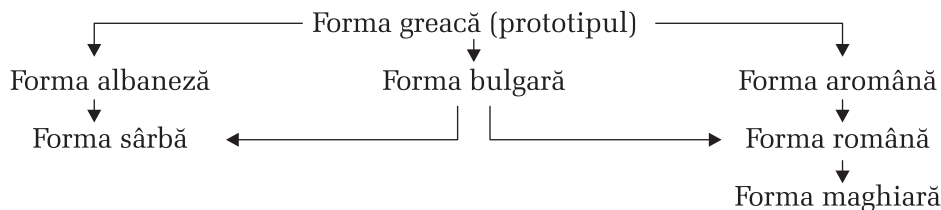
103 Vrăbie Gh. 1966. 274.

5.4.7. Meșterul Manole

În epica populară românească în versuri, motivul „jertfa zidirii” sau „legenda Meșterului Manole” ocupă un loc central. El a suscitat interes atât în rândul cercetătorilor români cât și în cel al pasionaților greci, bulgari, sârbi, maghiari etc.¹⁰⁴

Printre cei dintâi cercetători români care au arătat interes față de balada *Meșterul Manole* a fost Lazăr Șăineanu. Problemele care au fost și vor fi reluate mereu se referă la cea a originii și circulației baladei în spațiul sud-est european sau a raporturilor dintre un tip și altul.

În preajma primului război mondial, folcloristul grec N. G. Politis, de pildă, susține că țara sa este spațiul de baștină, unde ar fi luat naștere mai întâi balada, opinie susținută cu argumente și de cercetătorul bulgar M. Arnaudov. Căutând să arate importanța bulgarilor în difuzarea acestui motiv, Arnaudov aduce ca argument așezarea lor în centrul popoarelor din sud-estul european. În acest scop face baladei și următoarea schemă:



Savantul bulgar aduce un număr mare de variante pentru ca să pună în lumină prototipurile balcanice și să arate legăturile între ele. El susține poligeneza motivului și subliniază importanța lăutarilor poligloți.

La baza cântecelor răspândite azi la popoarele din centrul și sud-estul Europei stă o străveche credință despre însuflețirea construcțiilor printr-un sacrificiu uman. Construcțiile pot fi cetăți, orașe, mănăstiri, poduri, chiar și case particulare. Credința a persistat la cele mai multe popoare până în 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.

104 Câțiva cercetători români și maghiari care s-au dedicat acestei teme: Lazăr Șăineanu 1896; Mircea Eliade 1943; I. Taloș 1962; Vargyas Lajos 1976; Faragó József 1977.

În 1871, lordul Leigh a fost acuzat că a îngropat ființe omenești la temelia podului din Stoneleigh. În 1929, muncitorii indieni din Bombay au declarat grevă generală pentru că s-a răspândit zvonul că patanii, zidarii afgani musulmani, răpesc copii pentru a-i zidi la temelia edificiilor pe care le construiesc. Asemenea exemple se cunosc și în Mexic.

Practici asemănătoare au folosit și românii, când au construit Roma și alte orașe. În Germania, construindu-se castelul, cavalerul Uchtenhagen amenință pe meșter cu moartea, dacă acesta nu va fi cel mai frumos dintre toate cele existente. La terminarea clădirii, stăpânul îl întreabă dacă n-ar fi putut face un altul și mai frumos. Meșterul răspunzând afirmativ, mai mult în glumă, este înmormântat de viu. Cam același lucru i se întâmplă și unui meșter spaniol.

Mulțimea materialelor atestă că din epoci îndepărtate și până aproape de epoca noastră, la toate popoarele, fie ele din Europa, Asia, America, au existat anumite practici și ritualuri prilejuite de noile construcții.¹⁰⁵

În privința sensului dat jertfei zidirii, părerile sunt împărțite. Astfel Tylor crede că sacrificiile pentru construcții se făceau pentru ca sufletul victimei să se transforme într-un spirit protector. După opinia altor cercetători (germani), pe care o adoptăm și noi, o construcție nouă ar supăra duhul locului și de aceea s-a crezut că ea ar cere un sacrificiu, ca acesta să fie împăcat. Altfel spus, zidul se surpă noaptea pentru că nu s-a împlinit o prescripție rituală sau este surpat de un duh care a fost ultragiat.

Este importantă dezvăluirea momentului în care elementul de rit a devenit poezie și a modului în care și-au consolidat și dezvoltat creațiile populare valoarea artistică de sine stătătoare.

În acest sens credem că este pertinentă observația că acțiunea baladei se desfășoară nu în baza unor motivări magice, ci relevând conflicte sufletești. Cu resemnare nu se îndeplinește un rit a cărui fatalitate este nediscutabilă. De aceea are loc zbuciumul meșterului între dorința de a înfăptui o construcție și sacrificarea soției iubite. În acest zbucium, piedicile pe care le cere să fie date în calea soției par ca niște probe ale dragostei lui, iar învingerea lor de aceasta sunt o dovadă a devotamentului ei față de bărbat. Cele două voințe, ca forțe morale, nu sunt însă egale, deși din punct de vedere al emanației există între ele o disproporționalitate extraordinară. Obstacolele sunt solicitate de la Dumnezeu! Manole de trei ori este ascultat de divinitate și tot de atâtea ori este învins! Este greu de stabilit, de fapt cine este învins: bărbatul sau atotputernicul? Și

105 Vrabie Gh. 1966. 73-74.

cu ce? Conform solicitărilor, piedicile trimise de Dumnezeu (ploaie cu spume, cu vânt, ceață cu vânt, lup turbat, furtună, urs etc.) au o realitate fizică, degajând forță fizică și spaimă, și ele vin din afară. Iar puterea femeii se alimentează din voința, din dragostea ei, deci ea le învinge cu o forță internă, morală. Considerăm că *relatarea acestei confruntări* între cele două voințe *reprezintă un salt de la rit la poezie*.

O problemă aparte o constituie alegerea locului, cu consecințe în desfășurarea ulterioară a evenimentelor, dar și în privința evoluării ritului spre poezie. Căutarea și alegerea locului pentru zidire imprimă baladei, de la început, un conținut și atmosferă medievală. Era un obicei al evului mediu, și nu numai, ca bisericile, mănăstirile, catedralele să fie înălțate în locul sau vecinătatea lăcașurilor de cult anterioare, obiectelor sacre, cultice.

În multe variante ale baladei românești se caută „un zid părăsit și neisprăvit”, având loc un dialog între domnitor și un ciobănaș:

„– Nu cumva-i văzut,
Pe unde-ai trecut,
Un zid părăsit
Și neisprăvit?” (Varianta lui Alecsandri)

Răspunsul dat de ciobănaș semnalizează faptul că zidul adăpostește duhuri nefaste, căci:

„Câinii cum îl văd,
La el să răpăd
Și latră-a pustiu
Și urlă-a morțiu.” (Varianta lui Alecsandri)

Ruinele, zidurile părăsite ca și dărâmurile au polarizat în jurul lor superstiții și credințe, care au dat naștere la o întregă literatură folclorică.

Versurile de mai sus constituie un preludiu, o anticipare a dramei meșterului și a meșterilor. Este posibil ca locul zidurilor părăsite să fie încărcat de o veche culpă: ultragierea duhului locului (vezi, reacția câinilor, adică a animalului deosebit de sensibil la rele), iar Manole, în loc să respecte prescripțiile rituale, repetă ultragiul, amplificând gravitatea situației.

Reacția, răzbușarea nocturnă a duhului pământului nu întârzie și se permanentizează:

„Ei se tot cerca
Zidul că-ndrepta
Zidul că-ntărea.
Trei ani că lucra,

Dar geaba era

Noaptea se surpa.” (G. Dem. Teodorescu)

Din acest motiv Manole este înfățișat ca un om frământat de gânduri:

„El mi se scula
Zori când se ivea,
Lucra, nu lucra,
Că toată ziua
Din ochi măsură,
Gându-și frământa

.....

Zi când se făcea,
El mi se scula,
Zidul jos vedea,
Și iar se gândea
Ziua cât ținea.” (G. Dem. Teodorescu)

Expunerea baladei prin asemenea sublinieri afective capătă o puter-
nică trăsătură lirică.

Este dovada unui simț al artei că alături de leitmotive afective („Doamne minunate, / Sfinte și-ndurate, / Câte te-am rugat, / Toate mi le-ai dat”), detaliile enumerative pot amplifica drama celei jertfite:

„Zidul se suia
Și o cuprindea
Pân-la gleznișoare,
Pân-la pulpișoare,
Pân-la țâțișoare...” apoi „la buzișoare,...la ochișori.”
(G. Dem. Teodorescu)

În finalul baladei lui Manole i se conferă valoare de erou principal alături de soție, el având o postură deosebită față de toți ceilalți. La întrebarea lui Negru Vodă, dacă meșterul ar mai putea face o altă mănăstire, tot atât de strălucitoare Manole răspunde afirmativ. De aceea Negru Vodă, fiind atins de orgoliu, ca și prințul spaniol (sau german) la care m-am referit, poruncește luarea schelelor, lăsându-l să moară sus, pe acoperiș. Folosind un material legendar al zborului lui Icar, Manole cu tovarășii lui își fac aripi. Cad cu toții și mor: „Care cum cădea, / Stană se făcea...” Iar Manole:

„Unde-mi cădea,
Cruce se făcea,
Și d-alătura,
Cișmea izvora
Cu apă curată

Trecută prin piatră,
 Cu lacrimi sărate
 De Caplea vărsate.” (G. Dem. Teodorescu)

Într-o ambianță epică nouă, desprinsă de legendă și semnificații mai profunde, se încheie balada maghiară a jertfei zidirii, *Kőmíves Kelemenné* (Soția zidarului Kelemen).¹⁰⁶ Tatăl, destăinuindu-i băiatului moartea tragică a mamei, acesta pleacă la Deva și, strigând-o tare pe mama sa, un glas îi răspunde:

„ – Nu pot, dragul mamei, zidul rău m-apasă,
 Tare-mi strânge trupul piatra nemiloasă!

Inima-i plesnit-a, s-a deschis pământul,
 Pe copil, cu sete, l-a-nghițit adâncul.”¹⁰⁷

5.5. Cântecul liric

În folclorul literar contemporan, cântecul liric și strigăturile reprezintă 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 cântecele de nuntă și în colinde, sentimentul morții în bocete și cântece ceremoniale de înmormântare. Lirica erotică este prefigurată în poezia colindelor, în special prin portretul fetei frumoase purtate în leagăn de mătase, în coarnele unui cerb.

Deși străvechi prin origini, cântecul liric nu a păstrat până în zilele noastre creații aparținând etapelor mai vechi de evoluție. Nu sunt, de exemplu, cântece lirice care să descrie viața satului patriarhal, aspecte specifice feudalismului timpuriu sau de mentalitate eroică. 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.

Cântecul liric este expresia multiplă și nuanțată a vieții, mentalității, gândurilor și năzuințelor poporului. Substanța și fondul imaginar al liricii populare sunt dominate de capacitatea de a surprinde toate trăirile omului simplu, în cele mai variate determinări, pornind de la concre-

106 *Vadrózsák* 1975, 584.

107 Tradus de Petre Șaitiș 1975. 104-107.

tism, până la o generalizare lirică de mare profunzime. Versurile de mai jos, de exemplu, dezvăluie 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, realizând o viziune filozofică asupra vieții:

„Te lasă, te lasă,
 Salcie pletoasă,
 Să te-apuc cu mâna,
 Să-mpletesc cununa,
 S-o port totdeauna.
 Te lasă, te lasă,
 Salcie pletoasă,
 Să te bate vântul,
 Să săruți pământul,
 Să-mi umbrești mormântul.” (D.C.S., 146-147)

Este cântecul omului care-și caută liniștea, obosit de mizerie și suferință: este tragismul unei întregi existențe.

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 cântecul ritual, o creație colectivă, definită prin valoarea generală a sentimentelor, năzuințelor și intențiilor exprimate. Chipul concret în care sunt exprimate, atitudinea pe care omul ca individ o are față de cântec, conștiința că îi aparține prin toată puterea de expresie dau însă caracterului colectiv al liricii populare un conținut propriu. În timp ce cântecul ceremonial fundamentează atitudini și ipostaze ale vieții colective, cântecul liric merge spre sensibilitatea individului, devenind expresia multiplă și nuanțată a vieții. Astfel se explică de ce, spre deosebire de cadrul tematic restrâns al poeziei ceremoniale, cântecului liric îi este propriu un orizont tematic pe cât de larg pe atât de diferențiat, capabil să surprindă toate ipostazele destinului individual, în cele mai variate determinări ale lui.¹⁰⁸

5.5.1. Categoriile literare și muzicale

Cântecul 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 constante. Blestemele, de pildă, adeseori au trecut în repertoriul liricii nerituale, este cunoscut și procesul de liricizare a bocetelor.

Baladele propriu-zise, cântece epice ajung uneori 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 este o nouă categorie. Fenomenul trecerii de la un gen la altul 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, 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, spre diferențierea unor categorii tematice.

Vasile Alecsandri împarte cântecele lirice în *doine* și *hore*, fără să arate care este de fapt deosebirea între cele două categorii. G. Dem. Teodorescu așează doinele în rândul cântecelor de dor.

În încercările ulterioare de clasificare, fundamentate pe conținut, alături de doine și hore apar frecvent cântecul și strigăturile.

Este de menționat faptul că în graiurile populare numai cuvântul *cântec* este cunoscut peste tot. *Doina* are în graiurile mai vechi o circulație redusă și capătă o răspândire mai mare prin limba literară.

În definirea doinei, B. P. Hasdeu, B. Șt. Delavrancea au înglobat toate cântecele iobăgești de răzvrătire, cântecele de haiducie, cântecele mai vechi de dragoste și dor etc., producții ce în unele locuri se numesc *doine*, în altele *cântece*, în altele *hori*.

Folcloriștii muzicali definesc doina ca „melopee pe care executantul-creator o improvizează într-o nesfârșită variantă pe baza unor formule și procedee tradiționale.”¹⁰⁹

Pentru doină sunt tipice următoarele elemente muzicale structurale de bază: scara unitonală, uneori redusă la un număr mic de sunete, formule melodice tipice, ritm liber nesimetric, execuție într-o mișcare târăgănată, formă arhitectonică liberă, emisiune vocalică specifică, diferită de la o regiune la alta. Dar chiar dacă există o definiție a doinei ca realizare muzicală, din punct de vedere al „conținutului sufletesc, ca și al formei de artă poetică, doina nu se poate defini clar ca specie a cântecului popular.”¹¹⁰

Versul nu este definitiv legat de o melodie, de obicei un text circulând pe mai multe melodii, după cum o melodie poate primi mai multe texte. Numai cântecele noi sau cântecele adoptate din alte melodii folclorice ori din creația profesională circulă cu melodiile lor proprii. Îmbinarea versurilor cu melodia nu este totuși arbitrară. Ea se face pe baza afinităților expresive și a concordanțelor structurale.

5.5.1.1. *Cântecul de leagăn*

Cântecele de leagăn se interpretează cu un scop bine determinat, liniștirea și adormirea copilului, și sunt legate de circumstanțe precise ale vieții de familie. Prin melodia 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 cântecele de copii. Tematic aparțin marelui complex al cântecelor ce oglindesc relațiile de familie. 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 cântecului de leagăn aspect de incantație sau de urare.

Prin funcție, cântecul de leagăn are deci aparența unei incantații magice pentru adormirea copilului; prin conținut, el vorbește despre cursul normal al destinului individual, în termeni definatorii pentru viziunea folclorică asupra vieții. Se desprinde, din substanța lui, un anumit sentiment al predestinării insului uman, nu unor întâmplări fatale, ci unor norme și praguri ale vieții care constituie chiar rostul existenței telurice. Mama îi dorește copilului să crească mai ușor ca să poată munci sau să o ajute la boală; școala și armata sunt incluse în circuitul obligatoriu al vieții, în rând 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 văd umblând în casă, / Să șezi cu mama la masă, / Să

110 Papadima Ov. 1968. 40.

faci mamiu trebușoară / Care ți-a fi mai ușoară, / S-aduci
 mamiu surceluță, / Apușoară c-o cofiță. / Să te văd umblând
 la școală, / Să-mi fii de-ajutor la boală. / Liu, liu, liu, liu,
 puiu mamiu, / Să te vadă mama mari, / Să te văd în câmp
 lucrând / Și cu fete mari giucând, / Sara, cu flăcăi umblând,
 / Logodnică alegând. / Să te ieie la cătane, / Să mănânci pri-
 font cu carne / Ș-apoi, mamă, să te-nsori, / Să fii mamiu de-
 ajutor.” (D.C.S., 36-37)

Cântecul 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. 138)

5.5.1.2. *Strigăturile*

Strigăturile sunt poeme scurte, catrene lirice sau satirice care însoțesc dansurile, fiind scandate în ritmul lor sau cântate după melodia acestora. 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:

„Frunză verde mărăcine,
 Du-te mândro de la mine,
 Tu te duci și alta-mi vine,
 Mai frumoasă decât tine.”

„Frunză verde d-avrămească
 Nici eu cu asta nu țin casă
 Să-mi vie alta mai frumoasă.”

„Verde, verde de cucută
 Fugi de-aici că ești urâtă,
 Du-te fată de la mine;
 Tu te duci și alta vine.”

Și o replică feminină:

„Floare albă din islaz
Să știi badeo că te las,
Nu te las că ești urât,
Ci te las că ești bolând.” (D.C.S.)

Strigăturile se improvizează și în toiul dansului, fiind de multe ori mesaje de dragoste ori reflecții în legătură cu iubirea.

Strigăturile se realizează cu ajutorul aceluiași mijloace de expresie ale arsenalului tradițional cu care se realizează cântecul liric în general. Este deci firesc ca între ele și celelalte specii ale liricii să existe asemănări tematice, întrepătrunderi de imagini etc.

Strigăturile împlinesc o funcție estetică deosebit de complexă, dintre care se evidențiază cea de plăcere. Csoóri Sándor atribuie strigăturii chiar o autonomie în privința reprezentării artistice. Strigăturile, arată poetul maghiar, ne înfățișează niște laturi care au fost ocolite de toate genurile scrise.¹¹¹

Strigătura este una din speciile cele mai productive ale folclorului contemporan.

5.5.2. 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 cântecului liric de sensibilitatea individului și de gustul lui artistic constituie factorul 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 lui.

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 reorientare adorativă, specifică mai degrabă lirismului cult. Poetul popular nu cunoaște decât rar extazul în fața frumuseților ei. Specific pentru prezența naturii în cântecul liric este predominarea funcției estetice, pe care o îndeplinește fără a-și pierde valoarea de conținut, ea fiind,

111 Csoóri S. 1982. 83.

în poezie ca și în realitate, un cadru și o condiție a existenței umane. Permanențele cadrului natural pătrund în substanța lirismului popular ca factori activi, care definesc existența și trăirile omului, participă la sentimentele și acțiunile lui.

În lirica de inspirație păstorească, de pildă, 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,
Când noi singuri rămânem.” (D.C.S., 133)

Versurile care, printr-un paralelism enumerativ, reiau obsesiv sentimentul de „gol”, de despărțire definitivă, au tonalitatea unui bocet.

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 vânt,
Cu crengile la pământ?
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 sfârtaie,
Să mă puie pe trei cară,
Să mă ducă-n Timișoară /
Să mă facă-un fus de moară.” (D.C.S., 144)

Față de varianta anterioară, notăm deci un alt cadru de viață, o altă situație-eveniment care motivează tristețea, implicând un alt limbaj. Intensitatea sentimentului de jale este potențată de presentimentul deznodământului tragic.

În alte variante, mai apropiate de expresia eminesciană, aceeași structură motivică devine expresia unui sentiment liric universal:

„Ce te legeni, plopule,
Fără ploaie, fără vânt,
Cu vârful tot la pământ?
– Da cum nu m-oi legăna,
Dacă mi-a trecut vremea
Și-a venit iarna cea grea!
Vântul bate vâlurele

Și-mi aduce dor și jele,
De pe unde-s păsările.” (D.C.S., 145)

Ipostaza lirică majoră nu mai este aici „despărțirea”, ci instituirea toamnei ca factor devitalizator, succesiunea vară /toamnă reprezentând nu o situație-eveniment implicată de activități umane, ci un ciclu permanent al naturii.

Integrarea naturii în structura imaginară și semantică a liricii populare implică deci, în egală măsură, particularizări ale cadrului, până la localizări concrete.

În alte contexte, însă, cadrul natural implică determinări mai largi, nuanțate diferențiat în funcție de sentimentele sau trăirile semnificate. Legătura organică cu codrul, marcată prin sentimentul înrudirii de sânge sau al înfrățirii, definește, în esență un mediu prielnic manifestării libere a insului uman. Pentru haiduc, de exemplu, codrul nu este numai un loc de refugiu și siguranță, ci și un mediu vital necesar, în care se refac legăturile rupte prin socializarea eroului:

„Frunza-n codru cât 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., 31)

Pentru raportul om/natură sunt concludente concluziile lui P. Ursache: „În acest stadiu al cunoașterii empirice, dublată de alta mistică, omul și natura sunt factorii fundamentali care fac schimburi de mesaje. Că este vorba de un schimb real, ni se pare explicabil, întrucât se amestecă elemente ale empiriei și ale imaginației, într-o manieră specifică începuturilor construirii culturii. Natura nu apare pasivă. Fiind personificată în diferite chipuri, ea devine, în mod paradoxal, un factor activ emițător de semnale, dar și fabricant de semne, fapt relevabil încă din primele zile ale Genezei.”¹¹²

Pentru îndrăgostiți, pădurea este locul și, totodată, martorul împlinirii nestingherite a pasiunii erotice:

„Pădure soră pădure
Neatinsă de săcure;
Nu mă tot spune la lume
C-am iubit pe mândra-n tine.

112 Ursache P. 1980. 68.

Las' să mă spună pământu,
Că el mi-a fost așternutu;
Las' să mă spună iarba,
Ea mi-a văzut patima.” (F.A. I., 175)

Sentimentul muncii, legat de cele două ocupații tradiționale – păstoritul și agricultura –, străbate lirismul folcloric în toate ipostazele lui fundamentale.

Implicațiile păstoritului în structura tematică și imagistică a poeziei populare au fost supuse unei minuțioase analize de Ovid Densusianu, în lucrarea sa de bază *Viața păstorească în poezia noastră populară*.

Extensia motivelor de inspirație păstorească în întreg repertoriul poetic oral este impresionantă.

În condițiile vieții iobăgești, din trecut, ciobănia echivalează cu libertatea. Atât în lirica populară maghiară cât și în cea românească ciobanul este văzut ca 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 țintiți la oi, /
Cu capul pe floricele,
Cu ochii țintiți la stele.”(Densusianu, 238)

„A juhásznak jól megy dolga...
Egyik dombról a másikra
Teregeti nyáját, fújja furulyáját,
Bú nélkül éli világát.”

O poezie propriu-zis agrară, care să reflecte raporturile dintre om și muncă, este mai puțin prezentă în lirica populară. Nu se poate vorbi de existența unei lirici agrare în afara poeziei rituale, așa cum vorbim despre o lirică păstorească.

Relațiile și conflictele sociale reprezintă, alături de sentimentul și relațiile erotice, unul din filioanele tematice cele mai puternice în poezia lirică.

O motivație dominant socială o au, de asemenea, cântecele de înstrăinare și cântecele 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 cântecul 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 cântecele de slugi, cântecele celor plecați în America¹¹³, cântecele celor ce lucrau la pădure, în mine sau în fabricile și uzinele din orașe.

În lirica de dragoste sunt frecvente cântecele 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 urât și dragoste este adeseori generată de aceste stări conflictuale:

„Dă-mă, maică, după drag,
Lasă-l în foc găzdușag;
Găzdușagul s-a găta
Și urâtul m-a mânca.” (D.C.S., 250)

Dominat de aceste permanențe tematice, lirismul popular este polarizat, așadar, în jurul unor atitudini și stări sufletești definitorii.

Structurile imaginare ale lirismului folcloric sunt 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 cântecele de dor și jale apare frecvent analogia între omul bătut de gânduri și frunza, pomul sau codrul bătute de vânturi, semnificând stări de deprimare meditativă.

„Și de jalea mea cea seacă
Toate lemnele se-apeacă;
Și de jalea mea cea mare
Toate lemnele se-ndoaie,
Cu crengile la pământ
Și mă-ntreabă de ce plâng.” (F. A. I., 231)

Spre a ilustra paralele folclorice, cităm o strofă dintr-un cântec liric maghiar de jeluire:

„Azhol én elmenyek,
Még a fák es sírnak,
Gyenge ágaikról
Levelek lehullnak.”

În mod similar pot fi identificate și alte tipuri de analogii, precum drumurile lungi pentru dor, cucul sau cântecul lui pentru despărțire,

113 În lb. maghiară *szolgadalok, amerikás dalok*.

înstrăinare, singurătate, floarea care-nfloare sau care rodește pentru împlinirea erotică etc., analogii care constelează în jurul lor modele expresive de largă circulație, înscriind lirismul folcloric în coordonatele unui univers metaforic particular. (Despre acest univers în capitolul Limbajul poetic metaforic al folclorului.)

6. Reprezentarea spațiului și timpului în cultura populară

Existența omului este jalonată de doi factori esențiali: spațiul și timpul. Activitățile umane se raportează la ele, în consecință întreaga cultură, îndeosebi cea populară, datorită pragmatismului vieții țărănești este strâns legată de spațiu și timp. De aceea, înțelegerea concepției populare despre spațiu și timp este una dintre cheile de înțelegere ale culturii populare, ale folclorului.

Cu problematica spațiului și timpului s-au ocupat științe ca matematica, fizica, filozofia etc.

Ce sunt însă spațiul și timpul din punct de vedere al culturii folclorice, al filozofiei populare?

Spre deosebire de modul de abordare al acestor categorii de științele amintite, se impune, considerăm, descifrarea unui mod specific de a gândi spațiul și timpul ca niște fenomene concrete și categorii care demonstrează o concepție și o viziune de viață specifice poporului. Modul de a gândi experimental spațiul și timpul din perspectiva existenței are o influență asupra culturii populare, asupra întregii mentalități a țaranului.

Demersul folcloristic trebuie să se îndrepte spre cunoașterea mecanismului de gândire a țaranului din mediile tradiționale, spre elementele intelectuale și emoționale care au generat o concepție și o viziune asupra lumii prin cadre fundamentale ale spațiului și timpului ce apar și se exprimă în toate formele și manifestările de viață ale omului și colectivității.

6.1. Reprezentarea spațiului

Reprezentarea spațiului a avut antecedente în domeniul istoriei artelor, al etnologiei și filozofiei culturii, la începutul secolului al XX-lea. Istoricii germani au fost printre primii care și-au dat seama că arta în manifestările ei este fundată pe un sistem de valori și că „sentimentul

spațiului” este factorul determinant: viziunea spațială, modul cum spațiul a fost gândit și exprimat au contribuit la crearea stilurilor arhitectonice.¹¹⁴

Filozofii Spengler și Frobenius au încercat să dovedească faptul că spațiul este un sentiment care generează cultură. Lucian Blaga expune în *Trilogia culturii* o teză asemănătoare celei susținute de Frobenius și Spengler.

Spațiul în satul tradițional este o problemă practică impusă de mediul înconjurător, a cărei ignorare i-ar pune omului în pericol însăși existența fizică.

Spațiul are o natură intimă în mentalitatea comunităților rurale tradiționale, și cunoaște diferite unități, forme concrete de manifestare.

Astfel *locul* este reprezentat într-un mod cu totul deosebit: este un dat concret, de o mare varietate, cu însușiri proprii materiale și spirituale.

Prima caracterizare care i se acordă este aceea că locurile sunt de două feluri: *loc bun* și *loc rău*. Primul este rodnic, aducător de bine, întotdeauna cu un sens pozitiv, cel de al doilea este nerodnic, aducător de rău, întotdeauna cu un sens negativ.

„Locul bun îi loc sfânt; tot să face frumos și puternic și rodu bogat. Locul rău e loc slab și omu cade în păcat...”¹¹⁵

Locurile bune și rele au urmări asupra vieții omului care se pot manifesta atât în domeniul fizic, al sănătății, cât și în cel psihic, al vieții interioare sufletești. De aceea locurile sunt observate cu atenție și ținute în minte ca bunurile de valoare.

Ernest Bernea a întocmit un tabel al locurilor rele. Loc rău unde au jucat ielele, s-a ridicat volbura, s-a produs un vârtej de colb (praf), s-a tăvălit un cal, unde a fost îngropat un om necurat, unde a lăsat cineva semn, a făcut farmece, unde a păcătuțit cineva, s-a îndrăgostit fără lege, unde s-a pus la cale o faptă rea, a fost omorât cineva.¹¹⁶

Locurile bune și rele nu sunt în primul rând spații cu trăsături fizice, măsurabile în lățime și lungime, ci au încărcături spirituale.

Alt loc cu însușiri deosebite era *casa* și *curtea*.

Casa este văzută într-un mod deosebit de cel al populației urbane. Omul vechilor așezări vedea în casă un obiect, nu numai material, ci și spiritual, nu numai de întreținere a vieții cotidiene, ci și de promovare a unor valori spirituale tradiționale.

114 Bernea E. 1985. 16.

115 Bernea E. 1985. 22.

116 Bernea E. 1985. 26-27.

Pentru țăranul așezărilor cu caracter tradițional casa este însăși materialitatea familiei.

Înșușirile specifice ale casei și locului său au o seamă de influențe asupra vieții omului, asupra condiției lui morale și materiale. Strânsa legătură a țăranului cu casa și locul unde s-a născut se confirmă prin profunda sa întristare când este nevoit să le părăsească. Textele rituale ale ceremonialurilor de căsătorie și înmormântare marchează momentele părăsirii casei de mireasă, de mort.¹¹⁷

Factorul cel mai important prin care se explică calitățile deosebite ale casei și locului ei este tradiția, este moștenirea părintească. În conștiința țăranului fiecare mutare este o rupere de trecut, o pierdere a unui tezaur familial, de neam, așa cum fiecare mutare este și o suferință de adaptare la viață lipsită de rădăcini, de trecut.

Alte noțiuni ale spațiului sunt *preajma* și *vecinătatea*.

Preajma este o noțiune mai largă decât *vecinătatea*, exprimând, în general, tot ce este situat în imediata apropiere a locului în care ne situăm: „în preajma mea; în preajma casei; în preajma noastră.” Uneori are și sens temporal: „în preajma nunții; în preajma sărbătorilor”.

Mai uzitată și mai plină de înțelesuri apare noțiunea de *vecinătate*.

Vecinătatea este văzută ca o prelungire a spațiului familial. În comuna Sândominic, desigur și în alte comuni rurale, *vecinătatea* se pare a fi cea mai puternică instituție care organizează și asistă toate muncile și schimbările vieții familiale, toate riturile de trecere.

Ca unitate socială, *vecinătatea* este un fenomen complex, ce angajează elemente de natură materială și spirituală totodată. Ea este o unitate socială ce funcționează între familie și sat.

Satul este o altă unitate a spațiului. Este un loc de care țăranul aparține și prin care s-a definit în relațiile care sunt dincolo de hotarele satului propriu. Astfel se explică faptul că mentalitatea generală a satelor arhaice nu îngăduia părăsirea satului din care omul își trage substanța. Este ilustrativă în acest sens practicarea endogamiei, respectiv respingerea exogamiei.

„Satul tău e locul tău. În satul tău te simți mai bine și ești mai tare. În alt sat te simți mai strâmtorat și ești mai stânjenit. Vezi că nu e locul tău...”¹¹⁸

117 Balázs L. 1994. 117; 1995. 127; Meïtoiu I. 1969. 167.

118 Bernea E. 1985. 41

Hotarul închide o lume apropiată și deschide una necunoscută: „Cine a trecut hotarul, nu mai e la el acasă.”

O altă categorie de locuri sunt așa-zisele *locuri cu întâmplări*: moartea unui om, fie că a fost omorât (crimă), fie că s-a omorât (sinucidere), fie că a murit de accident (trăsnet, lucru la pădure, accident de circulație etc.). Fapta nefastă petrecută pe un loc, adeseori marcată și prin tăblițe, cruci inscripționate pecetluiește acel loc și devine loc rău ce poate aduce suferință omului.

Răscrucea (răspântia) este un interesant teren de manifestare a credințelor populare. Este un loc din care pornesc mai multe drumuri, în mai multe direcții. Această situație generează îndoială în sufletul omului. Apare și ca metaforă în mai multe opere literare, în cântece de dragoste, de pribegie.

La răscruce se lasă semne și se fac farmece, aici umblă duhurile rele, este un loc prielnic pentru actele rituale magice. Acolo ies tâlharii să jefuiască drumeții, acolo se puteau întâmpla și crime.

Spațiul țăranului este legat de lucruri concrete și acte, este viu și experimental. Spațiul geometric este abstract și simbolic. Spațiul concret al țăranului este implicit un spațiu calitativ, dispunând de însușiri particulare. Este un fenomen legat de viața materială, dar deține valori care aparțin spiritului.

Spațiul satului tradițional în toate formele sale de manifestare este un spațiu individualizat, absolut umanizat.

De aceea, în tot ceea ce omul întreprinde, fie că e vorba de muncă, de rod, de datini și obiceiuri sau de relații sociale, în tot ceea ce omul începe și finalizează, spațiul cu puterile lui specifice este considerat și articulat în funcție de interesele vieții cu caracter individual.

6.2. Reprezentarea timpului

Științele – filozofia, matematica, psihologia – consideră timpul ca un fapt convențional, fără vreo consistență, obiectivă sau subiectivă. Ideea de timp abstract, apoi cantitativ, cronometrat funcționează de secole din motive practice. În urma dezvoltării cercetărilor etnologice și sociologice din secolul al XX-lea, timpul a devenit mai complex și s-a umanizat. Prin cercetările de psihologie întreprinse de Pierre Janet timpul a fost definit și mai concret, legat de natura umană și stadiul de evoluție a societății.¹¹⁹

119 Ibidem 134-135.

În folclorică și etnografie problema timpului a fost aproape în întregime ignorată. Folcloriștii și etnografii au avut un interes deosebit pentru materialul în sine ca produs al culturii populare. A fost cercetat mai ales produsul creației populare și nu procesul acestei creații.

Problema timpului constituie o temă a filozofiei populare.

Timpul ca și spațiul este tot o dimensiune a modului de reprezentare a lumii și vieții și un factor determinant al culturii populare. Ritmul naturii, desfășurarea evenimentelor, a vieții omului și a tuturor actelor zilnice se produc în timp, dar în alt orizont și condiții, cu alte semnificații decât acelea pe care le cunoaștem și folosim obișnuit.

Țăranul de pretutindeni a privit și privește cerul pe care îl cunoaște atât de bine, socotește și el cum merge timpul, face calcule și totuși gândește timpul într-un chip deosebit. Între timpul său și al nostru există o deosebire de calitate și de sens. Este vorba în primul rând de alte raporturi în câmpul de activitate a omului; mai mult decât atât, între timpul așa cum îl gândește și trăiește țăranul și timpul nostru pozitiv fizico-matematic este o deosebire de structură și sens, de natură.

Societatea urbană consideră timpul ca o entitate uniformă, măsurabilă cu aparate, o mărime alcătuită din părți egale, omogene și succesive, ceea ce înseamnă o concepție abstractă, omogenă și cantitativă a timpului.

În satul tradițional omul nu a cunoscut un astfel de timp. Timpul în comuniunile rurale nu este abstract, fără chip și monoton ca timpul matematic, ci dimpotrivă este concret, cu înfățișări variate. Țăranul gândește, lucrează și simte timpul într-un mod și într-un sens aparte: timpul pentru el are calitate. El știe că toate lucrurile au timpul lor și că ordonarea în timp a activităților omului este o necesitate. Nu se poate face nimic la întâmplare, nimic fără să aibă un punct de sprijin și de reper în mărimile și calitatea timpului. Țăranul când judecă, fiind prins de concret și cotidian, vede în fenomenul „timp” un regulator: „Toate lucrurile se fac la timp.”

Timpul în satul arhaic nu rămâne numai un fenomen cu caracter practic. Omul simte interior că făptura sa există în timp, știe că s-a născut la o dată oarecare, că trăiește în prezent și că zilele ce urmează îl poartă pas cu pas către un viitor care se încheie în moarte. Aceeași stare de lucruri o vede și în jurul său: cursul ce urcă și coboară al vieții oamenilor, animalelor și plantelor. Iată patetica mărturisire a unei țărănci de 60 de ani din județul Gorj):

„Faci o haină și să trece, faci o casă și să trece; toate să trec și de faci o-mpărăție.

Iacă, am fost tânără și nu mai sunt. Când eram tânără toată lumea asta nu mi-ajungea, da' acu m-am liniștit, că s-apropie ceasu socotelii și mă-ntreabă ce-am făcut cât am trăit.

Și nici nu știu cum s-a făcut; doar văd că toate s-au trecut: și lemnu ăl mare tare putrezește și feru ruginește și omu să ofilește! Ce mai vrei?"

Existența în timp în concepția țăranului are două fețe: „aceea a clipei și aceea a eternului, nedespărțite una de cealaltă.”¹²⁰

Timpul ca durată obiectivă, legat de condiția omului „este denumit de țăranul român *veac*. Tot ce alcătuiește lumea aceasta de lucruri și întâmplări, desfășurare de energie, gând și faptă omenească, tot ceea ce se petrece în cadrul și ritmul lumii acesteia se întâmplă în *veac*.”¹²¹

Care este raportul între a exista, a trăi în timp și eternitate?

În sistemul credințelor satului arhaic cele două lumi sunt despărțite categoric și net: lumea de aici și lumea de dincolo, lumea timpului și aceea a veșniciei. O mărturie în această privință:

„Aici nu-i nimic veșnic, tot ce-i în lume e trecător. În lumea asta se naște și moare; toate se prefac, că nimic nu-i nemuritor.

În cealaltă lume lucrurile stau cum sunt; ele nu se trec și nu sunt din lumea asta făcute. Acolo-i fără timp și fără vreme.

De ce-i zice omului când moare că doarme somn de veci? Atunci el s-așază.”¹²²

După cum timpul nu putea fi înțeles fără existența umană, la fel eternitatea nu putea fi înțeleasă fără credința în existența divinității. Pentru omul satului arhaic, Dumnezeu există dincolo de timp, mai bine zis există pur și simplu fără nici o condiție, ceea ce este totuna cu eternitatea.

Alți termeni ai timpului se referă la *început* și *sfârșit*. Amândoi se raportează la Dumnezeu. Timpul începe odată cu lumea aceasta creată și se va sfârși odată cu ea.

Începutul este însăși lumea, așa cum a fost creată. Pentru cultura modernă sfârșitul înseamnă moarte, înseamnă dispariție. Aceasta pentru că știința folosește timpul ca pe ceva linear, fragmentat în trecut, prezent și viitor și măsurat cu lungimi. Sfârșitul este pentru cei ce trăiesc în această perspectivă consumare totală; nici o legătură nu e posibilă cu începutul care este fixat la capătul celălalt al liniei de timp.

120 Bernea E. 1985. 149.

121 Op. cit. 150.

122 Femeie de 70 de ani, jud. Brașov. O citează Bernea E. 1985. 152.

Pentru țăran sfârșitul există cum există și timpul, nu în sens cantitativ, ci în sens calitativ, cu posibilități de totală prefacere. „Sfârșitul timpului nu este în timp, ci dincolo de timp, în eternitate.”¹²³

Potrivit filozofiei populare timpul curge fără încetare între două mari momente: facerea lumii și judecata de apoi. De aceea țăranul nu se desparte niciodată de permanență, adică de etern. El se simte și crede continuu într-o viață eternă, considerând absolutul ca o realitate.

În filozofia populară în raporturile ce se stabilesc între cele trei faze ale timpului – trecut, prezent și viitor – accentul cade pe trecut. Aceasta pentru că în trecut se află adevăratele izvoare ale tradiției. Între cele trei faze ale timpului, trecutul are prioritate deoarece el singur se impune în mod obiectiv. Prezentul este momentul imediat trăit, iar viitorul este ceva posibil. Între ele trecutul apare concret și conștient, ca o existență de sine stătătoare. De aceea numai el poate fi cunoscut cu adevărat.

Psihologic, memoria este aceea care a fixat trecutul și în acest fel a inventat timpul. După francezul Pierre Janet, relația dintre trecut și prezent o stabilește memoria, care nu este altceva decât cunoașterea trecutului în prezent.¹²⁴

Faptul că ceva a existat ne arată că acest lucru a fost cândva prezent, iar faptul că a existat și a fost prezent păstrează ceva din forța lui activă. Reflexiile unei țărănci de 47 de ani (jud. Brașov) surprind modul de a gândi trecutul:

„Uite, și lucrurile sunt azi și mâine nu mai sunt; da sunt în trecut, că ele tot mai sunt, chiar dacă nu mai sunt, adică au trecut.”¹²⁵

Trecutul pare un fel de depozit al timpului; aici se consumă prezentul dar și viitorul, pentru că ambele faze devin pe parcurs trecut.

Trecutul este socotit într-un fel singurul deținător al legii timpului: pe el se desfășoară prezentul și din el se desprinde viitorul. Această credință poate merge atât de departe încât trecutul ar putea fi socotit uneori timpul însuși:

„Bătrânii noștri spuneau că timpul vine tot de la Dumnezeu și-l putem cunoaște după legea trecutului că de acolo vine toate.”¹²⁶

Prin această concepție trecutul alimentează prezentul și deschide viitorul.

123 Bernea E. 1985. 155.

124 Îl citează Bernea E. 1985. 159.

125 După Bernea E. 159.

126 După Bernea E. 160.

Pe fondul originar al trecutului „deținător al misterului genezei”, în sistemul de credințe populare putem descoperi o structură și o dinamică specială a fenomenelor, care în fond sunt tocmai ceea ce se poate numi tradiție.

Prezentul – cea de a doua fază a timpului – ocupă un loc mai puțin important în concepția populară. Fără celelalte două faze, prezentul devine inconsistent și ambiguu. El se configurează printr-un dublu contact a ceea ce a fost și a ceea ce trebuie să vină. Prezentul are un rol important prins în corpul celorlalte faze. Cu toată instabilitatea timpului psihologic printr-o raportare la trecut, prezentul operează legătura dintre cele două faze ale timpului, dându-i în acest fel stabilitate. Prezentul actualizează trecutul și deschide căile viitorului; „el apare ca un fel de articulație a celorlalte două faze.”¹²⁷

Viitorul – cea de a treia fază a timpului este „ca o poartă deschisă posibilului”, ca o idee sau aspirație ce poate fi obiectivată. Privit astfel, viitorul nu poate fi observat, nici experimentat, ci doar proiectat pe linia de dezvoltare a timpului. El este ceva așteptat, este posibilul deschis neprevăzutului și nesigurantei.

Interesul pentru viitor cunoaște o intensitate deosebită în cadrul riturilor de trecere, îndeosebi în faza de separare propriu-zisă, adică în atmosfera de sporire a tensiunii psihice față de neprevăzut: cum va fi și ce va fi noul născut, cum va fi viitoarea căsnicie, cum va fi viața de apoi? Viitorul destinului individual, de asemenea, este adus în prim planul atenției în zilele, îndeosebi în ceasurile de seară ce premerg unele evenimente, perioade calendaristice noi: seara lui Sf. Andrei, noaptea revelionului etc. Prorocirile, practicile magice, observarea fenomenelor de toate felurile sunt axate pe speculațiile privind viitorul.¹²⁸

Evocările, forme specifice ale folclorului, ilustrează faptul că viitorul, devenind prezent, se obiectivează și trece în acest mod în lumea sensibilului. Așa cum prezentul devine trecut și se spiritualizează, se transfigurează.

Viitorul în gândirea populară nu este o fantomă ci este împlinirea timpului dat de Dumnezeu:

„Viitorul există, cum să nu existe? de nu-l știm noi, el tot își face rostul lui. Dumnezeu a rânduit toate în lume și trebuie să se împlinească.”¹²⁹

127 Bernea E. 1985. 163.

128 Balázs L. 1999. 257-256; 1994. 165-225.

129 După Bernea E. 1985. 164.

În mentalitatea populară tradițională viitorul este ceva deschis posibilului, apoi se transformă în prezent, iar prezentul în trecut. Se află deci într-un joc dialectic de continuă reciprocitate cu celelalte faze ale timpului.

Legat de conceptul de viitor se poate înțelege mai bine și ideea de *soartă*, atât de răspândită în filozofia populară.

Credința în soartă este unanim recunoscută în satul tradițional, că soarta omului este predeterminată, hotărâtă principial, de la început, uneori chiar înainte de a se naște:

„Când vii pe lume ai o soartă; trăiești și mori așa după cum ți-a fost sortit. Că o fi drept sau nu o fi drept, da' mergi așa cum ți-a fost sortit. Timpul trece și se împlinesc toate după cum i-a fost dat.”¹³⁰

7. Limbajul poetic-metaforic al folclorului

Se justifică, oare, o dezbateră despre poetica populară, ori este vorba doar de atașarea „forțată” a unui atribut la substantivul poetică ce denumește doctrina universală a artei literare?

În capitolele anterioare am evidențiat specificitatea folclorului, a literaturii populare, demonstrând că folclorul dispune de modalități structurale și forme de realizare proprii. Din aceste considerente am trecut în revistă elementele formalizatoare ale folclorului precizând că acele concepte clasice ale teoriei literare (gen, specie etc.) nu sunt operante pentru folclorul literar. Tot așa se poate vorbi de un anumit mod de organizare a materialului poetic, de un limbaj metaforic propriu al folclorului, chiar dacă tropii, figurile de stil, celelalte mijloace ale expresiei artistice vor avea denumiri cunoscute, ele vor avea forme de manifestare, suport textual cu totul specifice.

Oportunitatea demersului de a discuta despre limbajul poetic al folclorului este susținută, pe de o parte, de orientările folcloristicii moderne (valoarea artistică a textului folcloric a fost mult timp neglijată), pe de altă parte, de rezultatele cercetărilor în acest domeniu.¹³¹

130 După Bernea E. 1985. 169.

131 Menționăm câteva lucrări reprezentative, relativ recente: Bîrlea, Ovidiu: *Poetică folclorică*. Editura Univers, București, 1979; Vrabie, Gheorghe: *Retorica folclorului*. Editura Minerva, București, 1978; Ursache, Petru: *Prolegomene la o estetică a folclorului*. Cartea Românească, 1980; Constantinescu, Nicolae: *Rima în poezia populară românească*. Editura Minerva, București, 1973; Constantinescu, Nicolae: *Lectura textului folcloric*. Editura Minerva, București, 1986; Roșianu, Nicolae: *Stereotipia basmului*. Editura Univers, București, 1973; Voigt Vilmos: *A folklór esztétikájához*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1972.

Vom parcurge, aşadar, câteva aspecte, legităţi ale poeziei folclorice manifestate în planul expresiei şi al conţinutului, urmărind modul lor particular de realizare-manifestare generate de unul dintre caracterele fundamentale ale folclorului – *oralitatea*. În esenţă vom urmări în această sferă a culturii cum un simplu cuvânt este în stare să declanşeze mutaţii semantice şi o adâncă sensibilizare a comunicării.

7.1. Tropii

7.1.1. Epitetul

Epitetul nu apare cu mare frecvenţă. Există însă o specie în care epitețele abundă, chiar se vorbeşte de o risipă de epitețe.¹³² Este vorba de descântece. Descântătorul necunoscând originea, natura, categoria răului, din precauție el înşiră toate posibilitățile. Predomină cele referitoare la culori, ele fiind cele mai izbitoare:

„Gălbene albă, neagră, roşie, verde, vânătă, viorintă, galbenă...de 99 de feluri.”

Enumerația devine adeseori o monotonă obsesie care are, fără îndoială, rădăcini magice:

„Două muieri negre
Cu doi oameni negri,
Sămănară la grâul negru
Secerară grâul negru
Şi legară grâul negru
În funie neagră
Şi prinseră boi negri
La un car negru...” (încă 13 versuri).

De origine evident folclorică este forma superlativă a epitetului obținută prin genitivul popular:

„Eram floarea florilor,
Drăguța feciorilor.” (Din Sălaj)

De nuanță de superlativ pentru a denumi însușiri neobișnuite sunt folosite epitețele *prea curate, dalb* (culoare prin excelență imaculată):

„Trei fete prea curate, / să vă duceți la fântâna lui Adam.”
„Păsărică dalbă-n pene”; „...brazdă neagră / Şi răsare pâine dalbă.”

132 Bîrlea O. 1979. 40.

Imaginile vizuale, cromatice sunt concepute cu ajutorul epitetelor, într-un mod folcloric original:

„Cojoc dalb până-n pământ,
Pe la guler d-aurit,
Pe la poală d-argintit,
Colea jos mânecile
Scrise-i stele mărunțele;
În mijlocul spatelui,
Scrisă-i lună cu lumină
Și în fața cheptului,
Scrisă-i raza soarelui.”(Din Hunedoara)

Pentru exprimarea însușirilor fizice și morale cuvântul *frumos* este întrebuințat cu frecvență ridicată:

„Măi bădiță, om frumos”; „Fir de brad frumos”; „Sunt înaltă și frumoasă...”

Sunt frecvente, în textele folclorice, și *epitetele depreciative*: *spurcat, necurat, blestemat* (îndeosebi în descântece): „Tu spurcate, blestemate...”

Epitetul-apoziție este un alt epitet caracteristic poeziilor populare. Este un fenomen nu numai retoric, ci și metaforic. Substantivul (de cele mai multe ori la vocativ) este întregit prin epitete. Are rol stilistic în fixarea trăsăturilor portretistice: *mândră, galben, pușor etc.*

„Neculaie, pui păun; Mă bădiță, strugur bun; Kira Kiralină, / Floare din grădină, / rumenă călină...”

Cumulul de epitete este utilizat frecvent în balade pentru realizarea portretelor ieșite din comun:

„Cu căciula neagră-n cap,
Cu cămașa de bumbac,
Cu guleru porumbac,
Cu chipu ca de capac, /
Cu ismene de fuior,
Pe la poale pestricior,
Cu chipu ca de bujor.” (Din Muscel)

7.1.2. Metafora

În legătură cu geneza metaforei s-au emis diferite ipoteze, printre care și folclorice. În concordanță cu concepția arhaică pronunțarea numelor spiritelor și forțelor nocive era de evitat, aceste nume fiind

tabu.¹³³ Dar fiindcă referințele la acestea erau inevitabile, nu era posibilă decât calea cuvintelor aluzive la unele însușiri sau forme de manifestare ale acestora. Această necesitate a dus la nașterea transferului metaforic, prin care o ființă sau un lucru primea alt nume, convențional.

Celălalt mobil care a dus la făurirea vorbirii metaforice a fost ghicitul, instituție arhaică cu rosturi rituale în trecutul îndepărtat al omenirii. Ghicitul mai era și o modalitate de a verifica și consemna maturitatea cuiva. În lumea arhaică, trecerea de la adolescență la bărbăție era verificată, în cadrul riturilor de trecere, pe două căi: probe de putere fizică și îndemănare, și probe de înțelepciune prin rezolvarea unor enigme voalate sub formă de ghicitoare.

Metafora are o prezență inegală în categoriile folclorice. Există însă două specii care se hrănesc aproape cu exclusivitate din metaforă: proverbele și zicătorile, apoi ghicitorile. Unele noțiuni se desfășoară pe o scară de locuțiuni metaforice, sinonimice.

Despre *beat* se spune că: „și-a stropit măseaua, umblă cu ochii logodiți, umblă pe două cărări, a făcut burta butie și gura pâlnie, are sămânță de vorbă” etc.

Fuga – „își luă picioarele pe umere, își luă tălpășița, se șterse din cale” etc.

Despre cineva care a fost *înșelat* – „l-au potcovit, l-au îmbrobodit, l-a tras pe sfoară, l-a purtat de nas, a umblat cu mâța-n sac” etc.

Despre *sărac* – „n-are după ce bea apă, lipit pământului, ajuns la sapă de lemn, viață cârpită cu ață, n-are cenușă-n vatră, n-are nici mătă la casă” etc.

În cazul proverbelor captivează metaforele în care formularea e neașteptată, cu enunțarea plastică și drastică a realității, adică a celui alt sens: „Cu lingura îmi dai și cu coada îmi scoți ochii; Nici din câne slănină, nici din cățea smântână; Precum e sfântul, așa și tămâia.”

Proverbele ca „A aruncat cu scaldă și copilul”; „Babă bătrână cu dinții de lână”; „*Arde moara ca să prăpădească șoarecii*” – ilustrează puterea de imaginație menită să transfigureze principiile abstracte ale condiției umane. Sunt autentice creații poetice. Superioritatea proverbelor populare față de maximele cărturărești culte constă tocmai în lipsa metaforelor în acestea din urmă, pentru care sunt greoaie și anoste.

Unele ghicitori sunt *monometaforice*: „Nouă frați într-un cojoc îmbrăcați (Usturoiul); Un moșneag cu barba în pământ (Ceapa)”, dar

133 Vianu T. 1957. 22.

majoritatea lor sunt *plurimetaforice*, combinate cu personificarea: „La trup pepene, la cap pieptene, la picioare rășchitoare (Cocoșul); Sunt doi pui de greierași, joacă subt un pălținaș (Ochii); Două merg, două stau, două dușmănie-și au (Soare și lună, cer și pământ).”

Metafora este prezentă în basme care au ca temă probarea înțelepciunii. De pildă, fata isteată pune în încurcătură pe pețitori: fiind întrebată, ce fierbe în oală, ea răspunde: „Fierb ce umblă-n sus și-n jos” – adică boabe de mazăre. Despre tatăl său fata spune că „Din puțin face mult”, adică seamănă ogorul arat, apoi că „Aduce unsoare pentru slănină”, adică sare din oraș. Sora fetei istețe e arătată că „plânge răsul din vara trecută”, adică leagănă copilul său din flori etc.

În poezia lirică, metafora apare cu precădere în domeniul erotic. În portretizarea iubitei transferul metaforic se desfășoară în lumea florilor, mai puțin în lumea animalelor (în poezia populară maghiară și acest regn este foarte productiv în crearea metaforelor de acest gen):

„D-astă vară-am fost la oi,
Ciobănaș, la două flori.
Astă vară-am fost la sterpe,
Ciobănaș la două fete...” (Din jud. Cluj)

„Nu-s nici fată, nici nevastă,
Nici zână den cer picată,
Da eu sunt o garofiță
Răsădită-n grădiniță.” (Din Bucovina)

Transferul metaforic în regnul animalier este mai rar. În orații de nuntă, mireasa este închipuită căprioară.

Iubitul are o gamă mai restrânsă de încifrări: *spic de grâu, strugur dulce, rojmalin etc.*:

„Dar eu, bade, cum să-ți zic?
Rojmalin roș înflorit.” (Din Bucovina)

Componentele feței umane sunt asemuite cu fructe, flori, produse florale:

„Leliță cu ochi de mură”; „Tū mireasă, ochi de flori”; „Trup de floricele, / Ochi de viorele...”; „Și iubesc o porumbiță / Cu gura de garofiță”; „De-i miroase limba țâță / Și buzele-a micșunele”; „Buzele de trandafir”; „Buzele de busuioc”; „Gura, fagur de miere”; „Părul ei mătase verde / Ca și inul când înfloare”.

Sânii au pricinuit mai multe metafore hazlii, unele cu delicatețe:

„Este o dalbă copiliță
Cu doi pui de prepeliță /
Eu mă plec să ieu un pui:
– N-umbla, bade, că te spui.” (Din jud. Cluj)

Cel mai adesea, sânul e asemuit cu mărul, fructul încărcat cu semnificații erotice încă din grădina edenică a lui Adam și Eva: „Ți-aș mușca măru din sân...”

Sentimentul erotic contrariat a generat multe exprimări metaforice depreciative. Iubitul infidel „e buruiană, lobodă, pleavă” *etc.* (Versurile unui cântec popular maghiar comunică același lucru: „Míg az enyém voltál, / Piros rózsa voltál, / Éjjel-nappal ablakomban nyíltál / Már az enyém nem vagy, / Piros rózsa sem vagy, / Hervadj babám, hervadj.)

Drăguțul infidel e „rămășița satului / Și propteaua gardului.” Acesta, cel mai adesea, e *câine*:

„N-am fugit, bade, de tine
Ci fug de-un urât de câne.” (Din Bucovina)

Repertoriul funebru este sărac în metafore. Cel mai frecvent este „*casa oarbă*” pentru sicriul mortului:

„Să-ți faci casă de brad
Să trăiești în ie cu drag
Fără uși, fără ferești
Numa negri de păreți.” (Din Transilvania)

7.1.3. Alegoria

Alegoria este de fapt o metaforă mai amplă, „un cumul de metafore din același câmp semantic, este utilizată pentru a reda aspecte culminante, forme superlative...”¹³⁴ Alegoria are prin excelență o funcție descriptivă, apare aproape întotdeauna în portretistica folclorică:

„Gura i-e păhar cristal,
Buzele mărgăritar,
Fața i-e spicuț de sânge,
Când o văd, inima-mi plânge.” (Din Bucovina)

Dintre portretele personajelor feminine se reliefează cel al Chirei:

„ – Chira, Chiralina
Frumușică zână,

Fragedă copilă,
Tânără zambilă,
Floare din grădină,
Rază de lumină.” (Din Muntenia)

Iubita are și portret negativ, realizat tot așa:

„Proastă ești, năroadă ești,
Ori vicleană peste seamă:
Mure negre-s ochii tăi,
Apă rece gura ta,
Sloi de gheață-i pieptul tău...” (Din Banat)

7.1.4. *Comparația*

Este o figură de stil mai familiară folclorului, depășind simțitor frecvența metaforei. Cele două figuri se înrudesesc de aproape, o seamă de imagini fiind realizate când ca metaforă, când sub forma comparației.

Comparația în folclor e menită să pună în lumină în primul rând calitățile sau deficiențele de grad maxim, insistând asupra însușirilor neobișnuite.

În textele folclorice se disting două modele de comparații cu funcție estetică: *simplă* și *complexă*, ele având o frecvență sporită.¹³⁵

Comparația simplă – prin care un colț de realitate e asemuit cu altul mai plastic. Între cele două fragmente de realitate apare aspectul comun care indică însușirea ce le apropie.

Portretul iubitului:

„Voinicel și tinerel
Parcă-i tras printr-un inel,
Ca un fir de calomfir,
Fețișoara-i trandafir.” (Din Muntenia)

Expresia frumuseții iubitei e frecventă în comparații, de nivel maxim, cu *soarele*, *luna*, *stelele*, *flori etc.:*

„Și-o puiculiță ca o floare
Mai mândră ca sfântu soare.” (Din Muntenia)

„Ceru-i mari, steli-s multe...
Dar ca luna nu-i nici una;

135 Op. cit. 100.

Ca luna de luminoasă,
Ca puicuța di frumoasă.” (Din Bucovina)

„Nu-i nici una dintre stele
Ca ochii puicuței mele.” (Din Bucovina)

În unele cântece, sentimentul erotic este comparat cu aspecte ale lumii vegetale:

„Dragostea cea de nevastă
Ca garoafa din fereastră
Da dragostea de copilă
Ca și ruja din grădină;
Dragostea de fată mare
Ca cireșele amare...
Iar dragostea de bătrână
Ca boaba de mătrăgună...” (Din Bucovina)

Stările sufletești de maximă tensiune sunt exprimate adecvat prin comparare cu forme extreme:

„Bade pentru dumneata
Mă topesc ca cânepa.” (Din Banat)

Cel tiranizat de dragoste simte că se usucă „Ca iarba coala toamna / Când o taie cu coasa,” și plânge: „Sărutam peretele / Mă uscam ca lemnele.”

Cele mai frecvente culori în creația folclorică sunt *alb* și *negru*, redând cel mai bine aspectele contrastante. *Albul* e culoarea feței frumoase, este simbolul purității, al imaculării. *Negrul* denotă mai întâi culoarea ideală a ochilor frumoși:

„Uite mamă, fața lui
Că-i ca spuma laptelui.” (Din Transilvania)

„Lelea-i albă ca și cașul.” (Din Transilvania)

„Ochii-s negrii ca neghina
Gura-i dulce ca zmochina.” (Din Banat)

Dintre senzațiile gustative frecvente sunt *dulcele și amarul*:

„Dulce-i gura mirelui
Ca boaba strugurelui;
Dulce-i gura miresii
Ca și boaba cireșii.” (Din Sălaj)

Comparația revine și în basme pentru a indica, de pildă, imensitatea mulțimilor. Ciobanul se laudă astfel:

„Că are oi multe
Câte flori pe munte: /
Câte-s floricele
Atâte-s miorele.” (Din Sălaj)

Comparația complexă. Termenii comparativi sunt selectați din domeniile cele mai diverse. De aceea, comparația este *poliformă*, alcătuită din mai multe articulații. Este practică în primul rând de descântece. În acest caz abuzul comparativ nu este generat de necesități expresive, ci de intenția creatorului popular de a spori eficiența tămăduitoare a descântecului, vizând ridicarea potențialului energetic al textului.¹³⁶

„Inima (cutăruia) o plămădii:
Ca ou-n găină,
Ca varza-n grădină,
Ca aluatu-n capistere,
Ca fagura de miere,
Ca mânzu-n iapă,
Ca vițelu-n vacă.
.....
Ca salcia sădită,
Ca varza-nvălită.” (Fără indicarea locului)

Dorința de a plăcea celui îndrăgit este formulată astfel:

„Să plac dănacilor,
Ca laptele pruncilor,
Să plac bărbaților
Ca berea boierilor.
Să fiu ca soarele când răsare,
Ca vișinu când înfloare,
Ca un păun împetrișat, codat
De lume lăudat.” (Din Banat)

7.1.5. Antiteza. Formule de contrast în folclor

În opinia lui Ovidiu Bîrlea, „folclorul ar putea fi denumit pe scurt poezia contrastelor și repetițiilor de felurite forme.”¹³⁷

136 Bîrlea O. 1979. 118.

137 Op. cit. 136

Tehnica de a reduce realitatea la formele sale extreme apare cu pregnanță în epica populară, mai ales în basmul fantastic, unde personajele au sau calități de grad maxim, sau defecte total reprobabile. Unii exegeți vorbesc de o obsesie populară pentru aspectele contrastante, realitatea fiind redusă la cei doi poli opuși, încât s-ar putea spune că toți creatorii populari arată o aversiune fățișă față de nuanțe.

Formele contrastului prezintă o mare diversitate, în textele folclorice.

Singularizarea constă în a opune cazul individual tuturor celorlalte din aceeași categorie, după formula *toate sunt astfel, numai unul e dimpotrivă(așa)*. Atare exagerare poetică are rostul de a concentra dintr-o dată atenția asupra ceea ce este băttător la ochi. Procedeu este frecvent în descântece:

„Și făcui o masă mare,
Toate bubele le chemai,
Numai bubele dulci nu le chemai.” (Din Muntenia)

În cântecele lirice și epice, singularizarea apare cu o frecvență ridicată. În colinde:

„Câte flori sunt pe pământ
Tăte merg la jurământ,
Numai floarea soarelui
Șade-n poarta raiului.” (Din Muntenia)

În zorile nupțiale:

„În grădina lui Ion
Toate păsările dorm
Numai una n-are somn
Îmi zboară din pom în pom.” (Din Oltenia)

În lirica populară:

„Și-am pus gându să mă-nsor,
Toate fetele mă vor
Numai Leanca preoteasă
Nu mă lasă să-mi fac casă.” (Din Oltenia)

Metafora negată este o formă a contrastului. Procedeu constă în a aduce în scenă o imagine uluitoare, pentru a fi repede corectată și readusă la adevăratele sale trăsături proprii:

„Este un câmp dalb de flori,
Nu mi-i câmpu dalb de flori
Ci mi-i câmpu dalb de oi.” (Din Bihor)

„Pe deasupra casei mele
Zboară un stol de rândunele
Acele nu-s rândunele,
Acele-s gândurile mele.” (Din Banat)

„La podu cu zalele
Răsărit-a soarele,
Dar nu-i soare răsărit
Că-i bădița-mpodobit., (Din Banat)

Hiperbola folclorică e generată tot de resortul contrastului. Ea se vedește în primul rând o metodă de a îngroșa trăsăturile eroilor și ale faptelor săvârșite, prin contrast evident cu realitatea cotidiană:

„Ș-alerga și azvârlea
Buzduganul lui de fier
Sus în văzduh pân' la cer.” (Din Oltenia)

Intensitatea sentimentului de dragoste, al celui erotic capătă dimensiuni hiperbolice:

„Inele când am schimbat,
Munții s-au cutremurat,
Brazilii verzi s-au scuturat,
Fântâna s-a turburat.” (Din Muntenia)

„Când se-ncepe dragostea,
Răsare pe cer o stea
De-o fi dragoste curată,
Steaua-i mare cât o roată.” (Din Banat)

„Dragostea mea din fetie
Nu-i diac s-o poate scrie,
Nici de-ar fi ceriul hârtie
Și luna un călimari,
Iar soarele un diecel
Să tot scrie mărunțel.” (Din Bihor)

Oximoronul – generează imagini contrastante, unele având la bază ironia. El apare, mai cu seamă, în cântecele și strigăturile satirice:

„Ești tinerică ca mama
Subțirică ca soba.” (Din Banat)

„Atunci mândră, te-oi lua
 Când tu că mi-i număra
 Frunza de pe nouă nuci,
 Iarba de pe nouă lunci”. (Din Ardeal)

„I-o veni minte (nevestei proaste) atunci,
 Când o crește în tei nuci,
 Și alunele din plop
 Și piersicile prin soc
 Și n-o fi apă la scoc.” (Din Muntenia)

Contrastele, antagonismele binare sunt deosebit de productive în cântece lirice, strigături, proverbe. Cele mai frecvente antagonisme: tânăr – bătrân, bogat – sărac, babă bătrână – fată frumoasă, tinerețe – bătrânețe, flăcău – bărbat, fată – nevestă, urât – frumos, alb – negru, mic – mare, dulce – amar, râde – plânge, ziua – noaptea, ușor – greu etc.

„Decât pită și slănină
 De la o babă bătrână,
 Mai bine o coajă arsă
 De la o fată frumoasă.” (Din Banat)

„Ce-ai putut la tinerețe
 Nu mai poți la bătrânețe
 Tinerețea-i fulg pe apă
 Bătrânețea-i zid de piatră.” (Din Muntenia)

„Moarte-mi fac nevestele,
 Dar mă-nvie fetele.” (Din Banat)

„Om urât să-mi deie pace,
 Cel frumos să vie-ncoace.” (Din Banat)

„Codrule, când te-am trecut,
 Fost-ai verde și-nfrunzit,
 Io tânăr și năcăjit,
 Când napoi m-am înturnat,
 Fost-ai veșted și uscat,
 Io bătrân și supărat” (Din Sălaj)

„Peștii cei mari mănâncă pe cei mici.”

„Acum plânge în cămară râsul ei de astă vară.”

„Ziua-n rînd cu fetele
Noaptea cu nevestele.” (Din Oltenia)

7.1.6. Repetiția

Repetiția joacă un rol mare în creația folclorică. Este deosebit de frecventă în muzica și în dansul popular.

Repetiția are la bază mai multe resorturi, în primul rând de natură cultică, rituală. Potrivit concepției străvechi, unele numere – 3, 7, 9..., împreună cu multiplii lor – posedau o forță intrinsecă, absentă în celelalte. Ca atare, un gest, o acțiune, un cuvânt rostit puteau avea eficiență numai dacă erau repetate de trei, de șapte etc. ori.

Repetiția cunoaște în folclor diferite forme cu funcții compoziționale:

Anafora, adică repetarea începutului versului în versul următor. Se întâlnește în aproape toate speciile versificate. Atare repetare e impusă de două resorturi: adăugarea unor detalii noi, prilej de a trece la altă temă:

„Neagră corăbioară,
Neagră și smolită...” (Din Muntenia)

„ – Ori nu te-am scăpat,
Ori nu te-am purtat...” (Din Muntenia)

„În pădure născui
În pădure crescui...” (Din Ardeal)

Anadiploza este repetarea părții a doua a versului în întâia jumătate a versului următor. Reluarea oferă întotdeauna un prilej de a insera noi date despre aspectul repetat. Anadiploza e frecventă atât în lirică, cât și în epică:

„Nu e doru boală mare
– Boală mare și cu jale.” (Din Ardeal)

„La o casă părăsită,
Părăsită și urâtă.” (Din Ardeal)

„Când m-ajunge, stau în loc
– Stau în loc și mă socot.” (Din Oltenia)

Câteva ghicitori sunt construite cu ajutorul anadiplozei.

Vorbim de *paralelismul analogic* când versul (versurile) următor nu repetă conținutul celui dintâi, ci aduce ceva nou, similar sau analog sub diferite aspecte: opoziție, enumerare etc. Funcția acestui procedeu este amplificarea ideii poetice:

„Nu mi-i rău din Dumnezeu,
Ci mi-i rău de dorul tău.” (Din Banat)

Paralelismul analogic permite înșiruirea imaginilor într-o spirală mereu ascendentă care mărește tensiunea:

„...Fă-mă trestie de baltă,
Să mă taie cu coasa,
Să mă adune cu grebla,
Să mă facă o căpățână,
Să mă ieie boii-n coarne,
Să m-arunce în câmpie,
Să mă fac bucium de vie,
Să mă fac un strugurel,
Să mă mănec-un voinicel.” (Din Muntenia)

În cazul *paralelismului explicativ* ideea versului este reluată și amplificată:

„M-o ajuns un dor ș-o jele...
Dup-o fată ș-o nevestă:
După nevestă mi-i dor,
După fată stau să mor.” (Din Sălaj)

Paralelismul sinonimic, ca formă a repetiției, se deosebește de cel analogic prin faptul că versul următor (sau următoarele) repetă ideea versului precedent, dar cu alți termeni. Adeseori se îmbină cu anafora.

„Ce te vaieti,
ce te olicăiești?
Ce să nu mă vaiet,
Ce să nu mă olicăiesc...?” (Din Muntenia)

„La tine n-are de ce sta,
La tine n-are ce căta.” (Din Muntenia)

„Un pom ofilit,
Un pom cătrănit.” (Din Muntenia)

O formă a paralelismului sinonimic este *paralelismul numeral*, în care două versuri exprimă aceeași cantitate numerică:

„De opt ori tot câte nouă
Îmi fac șaptezeci și două...” (Din Transilvania)

Repetiția paralelistică enumerativă:

„C-am iubit un om frumos
Și mi-am luat un ticălos
Și-am iubit un diemant
Ș-am luat un blăstămat.” (Din Muntenia)

„Mă întrebă de cercei
Cine-a dat banii pe ei?
Cui i drag de ochii mei!
Și mă-ntrebă de mărgele
Cine-o dat banii pe ele?
Cui i plac buzele mele!” (Din Banat)

7.1.7. Rima

Rima nu e figură de stil, dar este un element important al versificației, joacă un rol deosebit în realizarea estetică și formalizarea textului liric (cum am arătat în capitolul Structuri compoziționale).

V. Jirmunski consideră că „cel mai substanțial semn al rimei” este „funcția ei compozițională”, evidentă în poezia cultă, dar cu rosturi fundamentale în poezia populară.¹³⁸

Rima, ca repetare sonoră, este un element al instrumentației (orchestrației) versului, dar are și funcție compozițională.

Rima este o marcă a finalurilor de vers, este un atribut semnificativ al poeziei.

Rimele pot grupa versurile (la strofele de patru versuri) în succesiunea lor, 1 cu 2 și 3 cu 4, după formula aa / bb, adică după rime alăturate; în alternanța lor, 1 cu 3 și 2 cu 4, adică ab / ab – după rime încrucișate și versul 1 poate rima cu 4, iar 2 cu 3, ab / ba adică după rime îmbrățișate.

138 Îl citează Constantinescu N. 1973. 29.

În cazul strofelor mai ample intervin combinații dintre cele mai diverse.

După identitatea tuturor elementelor sonore începând cu ultima vocală accentuată se pot distinge rime *bogate* (coincidența consoanei – se numește consoană de sprijin – ce precedă ultima vocală accentuată) *suficiente* (coincidența ultimei vocale accentuate) și *sărace* (o concordanță redusă a părții post-accentuate a finalului versurilor).

Cu toate similitudinile evidente, între poezia cultă și cea populară nu se poate pune semnul egalității, din punct de vedere al rimelor.

Oralitatea, caracterul fundamental al folclorului, impune existența variantelor și, în consecință specificitatea rimei în poezia populară. Dintre acestea menționăm câteva.

O primă particularitate este aceea că în poezia populară rima joacă rolul de marcă a finalului de vers.

Versificația populară – remarca C. Brăiloiu – are obiceiul să folosească pe *-re* (ca și pe *-u*) pentru a face să rimeze la sfârșitul versului desinențele *a* (*ea, ua, ioa*) plus *-re*, cu cele ale cuvintelor care se termină în mod natural cu *-are*:¹³⁹

„După soare cum răsare
Nime-n lume nu-l vedeare,”

„Că de când ai adormitu
Roșu soare-a răsăritu.”

În poezia populară un vers (octosilabic, hexasilabic) este întotdeauna o sintagmă, deci o unitate semnificativă, și niciodată un element al sintagmei din versul 1 nu va trece în versul 2.

„Haide, mândro, să fugim,
Amândoi să pribegim
Că noi bine ne lovim.” (Din Ardeal)

Această lege, care guvernează construcția versului popular, combinată cu principiul paralelismului, are consecințe directe asupra rimei. Identitatea vers – sintagmă în prezența factorului paralelism face ca în poziția finală a versurilor să fie aduse cuvinte având aceeași funcție sintactică și aparținând adesea aceleiași categorii morfologice:

„Foaie verde a bobului
Lungu-i drumul codrului:

139 Brăiloiu C. 1967. 21.

Drumul codrului sfârșește
Al dorului se lungește.” (Din Ardeal)

În grupurile nominale raportul determinat – determinant facilitează în cazul atributelor genitive, adjectivale, participiale, rima:

„De frica zapciului
Și de groaza birului
Uitai drumul satului
Și coarnele plugului,
Luai drumul crângului
Și poteca codrului
Și flinta haiducului.” (Din Oltenia)

„De curele-ncrucișate
De pistoale ferecate
De săbioare atârinate.” (Din Muntenia)

Rima este un element structurator al poeziei populare. Funcția ei nu se reduce numai la marca finalului versului, ci implică și gruparea acestora laolaltă.

Funcția organizatoare a rimei este relevantă în cazul poeziei populare pentru că strofa este necunoscută versificației populare românești. După C. Brăiloiu există pseudostrofe în constituirea cărora rima joacă un rol esențial.

Cea mai simplă și cea mai frecventă grupare strofică a poeziei populare este *distihul*.

„N-avea mamă și nici tată
Parcă-era născut din piatră.

N-avea frați, n-avea surori
Parcă-era născut din flori.” (Din Muntenia)

Există grupuri strofice formate din trei versuri, de câte patru versuri, mai rar, „strofe” de câte cinci versuri:

„Tu, mireasă, ce-ai pierdut
Nici în târg nu-i de vândut:
Mamă dulce n-ai mai mult;

Tu, mireasă, ce-ai scăpat
Nu-i în târg de cumpărat
Mamă dulce de aflat.” (Din Transilvania)

„Că și eu mi-am semănat
Într-o margine de strat
Și-a mea parte s-a uscat
De jale și de bănat.” (Din Muntenia)

„Mă dusei la peliniță
Și-o găsii călugăriță!
– Bine, dragă peliniță.
De ce ești călugăriță?
– De ce n-am avut credință.” (Din Muntenia)

Funcția organizatorică a rimei se cuplează, cum am arătat mai înainte, cu paralelismul:

„A trecut bădița dealul
Că-i cunosc mersul și calul;
Badea-i alb și calu-i sur
Blăstăma-l-aș, nu mă-ndur!

A trecut bădiță șesul
Și cunosc calul și mersul;
Calu-i sur, bădița-i alb
Blăstăma-l-aș, dar mi-i drag.” (Din Muntenia)

Monorima cunoaște, așadar, un număr variabil de versuri. Secvențele monorimice corespund adesea secvențelor de conținut.

Fixarea cadrului:

„În buricul pământului,
La mormântul Domnului
La casele leului
La curțile zmeului.” (Din Oltenia)

Portretizarea:

„Cea maică bătrână
Cu brâu de lână,
Cu ia de sârmă,

Cu păr de cămilă,
Cu doi dinți în gură.” (Din Oltenia)

Corelarea rimei cu elemente de conținut este ilustrată prin secvențele evolutive ale unui sentiment, de la evocarea nostalgică până la blestem:

„Știi tu, mândro, cum eram
Până nu ne despărțeam,
Dintr-un măr ne săturam,
Dorul jos ni-l așterneam
Cu dragostea ne-nveleam
Și, doamne, bine trăiam.

Imperfectul accentuează nota de nostalgie, de regret. Secvența a doua, tot expozitivă, evocă momentul despărțirii:

„Un vânt mare s-a pornit
Și pe noi ne-a dezvelit
Și pe noi ne-o despărțit.” (Din Transilvania)

Perfectul verbelor sugerează caracterul ireparabil al rupturii, acțiunea fiind încheiată, definitivă.

Ultima parte este un blestem la adresa celui care a provocat despărțirea, susținut de verbe la imperativ:

„Cine-așa vânturi pornește
Tună-l, Doamne, și-l trăznește
Și prin lut îl prăpădește...” (Din Muntenia)

Textul ne dezvăluie o construcție în spirală, iar secvențele de conținut de la punctul inițial până la cel final sunt marcate exact de monorime.

Și în lumina sumarelor exemple se poate afirma că, rima este un element esențial al versului îndeplinind o diversitate de funcții.

Funcția metrico-organizatoare care presupune delimitarea, de către rimă, a rândului ritmic, în același timp unirea mai multor versuri în așa-numitele pseudostrofe.

Funcția estetică vizează încărcătura emoțională a acesteia, corelându-se cu rolul ei semantic, muzical.

Nicolae Constantinescu concluzionează astfel în cartea sa consacrată rimei: „Poezia populară nu cunoaște decât rima împerecheată și varianta dezvoltată a acestui tip – monorima –, celelalte moduri de aranjare a rimei, proprii creației poetice culte – rima încrucișată sau îmbrățișată – fiind străine poeziei folclorice.”¹⁴⁰

8. Simbolul în poezia populară

În capitolele anterioare am semnalat câteva simboluri, chemate să fie mijloace de comunicare fie în poezia enigmatică, aforistică, fie, îndeosebi, în poezia erotică și de ceremonial. Astfel, la înmormântări, de exemplu, în locul celui decedat (flăcău sau fată) este jeluț *bradul*; la nunți este evocată *căprioara*, *floarea*, în locul miresei, după cum în colinda pentru fecior apare învăluit în mit și legendă *cerbul*, *leul* etc. Cântecul popular maghiar sunt deosebit de bogate în simboluri florale și ornitologice. Bradul de nuntă, de asemenea, are un conținut simbolic complex. În baladele populare (și legende) maghiare și românești, îndrăgostiții nefericiți sunt simbolizați prin soare și lună, prin pomi sau flori ale căror vârfuri se îmbrățișează sugerând dragostea invincibilă a două ființe care s-au iubit cu adevărat.

Cu intenția de a lumina puțin altfel decât o fac interpretările academice și de a apropia de folclorul literar termenul și noțiunea de simbol, considerăm oportun momentul să invocăm și să comentăm câteva gânduri din opinia lui T. Burckhardt. Cercetătorul și teoreticianul elvețian consideră că simbolurile provin din mituri.¹⁴¹ Termenul grecesc *symbolon* derivă din verbul *szüm-boleo*, însemnând „a uni ceva, a alătura, a asocia” (*ceva cu ceva.*)

În mituri sunt reprezentate legități și procese interne ale existenței, ele fiind obiectivate în simboluri, adică în imagini cu semnificații superioare, majore. Miturile reflectă stări și forțe impersonale sau parapersonale, consideră Burckhardt.

Miturile și simbolurile deschid perspective mai largi. Ele reflectă existența nu din perspectivă umană, ci a eternității. Miturile și simbolurile sunt atemporale pentru că originea lor nu se leagă de timp (deși nu se poate nici nega această legătură), în centrul lor stând un nucleu metafizic etern.

Desigur, miturile interpretate astfel sunt străine de lumea modernă, existența fiind demitizată de esența ei superioară, ea fiind înlocuită de o lume dezrădăcinată, diabolică. Or diabolicul este negarea dumnezeiescului (*dia-bolosz* este antonimul cuvântului *sym-bolon* și înseamnă „desparte, separă, provoacă discordie”). Lumea diabolică desparte lucrurile de semnificația lor înaltă, sacră. Lumea modernă, afirmă Burckhardt nu cunoaște, în esență, semnificația simbolurilor, adică sensul metarațional al ingerilor, zeilor, infernului, satanei etc. Lipsa limbajului simbo-

141 Burckhardt T. 1995. 7.

lic face imposibilă înțelegerea lumii în profunzimea ei, limitează cunoașterea doar la un sistem rațional. O asemenea lume însă e profană (*profanus* = înaintea sacrului).

Concepția tradițională, putem concluziona pe temeiul ideilor de mai sus, vede, în simboluri „amintiri” atemporale, eterne ale omenirii care se referă la modalități existențiale majore depășindu-și astfel limitele cunoașterii raționale.

După aceste gânduri despre simbolurile sacre, eterne și tradiționale vom preciza că simbolurile în folclor sunt totodată un limbaj figurativ, convențional prin care se exprimă conținuturi cu semnificații precise și fixe. Dintr-o asemenea meșteșugire a comunicării se încheagă anumite tipuri de structuri artistice.

Prin intermediul simbolurilor, textele folclorice, datorită asocierilor „corespondențelor”, cheamă la viață alte virtuți ale cuvântului decât categoriile discutate anterior. Colportorii folclorului recurg la asemenea modalitate de comunicare poetică tocmai pentru că „simbolul devine factor stilistic ordonator de noi și noi structuri artistice.”¹⁴²

Simbolurile, desigur, sunt alese pe măsura stărilor de viață ce se vor a fi sugerate, simbolizate, motiv pentru care li se conferă și un mare grad de poeticitate. Prin simboluri, datorită cărora fraza poetică devine adeseori eliptică și ermetică dar sugerând sentimente și situații profunde, textul folcloric dobândește valențe expresive moderne. Marea bogăție a simbolurilor în folclor, în întreaga artă populară, independent de etnie, garantează, oricât de paradoxală pare a fi această judecată, universalitatea și modernitatea folclorului.

Majoritatea simbolurilor, folosite frecvent în folclor, se pot grupa în două categorii: în simboluri animaliere și în cele vegetale.

8.1. Simboluri animaliere

Un simbol interesant, de acest gen, este *leul*. Voinicul din colinde se luptă cu acest animal absent din fauna Europei. Folcloriștii consideră că un asemenea motiv-simbol își are rădăcini biblice, din care s-a preluat doar sâmburele eroic. Sensul simbolic al animalului exotic este acela de a elogia pe feciorul voinic.

Un alt simbol-clișeu frecvent în poeziile este *calul* (*mioara, căprioara, cerbul*). Este simbolul fidelității față de stăpân.

142 Vrabie Gh. 1978. 203.

8.2. Simboluri vegetale

În fruntea simbolurilor de această proveniență se situează, desigur, floarea. Vorbind despre limbajul poetic al folclorului, am văzut multiple exemple ca în loc să se cânte la modul direct despre tinerele fete cuprinse de dragoste ori de gândul de măritiş se evocă floarea, busuiocul, garofița, ruja, trandafirul, floarea florilor ș.a.m.d. Flăcăul adeseori este substituit cu un strugure, bob de strugure, spic, spicuț, în funcție de intenția de comunicare.

Așa cum *leul* a devenit o emblemă pentru vitejia feciorului, *floarea* este o emblemă a fetei și mai ales a frumuseții ei.

Cununa reprezintă un alt simbol, cu un rost precis: acela de a fi clișeu ordonator al unor tablouri potrivite momentelor importante din viața tinerei fete: la logodnă sau căsătorie. Structura devine mai complexă dacă avem în vedere faptul că la cunună a fost asociat și *mărul*, simbol cu rădăcini erotice străvechi.

Bradul, *creanga de brad* sunt simboluri ale tinerilor, fără deosebire de sexe, deși, potrivit intenției comunicative el poate simboliza pe flăcăul-mire, pe fata-mireasă. În cadrul ritualului de căsătorie practicat în secuime bradul, ca ornament ritual, are o încărcătură polisemantică.¹⁴³ Atât la români cât și la maghiari bradul este simbolul tânărului decedat (vezi capitolul ritualurilor de trecere).

9. Folclorul și literatura

Problematika raportului dintre folclor și literatură a fost atinsă, chiar analizată în mai multe puncte pertinente. Nu rămâne decât să facem o concluzionare, o punctare a acestuia pentru studenții filologi, pentru viitorii profesori de literatură, purtători de cultură umanistă.

Studierea diferențiată a folclorului literar nu este un scop în sine ci se impune datorită valorilor estetice pe care le are. Dacă folclorul ar prezenta doar interes lingvistic, etnologic, etnografic și sociologic, pentru cel care studiază literatura, arta scrisului aparținând unui popor nu ar avea de ce să-l ia în considerație. Folclorul include însă reale valori artistice, estetice, de aceea cercetarea lui intră, evident, în obligația celui care cercetează, studiază creația literară. Acesta poate să nu fie și folclorist.

143 Balázs L. 1994. 89-90; 127-134; 245-249.

În concepția lui G. Călinescu (cel din *Istoria literaturii române* 1941) folclorul prezintă interes literar numai ca sursă, ca punct de plecare sau imbold al creației culte. Însă, cum Călinescu însuși menționează, o seamă de scriitori „înviaseră”, în anii când acesta își construia monumentala sinteză, și „alte elemente fabuloase”, îndeosebi de natură religioasă.

Realitatea e că folclorul literar, așa cum conchide D. Micu, „fertilizase și fertiliza (fertilizează în permanență) literatura...”¹⁴⁴

S-a afirmat, și nu fără temei, că în cultura română folclorul a îndeplinit în raport cu creația literară cultă rolul exercitat în alte culturi de literatură clasică. Literatura română cultă e pătrunsă de spiritul creației populare, de palpitul acesteia până în cele mai intime resorturi. Structurile ei includ cu prisosință modalități formative și tehnici folclorice. În poezie, factura prozodică populară apare în unele dintre cele mai rezonante versuri eminesciene (*Revedere, Ce te legeni?*). Spre a nu mai aminti *Doinele* lui V. Alecsandri! În literatura secolului al XX-lea, metrul popular a fost cultivat de T. Arghezi, L. Blaga, I. Pillat, Ion Barbu etc. Alți poeți printre care Bolintineanu, Coșbuc, Iosif, Goga, Topârceanu, Voiculescu și alții, au valorificat specii ale folclorului literar (blestemul, doina, cântecul bătrânesc, descântecul, orația de nuntă, bocetul, colinda etc.), au integrat propriilor limbaje expresii, sintagme, locuțiuni, întorsături de frază specifice vorbirii țărănești. Operele lor, ca și ale celor anterior numiți (și ale altora, nementionați) includ motive de basm, de legendă, de baladă, reminiscențe de mitologie. Elemente de acest gen – și material folcloric aparținând altor categorii și specii, ca snoava, proverbul, cimilitura – încorporează și operele multor prozatori și dramaturgi: Odobescu, Hasdeu, Gane, Eminescu, Slavici, Sadoveanu, Galaction, Agârbiceanu, Mircea Eliade – și atâția alții. Ion Creangă e însuși duhul folclorului național, încarnat. Chiar și avangardiștii (și înaintea lor, simbolisții) s-au slujit, în felul lor, de folclor – cum însuși Călinescu o specifică, în *Opera lui Mihai Eminescu*. Prin interpretarea unor situații de basm și de baladă s-a creat capodopera poeziei românești, *Luceafărul* eminescian.

BIBLIOGRAFIE

xxx

1966 *Balade populare românești*. București, Editura pentru literatură

AMZULESCU, Alexandru

1964 *Balade populare românești I-III*. București, Editura pentru literatură

xxx

1966 *Balade populare românești*. București, Editura pentru literatură

BALÁZS Lajos

1987 Színpadra vitt népszokások. In: Bíró Zoltán–Gagy József–Péntek János szerk.: *Néphagyományok új környezetben*.

Tanulmányok a folklórizmus köréből. Bukarest, Kriterion, 192-200.

1994 *Az én első tisztességes napom. Párválasztás és lakodalom Csíkszentdomokoson*. Monográfia. Bukarest, Kriterion

1995 *Menj ki én lelkem a testből. Elmúlás és temetkezés*

Csíkszentdomokoson. Monográfia. Csíkszereda, Pallas-Akadémia

1999 *Szeretet fogott el a gyermek iránt. A születés szokásvilága*

Csíkszentdomokoson. Monográfia. Csíkszereda, Pallas-Akadémia

BARTÓK Béla

1956 Dialectul muzical al românilor din Hunedoara. In: *Însemnări asupra cântecului popular*. București, 146-147.

BAUSINGER, Herman

1983 A folklórizmus-kritika bírálatához. In: Verebélyi Kincsó szerk.:

Folcloristica 7. Budapest ELTE-Bölcsháttudományi Kar-Folklóre Tanszék, 79-95.

BERNEA, Ernest

1976 *Poezii populare în lumina etnografiei*. București, Minerva

1985 *Cadre ale gândirii populare românești*. București, Cartea Românească

BIRKET-SMITH Kaj

1969 *A kultúra ösvényei*. Budapest, Gondolat

BIRÓ Zoltán

1987 Népi kultúra a városban. In: Uő.–Gagy József–Pétek János: *Néphagyományok új környezetben. Tanulmányok a folklorizmus köréből*. Bukarest, Kriterion, 192-200.

BÎRLEA, Ovidiu

1974 *Istoria folcloristicii românești*. București, Editura enciclopedică română

1975 *Mica enciclopedie a poveștilor românești*. București, Editura științifică și enciclopedică

BRĂILOIU, Constantin

1936 *Ale mortului din Gorj*. București

1967 *Versul popular românesc cântat în opere*. Vol. I. București, Editura Muzicală

BURCKHARDT, Titus

1995 *Szokrális szimbólumok. A szellemi világ kertjei*. Budapest, Géniusz Könyvek, Édesvíz

CARAMAN, Petru

1988 *Studii de folclor*. Vol. II. București, Minerva

CĂLINESCU, G.

1965 *Estetica basmului*. București, Editura pentru literatură

CHIȚIMIA, I. C.

1952 Hasdeu și problemele de folclor. *Studii și cercetări de istorie literară și folclor* 1. 161-193.

1968 B. P. Hasdeu. In: *Istoria literaturii române. II*. București, Editura Academiei R. S. R., 664-704.

1971 *Clasificarea și definirea literaturii populare în proză*. București, Minerva

COMAN, Mihai

1986 *Mitologie populară românească*. Vol. I. București, Minerva

1988 *Mitologie populară românească*. Vol. II. București, Minerva

COCCHIARA, Giuseppe

1962 *Az európai folklór története*. Budapest, Gondolat

CONSTANTINESCU, Nicolae

1973 *Rima în poezia populară românească*. București, Minerva

1986 *Lectura textului folcloric*. București, Minerva

CSÓÓRI Sándor

1982 *Tenger és diólevél*. Bukarest, Kriterion

DENSUSIANU, Ovidiu

1966 *Viața păstorească în poezia noastră populară*. București, Editura pentru literatură (Prima ediție: București, 1922–1923)

DELAVRANCEA, B. Șt.

1963 Din estetica poeziei populare. In: *Despre literatură și limbă*. București, Editura pentru literatură

xxx

1967 *Doine, cântece și strigături*. București, Editura pentru literatură

ELIADE, Mircea

1943 *Comentarii la legenda Meșterului Manole*. București, Publocom

1981 *Istoria credințelor și ideilor religioase*. București, Editura științifică și enciclopedică

ENE, Virgiliu

1977 *Folcloriști români*. Timișoara, Facla

EVSEEV, Ivan

1987 *Simboluri folclorice. Lirica de dragoste și ceremonialul de nuntă*. Timișoara, Facla

FARAGÓ József

1977 Háromszéki magyar Miorița. In: *Uő: Balladák földjén*. Bukarest, Kriterion, 427-441.

xxx

1967 *Flori alese din poezia populară. I–II*. București, Editura pentru literatură

xxx

1967 *Folclor poetic. I*. București

GENNEP, Arnold Van

1998 *Riturile de trecere*. Traducere de Lucian Berdan și Nora Vasilescu, studiu introductiv de Nicolae Constantinescu. Iași, Polirom

GIAMBATTISTA, Vico

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

GOLBAN, Vasile

1983 *Estetica ceremonialului social în obiceiuri*. București, Editura științifică și enciclopedică

GOROVEI, Artur

1931 *Descântecele românilor*. București

HERȚEA, Iosif

1987 Furulya vagy táskarádió. In: Bíró Zoltán–Gagyi József–Péntek János szerk.: *Néphagyományok új környezetben. Tanulmányok a folklorizmus köréből*. Bukarest, Kriterion, 201-210.

IORGA, Nicolae

1928 *Istoria românilor prin călători*. Vol. II. București

xxx

1964 *Istoria literaturii române*. Vol. I. București, Editura Academiei Republicii Populare Române

KESZEG Vilmos

1991 *A folklór határán*. Bukarest, Kriterion

1996 *Kelt levelem...Egy mezőségi parasztasszony levelezése*.

Debrecen, Györffy István Néprajzi Egyesület

1997 *Jóslások a Mezőségen*. Sepsiszentgyörgy, Bon Ami

1999 Ajánlás. In: *KJNT Évkönyve 7*. Szerk.: Uő. Kolozsvár, 7-16.

2000a Ajánlás. In: *Magyar népi kultúra. Alapfogalmak. Folklór.*

Anyagi kultúra. Tankönyv. Kolozsvár, Erdélyi Tankönyvtanács

2000b A nép és népi kultúra fogalma. In: Uo. 18-19.

xxx

1964 *La luncile soarelui*. București, Editura pentru literatură

xxx

1975 *Magyar népballadák – Balade populare maghiare*. (Ediție bilingvă) Előszó – Prefață de Ion Șeuleanu; Fordítás – versiunea românească Petre Șaitiș. Cluj-Napoca, Dacia

MARIAN, Simeon Florea

2002 *Nașterea la români*. Studiu etnografic. București, Saeculum

2000 *Înmormântarea la români*. Studiu etnografic. București, Saeculum

2000 *Nunta la români*. Studiu istorico-comparativ etnografic. București, Saeculum

MEIȚOIU, Ioan

1969 *Spectacolul nunților*. Monografie folclorică. București, Casa Creației Populare

MICU, Dumitru

2000 *Istoria literaturii române*. București, Saeculum

NAGY Ilona

2001 *Apokrif evangéliumok, népkönyvek, folklór*. Budapest, L'Harmattan

PAMFILE, Tudor

1908 *Cimiliturile românești*. București

PÉNTEK János

1987 Előszó. In: Bíró Zoltán–Gagy József–Péntek János szerk.: *Néphagyományok új környezetben. Tanulmányok a folklorizmus köréből*. Bukarest, Kriterion, 5-13.

POP, Dumitru

1989 *Obiceiuri agrare în tradiția populară românească*. Cluj-Napoca, Dacia

POP, Mihai

1976a *Obiceiuri tradiționale românești*. București, Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice

1978 *Folclor românesc I*. București, Editura Grai și Suflet

POP, Mihai – RUXĂNDOIU, Pavel

1976 *Folclor literar românesc*. București, Editura Didactică și Pedagogică

PROPP, V.I.

1970 *Morfologia basmului*. Studiu introductiv de Radu Niculescu. București, Univers

1973 *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*. București, Univers

ROȘIANU, Nicolae

1973 *Stereotipia basmului*. București, Univers

RUSU, Liviu

1967 *Viziunea lumii în poezia noastră populară*. București, Editura pentru literatură

xxx

1966 *Soarele și luna. Balade populare românești*. București, Editura pentru literatură

TALOȘ, I.

1962 Balada Meșterul Manole și variantele ei transilvănene. *Revista de folclor* 1-2. 22-58.

THEODORESCU, Barbu–PĂUN, Octav

1964 *Folclor literar românesc*. București, Editura didactică și pedagogică

UJVÁRY Zoltán

1980 *Népszokás és népköltészet. Válogatott tanulmányok*. Debrecen

1993 *Születéstől a halálig*. Debrecen

URSACHE, Petru

1980 *Prolegomene la o estetică a folclorului*. București, Cartea românească

VARGYAS Lajos

1976 *A magyar népballada és Eorópa*. Budapest, Zeneműkiadó

VEREBÉLY Kincső

1999 *A folklór jogi védelme*. Budapest, Európai Folklór Intézet

VIANU, Tudor

1957 *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*. București, E.S.P.L.A.

VLADUȚIU, I.

1973 *Etnografia românească*. București, Editura științifică

VOIGT Vilmos

1972 *A folklór alkotások elemzése*. Budapest, Akadémiai

2001 *A folklórtól a folklorizmusig. Történeti folkloriztikai tanulmányok*. Budapest, Universitas

VRABIE, Gh.

1966 *Jertfa zidirii sau Meșterul Manole*. In: *Balada populară română*. București, Editura Academiei R.S.R.

1970 *Folclorul. Obiect-principii-metodă-categorii*. București, Editura Academiei R.S.R.

1978 *Retorica folclorului*. București, Minerva

VULCĂNESCU, Romulus

1975 *Etnologia*. In: *Istoria științelor în România*. București, Editura Academiei R.S.R., 6–110.

Prescurtări

D.C.S. = Doine, cântece și strigături.

FA. = Flori alese din poezia populară I-II.

FP. = Folclor poetic I.

MNL = Magyar Néprajzi Lexikon

Marian = Marian, Simeon Florea

M. D. N. = Mic dicționar de neologisme. București, Albatros 1986.

L.S. = La luncile soarelui.

**A SAPIENTIA –
ERDÉLYI MAGYAR TUDOMÁNYEGYETEM JEGYZETEI**

Megjelent:

BEGE ANTAL

Számelméleti feladatgyűjtemény. Marosvásárhely, Műszaki és Humán Tudományok Kar, Matematika-Informatika Tanszék, 2002.

BEGE ANTAL

Számelmélet. Bevezetés a számelméletbe. Marosvásárhely, Műszaki és Humán Tudományok Kar, Matematika-Informatika Tanszék. 2002.

VÓFKORI LÁSZLÓ

Gazdasági földrajz. Csíkszereda, Csíkszeredai Kar, Gazdaságtan Tanszék. 2002.

TÓKÉS BÉLA–DÓNÁTH-NAGY GABRIELLA

Kémiai előadások és laboratóriumi gyakorlatok. Marosvásárhely, Műszaki és Humán Tudományok Kar, Gépészmérnöki Tanszék. 2002.

IRIMIAȘ, GEORGE

Noțiuni de fonetică și fonologie. Csíkszereda, Csíkszeredai Kar, Humán Tudományok Tanszék. 2002.

SZILÁGYI JÓZSEF

Mezőgazdasági termékek áruismerete. Csíkszereda, Csíkszeredai Kar, Gazdaságtan Tanszék. 2002.

Előkészületben:

NAGY IMOLA KATALIN

A Practical Course in English. Marosvásárhely, Műszaki és Humán Tudományok Kar, Humán Tudományok Tanszék

A PARTIUMI KERESZTÉNY EGYETEM JEGYZETEI

Megjelent:

KOVÁCS ADALBERT

Alkalmazott matematika a közgazdaságban. Lineáris algebra.
Nagyvárad, Alkalmazott Tudományok Kar, Közgazdaságtan
Tanszék, 2002.

HORVÁTH GIZELLA

A vitatechnika alapjai. Nagyvárad, Filozófia Tanszék. 2002.

Előkészületben:

PÉTER GYÖRGY

Makroökonómia. Feladatok. Nagyvárad, Közgazdaságtan
Tanszék

ANGI ISTVÁN

Zeneesztétikai előadások. Nagyvárad, Filozófia Tanszék

Scientia Kiadó

3400 Kolozsvár (Cluj-Napoca)

Mátyás király (Matei Corvin) u. 4. sz.

Tel./fax: +40-264-193694

E-mail: kpi@kpi.sapientia.ro

Korrektúra:

Irimiaș George

Tördelés:

Lineart Kft.

Tipográfia:

Könczey Elemér

Készült a T3 Kiadó nyomdájában

300 példányban, 11 nyomdai ív terjedelemben

4000 Sepsiszentgyörgy (Sf. Gheorghe)

Sport u. 8/A., tel.: +40-267-351684

Felelős vezető: Bács Attila