

MANIFESTĂRI TEATRALE FOLCLORICE: ORIGINE ȘI EVOLUȚIE

GABRIELA HAJA

Rezultat al cercetărilor noastre asupra formării terminologiei românești privitoare la teatru, lucrarea de față, punct de plecare pentru un studiu mai amplu¹, propune o sistematizare a manifestărilor folclorice românești cu caracter teatral, arătând, totodată, originea și evoluția acestora. Clasificarea formelor folclorice cu trăsături dramatice, pe care o propunem aici, ne-a fost impusă de necesitatea stabilirii unor câmpuri cu caracter semantic și referențial, constituindu-se ca un criteriu după care am putut, ulterior, ierarhiza lista termenilor populari privitori la creația dramatică folclorică.

Modul de viață rural ilustrează, în chip particular, aspectul „de ceremonial” al relațiilor dintre oameni. Acest lucru este posibil pentru că, mai statornică, societatea rurală a menținut, vreme îndelungată, un comportament ceremonial, care presupune respectarea unor legi nescrise, avându-și sursa într-o viziune magică și, deci, ritualizată asupra vieții. Aceste legi se refereau în primul rând la relația individului și a colectivității cu divinitatea, cu reprezentanții divinității pe pământ (preoți), cu cei învestiți cu putere (pe criteriul vârstei, pe acela al înțelepciunii ori pe acela economic), la relațiile dintre membrii diverselor grupări (pe categorii de vârstă, de sex, profesionale ș. a.), la relațiile familiale etc.

În societatea rurală s-au manifestat transformări ale mentalității colective sub presiunea schimbărilor petrecute în cadrul societății în ansamblu, sub influența urbanizării, a învățământului, a industrializării etc. Cu toate acestea, se păstrează în creațiile folclorice elemente vechi, tradiționale, în cadrul mai larg al manifestării sacruului în profan. Dar, dacă în general sacrul obnubilat de profan este sesizat mai ales de inițiat, în situațiile aflate în interesul nostru, aspectul ritualizat al comportamentului este conștientizat de majoritatea participanților la diversele manifestări. Aceste manifestări sunt legate de momentele esențiale ale existenței individuale (naștere, nuntă, moarte), de ciclurile agrare, de marile sărbători anuale și sunt actualizate în cele mai variate forme spectaculare: „[...] de la cel în care publicul se reduce la un singur ins (în cazul descântecului), până la cel unde

¹ Cf. *Structuri dramatice în folclorul românesc*, volum sub tipar.

mulțimea este și actor și spectator (în cazul ritualurilor de felul Caloianului, la nunți etc.)².

Jocurile cu măști și formele teatrului popular conservate, până astăzi, în manifestările folclorice sunt modalități de expresie ale gândirii magice, chiar dacă s-au produs modificări în favoarea accentuării caracterului de spectacol, în vreme ce caracterul ritualic se atenuează treptat. Dar manifestările folclorice mențin multă vreme relația cu formele mitico-magice originare: „În interiorul formelor vechi de artă teatrală populară se păstrează reminiscențele imaginilor teatrale originare și apar indiciile formării noilor imagini”³. Originea și caracterul necreștin al acestor forme ale teatrului popular era enunțată în *Synopsis*-ul publicat la Iași, în 1757, în care autorul mărturisește că scopul învățăturilor sale este de „îndreptare a mai multor rele și de suflet vătămătoare vechi obiceiuri și închipuiri ale închinătorilor de idoli, ce să face până astăzi de cătră cel de obște norod, descoperindu-le și lor arătat ce iaste aceia ce o fac, și de când au luat a să face și pentru ce să face”⁴.

Prima atestare cunoscută a acestor jocuri este însă anterioară acestui *Synopsis*. Într-un poem dedicat domnilor Țării Moldovei, mitropolitul Dosoftei consemnează mai întâi aspectul necreștin al acestor obiceiuri, „urâte” de Dumnezeu, pentru ca apoi să enumere câteva dintre jocurile cu măști, în care „omul să schimbă dintr-a sa făptură” – turca, geamala, cucii:

„Avem și pentru farmeci la Dumnezău ură
Și ce omul să schimbă dintr-a sa făptură,
Cu ghidușuri, cu turcă, cucii și cu geamale,
Tras în vale ș-alte din păgâni tocmeale”⁵.

Cucii, trasul în vale și obiceiul travestirii cu mască sunt consemnate și în *Viețile sfinților*: „[...] putând a mâna idolii și podobiți cu un fel de obrăzare ghidușești, cântând, descântând dintr-însele, alerga tâlhărește de țânea calea a bărbați și a femeii săvai cum fac la noi cucii și ceia ce trag în vale”⁶, unde jocul cucilor este evocat ca element de comparație pentru mascarada grecească păgână, care avea loc la sărbătoarea *Katagoghion*.

În privința vechimii manifestărilor de acest tip din Muntenia și din Transilvania, T. T. Burada oferă date importante despre realități folclorice din secolul al XVI-lea⁷.

Jocurile țărănești din spațiul românesc sunt mult mai vechi decât data la care au fost consemnate în scris de diverșii observatori și nu constituie o excepție în

² Vasile Adăscăliței, *Teatrul popular de Anul Nou în Moldova*, volumul I. Studiu (teză de doctorat). 1970, p. 9.

³ *Istoria teatrului în România*, vol. I, București, Editura Academiei, 1965, p. 47.

⁴ *Synopsis adecă adunare de multe învățături*, Iași 1757, fila 2^v.

⁵ Dosoftei, *Opere*, I. *Versuri*. Ediție critică de N. A. Ursu. Studiu introductiv de Al. Andriescu, București, Editura Minerva, 1978, p. 8, v. 81–84.

⁶ *Viața și petrecerea svinților (1682–1686)*, ianuarie, 25^r.

⁷ *Istoria teatrului în Moldova (capitolul Călușerii)*. Ediție și studiu introductiv de I. C. Chițimia, București, Editura Minerva, 1975, p. 5–75. Cf. și Dimitrie C. Ollănescu, *Teatrul la români*, București, Editura Eminescu, 1981, p. 7–56.

cadrul european. Ele se încadrează tipologic în istoria universală a artei teatrale populare, putându-se stabili corespondențe directe cu manifestările de teatru popular din zona europeană, pe baza unor relații de ordin genetic.

Jocurile cu măști, de origine precreștină, se desfășurau de obicei în cadrul sărbătorilor solstițiului de iarnă și al sărbătorilor echinocțiului de primăvară și de toamnă, având un caracter ocazional, iar la ele participau, în mod obligatoriu, fie numai bărbați (este vorba de majoritatea formelor de jocuri cu măști de grup și de teatru popular), fie numai fete sau femei tinere (în *Drăgaică* și *Caloian*) ori femei bătrâne, „curate” (în cazul unor descântece) și, rareori, în forme de manifestare recente, grupuri mixte. Această situație poate fi explicată prin normele religiilor străvechi. O dată cu sporirea influenței bisericii, apar suprapuneri și contaminări între riturile precreștine și sărbătorile și obiceiurile creștine, în circumstanțele frământărilor specifice trecerii de la vechi la nou, într-un domeniu spiritual caracterizat prin conservatorism, căci, în istoria miturilor, întâlnirea dintre tradiția precreștină și mitologia creștină a constituit un „prag” deosebit de important, așa cum arată Mircea Eliade: „Adevărate dificultăți au apărut când misionarii creștini au fost confrunțați, mai cu seamă în Europa Centrală și Occidentală, cu credințele populare vîi. Ei au ajuns cu greu să creștineze întrucipările străvechi și miturile păgâne, dar acestea nu s-au lăsat extirpate. Un număr mare de zei și eroi ucigători de balauri au devenit Sfântul Gheorghe, zeități ale rodirii au fost asimilate Sfintei Fecioare și altor sfinte [...]. Cu toate acestea, o parte din credințele populare precreștine au supraviețuit, travestite sau transformate în sărbătorile de peste an, precum și în cultura sfinților. Biserica a trebuit să lupte mai bine de zece veacuri împotriva afluxului continuu de elemente de credință și practici populare în practicile și legendele creștine. Și rezultatul acestei lupte este mai degrabă modest, în special în sudul și sud-estul Europei, unde folclorul și practicile religioase ale populațiilor rurale păstrează încă reprezentări, mituri și rituri de mare vechime”⁸. Istoricul religiilor se referă la ansamblul mitic european, observația din finalul citatului privitoare la sud-estul continentului fiind valabilă și pentru spațiul spiritual românesc.

Pe lângă procesul de contaminare și suprapunere a elementelor precreștine cu cele creștine, manifestările folclorice pe care le avem în vedere au cunoscut și o evoluție de natură funcțională, determinată de schimbarea mentalității populare, trecându-se de la funcția religioasă spre aceea estetică, nu fără a fi păstrate elemente de ritual magic sau măcar urme ale acestora. Simptomatică în acest sens este evoluția măștii: „Dacă, așa cum arată antropologii, la început omul s-a travestit, s-a mascat pentru a comunica cu strămoșii, cu reprezentările mitologice, mai târziu, travestirea și mascarea au devenit procedee de organizare a jocurilor. La noi, masca a ajuns o recuzită a jocurilor de Anul Nou. Din recuzită cu valori simbolice rituale, a devenit o recuzită a spectacolelor”⁹.

⁸ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, 1963, p. 207–208.

⁹ Mihai Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice, București, Editura Minerva, 1976, p. 184.

În spațiul românesc, numărul mare de măști și diversitatea lor tipologică și morfologică, mult mai bogată decât la alte popoare din zona sud-estică a Europei, demonstrează vechimea obiceiurilor de travestire și a jocurilor cu măști la noi: „Pe teritoriul României apare și se dezvoltă o gamă foarte variată de măști populare, cu o frecvență social-istorică mai mare decât la popoarele vecine sau apropiate și totodată cu forme mai diverse și mai evoluate; considerații care ne fac să conchidem că proveniența lor e străveche și continuitatea lor neîntreruptă, și că putem să le atribuim valoare de note constitutive specifice culturii populare române. Printre altele trebuie reținut și faptul că unele popoare vecine recunosc influența directă sau indirectă, contaminarea și decalcul exercitat înăuntrul inventarului lor de măști populare, prin intermediul obiceiurilor cu măști populare de tip morfo-funcțional propriu culturii române”¹⁰. Clasificarea măștilor realizată de Romulus Vulcănescu este relevantă pentru diversitatea manifestărilor în cadrul cărora acestea erau sau sunt utilizate, dar, în același timp, ne oferă unele indicii necesare pentru modul nostru de abordare a unui material extrem de bogat și de variat. Romulus Vulcănescu utilizează trei criterii: *funcțional*, *structural*, *integrarea ludică*, după ce arată că măștile populare, în faza actuală de dezvoltare, păstrează relice paleoetnografice și reminiscențe paleofolclorice specifice măștilor primitive, dar că se diferențiază de acestea din urmă prin conținut și „prin funcțiune”. După Romulus Vulcănescu, „măștile populare pot fi împărțite din punct de vedere funcțional în:

- *măști rituale*, întrebuințate în desfășurarea unor superstiții și credințe care mai păstrează în ele vagi reminiscențe de practici stereotipe și simboluri magico-mitologice, cum ar fi: măștile de divinație și de profetizare, măștile de exorcizare, măștile «justifiabilității», măștile de naștere, măștile de nuntă, măștile comuniunii funerare, măștile de provocare a fecundității și fertilității solului, măștile de proliferare a unor specii de animale etc.;
- *măștile ceremoniale*, întrebuințate în unele forme de etichetă, protocol și solemnități sătești. În cazul acesta, măștile fac parte din mijloacele de împodobire ceremonială în carnaval, în trenele viale, în paradă etc.;
- *măștile divertimentale* întrebuințate ca accesorii în competițiile coregrafice, în recuzita jocurilor de peste an și în teatrul popular;
- *măști decorative* întrebuințate pentru împodobirea interioarelor și exterioarelor de case ca elemente arhitectonice. [...]

După structura lor, măștile populare actuale pot fi împărțite tot în patru mari categorii, în:

- *măști integrale*, care îmbracă și travestesc întregul corp al purtătorului din creștet până în tălpi, în așa fel încât cel mascat să nu poată fi deloc recunoscut. În ansamblul lor acestea sunt așa numitele *măști-costume*;
- *măști reductive*, care îmbracă și travestesc o parte din corpul purtătorului, lăsând restul costumat normal sau pur și simplu necostumat. Măștile

¹⁰ Romulus Vulcănescu, *Măștile populare*, București, Editura Științifică, 1970, p. 98.

reductive sunt la rândul lor: *măști caschete* sau *glugi* care acoperă capul și umerii; *măști-obrăzare* care acoperă în întregime fața și *maschete* sau frânturi de măști care acoperă parțial un element al feței sau unele mădulare (mână, picior, sex);

– *mascoide* sau măști care se poartă în mâini, înfipite în pari, atârinate sau atelate pentru a substitui astfel simbolul unei persoane absente și

– *mascaroane* sau măști care servesc ca surse de elemente arhitectonice în decorarea rituală, ceremonială sau festivă a casei și a gospodăriei rurale. [...]

După integrarea lor ludică, măștile populare pot fi împărțite în două mari categorii:

– în *măști singulare*, când în ceata de colindători sau jucători nemascați apare numai o mască, care polarizează în jurul ei interesul cultural al întregii cete și a spectacolului cutumiar;

– în *măști de grup*, când în ceata de colindători sau jucători apar mai multe persoane mascate cu măști similare sau cu măști diferite, care prin acțiunea lor coordonată dezvoltă întregul spectacol cutumiar în genul unei *commedia dell'arte*¹¹.

*

Marea diversitate a formelor de teatru popular ne obligă la o grupare tipologică a acestora. O sugestie importantă în acest sens ne-o oferă studiul lui V. Adăscăliței, *Teatrul popular de Anul Nou în Moldova*, care, la rândul său, pornește de la analiza genetică a lui Paolo Toschi¹² asupra teatrului popular italian. Autorul italian stabilea trei etape importante în evoluția acestuia – drama ritualică, jocul cu mască și teatrul propriu-zis. Analizând diversele manifestări folclorice cu caracter dramatic, am stabilit două criterii principale de clasificare:

1. prezența elementelor ritualice și a celor coregrafice;

2. prezența elementelor de limbaj dramatic: dialog, conflict și acțiune.

Ținând seama de aceste criterii, propunem gruparea manifestărilor folclorice cu caracter dramatic în trei tipuri: **jocurile populare cu măști**, **alaiurile** și **teatrul popular propriu-zis**.

Jocurile cu măști

Jocurile cu măști se caracterizează printr-o mai mare pondere a elementelor ritualice, mai bine conservate și mai evidente, pe de o parte și, pe de altă parte, prin aspectul accentuat coregrafic al actualizării scenariului ritualic. Încadrăm în acest tip următoarele grupe: 1. **obiceiuri cu rol fertilizator** (*Drăgaica*¹³,

¹¹ *Ibidem*, p. 91–93.

¹² Cf. V. Adăscăliței, *op. cit.*, p. 7.

¹³ Dumitru Pop, *Drăgaica*, în „Anuarul de folclor”, V–VII, 1984–1986 (extras), Cluj-Napoca, 1987, p. 61–87.

*Paparuda*¹⁴); 2. *obiceiuri cu rol de invocare și control al forțelor naturii* (*Caloianul*¹⁵, *Paparuda*), desfășurate în cadrul riturilor agrare; 3. *obiceiuri cu rol apotropaic* (*Călușul*¹⁶); 4. *obiceiuri cu rol inițiativ*, în cadrul riturilor de trecere (ilustrative sunt *jocurile de priveghi*¹⁷ și *spectacolul nunții*¹⁸).

Jocurile cu măști au, în general, ca și celelalte două tipuri, un caracter ocazional, desfășurându-se în preajma unor sărbători creștine importante, suprapuse unor rituri arhaice de celebrare a divinităților naturii: în preajma Rusaliilor (*Călușul*), în ajunul zilei și în ziua de Sânziene (*Drăgaica* sau *Sânzienele*). Există însă și situații când aceste jocuri, evidențiind și mai mult caracterul lor ritualic, se desfășoară „la nevoie”, de obicei în perioadele de secetă, când este invocată ploaia sau, invers, în cazul unor ploi abundente și îndelungate, când este invocat soarele (*Caloianul*, *Paparuda*).

Celelalte grupe de joc se desfășoară tot ocazional, dar nu la o dată anumită, ci în funcție de data la care are loc o nuntă¹⁹ (perioadele în care se pot celebra nunți sunt, de altfel, bine stabilite de calendarul bisericesc) sau de împrejurarea morții cuiva (nu la toate înmormântările au loc jocuri de priveghi; în cazul în care moare un copil sau în cazul unui accident nefericit, situații în care familia este prea copleșită de durere pentru ca obiceiul să se poată desfășura cu toată gama sa ludică ce implică, de cele mai multe ori, și comicul, se renunță la practicarea jocurilor; este interesant de amintit aici și obiceiul înmormântării-nuntă²⁰, în cazul morții unei fete sau a unui flăcău, obicei care conține elemente de un mare dramatism).

Locul de desfășurare a jocurilor este și el diferit, în funcție de caracterul lor. Astfel, unele au caracter de colindă, fiind reprezentate (în mod obligatoriu) în curtea fiecărei gospodării²¹ (*Paparuda*, *Călușul*); altele, mai aproape de forma lor originală, se desfășoară în anumite locuri, investite cu sacralitate²²: la răscruți, la marginea ogoarelor sau chiar în lanuri, lângă o apă curgătoare, lângă fântână, la

¹⁴ Ion Cuceu, Maria Cuceu, *Vechi obiceiuri agrare românești. Tipologie și corpus de texte*, I, București, Editura Minerva, 1988.

¹⁵ Dumitru Pop, *Contribuții la studiul Caloianului*, în „Studii și comunicări”, extras, Sibiu, 1981, p. 7–26.

¹⁶ Capitolul *Călușul* din *Istoria teatrului...*, I, ed. cit., p. 44–53 și Horia Barbu Opreșan, *Călușarii*, București, Editura pentru Literatură, 1969.

¹⁷ Ion H. Ciubotaru, *Marea trecere*. Repere etnologice în ceremonialul funebru din Moldova, București, Editura Grai și suflet – Cultura Națională, 1999, p. 90–94; Vasile Adăscăliței, *Jocul și cântecul de priveghi în județul Vaslui*, în „Studii și comunicări de etnologie”, tomul VIII (serie nouă), Sibiu, 1994, p. 27–48; Aneta Micle, capitolul *Obiceiurile care marchează momente importante din viața omului*, în *Manifestări mimice și dramatice în folclorul bihorean* (rezumatul tezei de doctorat), Cluj-Napoca, 1985, p. 16–18.

¹⁸ Ioan Meitoiu, *Spectacolul nunților. Monografie folclorică*. Cuvânt înainte de acad. D. Panaitescu-Perpessiciu, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, București, 1969, p. 7, 37, 49, 68.

¹⁹ Silvia Ciubotaru, *op. cit.*, p. 71–73.

²⁰ Cf. Mihai Pop, *op. cit.*, p. 159–160; Ion H. Ciubotaru, *op. cit.*, p. 121–136.

²¹ Ion Cuceu, Maria Cuceu, *op. cit.*, p. 111.

²² Dumitru Pop, *Contribuții la studiul Caloianului...*, p. 13–14, *Drăgaica...*, p. 70.

marginea satului etc. (*Caloianul, Drăgaica*); în sfârșit, spectacolul *nunții* se desfășoară în gospodăriile celor doi protagoniști, mirele și mireasa, potrivit unui scenariu bine stabilit²³, iar *jocurile de priveghi*, în casa celui mort sau în ograda acestuia, de multe ori în preajma unui foc. În literatura de specialitate, găsim o descriere a modului de desfășurare a acestei ceremonii în vechime: priveghiul era anunțat de buciumași – acest mod de a vesti moartea cuiva s-a păstrat în întreaga zonă montană din nord, până astăzi – sau prin chemări de fluier mari. După apusul soarelui, sătenii se adunau în jurul focului aprins în curtea mortului, primeau pomana și îl pomeneau pe cel mort, apoi urmau petreceri și jocuri, printre care cel mai impresionant era cel al cetelor de unchiași. Priveghiul înceta o dată cu răsăritul soarelui²⁴.

Deși la aceste jocuri participă empatic întreaga comunitate rurală, actorii sau actanții propriu-ziși sunt aleși, potrivit obiceiului, după reguli precise: *drăgaica* este cea mai frumoasă fată dintr-un sat sau, în trecut, din mai multe sate (jocul fiind considerat o manifestare de grup, în cadrul cetei de fecioare, cu funcție propițială, fertilizatoare, de pregătire a fetelor pentru căsătorie, chiar dacă exista o lege nescrisă, potrivit căreia protagonista nu se putea căsători vreme de trei ani²⁵; interdicția pare să aibă mai multe cauze: fie este o reminiscență a vechilor rituri păgâne, specifice preoteselor fecioare ale diverselor divinități feminine, fie este un reflex al faptului că, fiind repudiate de biserică, aceste manifestări implicau pedepsirea celor care le practicau, încât, o vreme, aceștia erau scoși în afara bisericii; aceeași situație o întâlnim în cazul *Caprei* sau al *Călușului* care, în mod evident, este o manifestare ce respectă toate normele impuse de ceata de feciori²⁶); *vătaful* călușarilor este cel mai iscusit dansator, acest rol fiind menținut zeci de ani de aceeași persoană²⁷; *paperudele* sunt și ele alese, cu diferențieri în anumite zone etnografice, dintre copilele sau dintre băieții aflați înainte de pubertate, dintre fetele fecioare sau dintre adolescenți, alteleori, dar mult mai rar, *paperudele* sunt femei aflate la prima lor sarcină²⁸.

Ceea ce caracterizează majoritatea jocurilor cu măști este faptul că actorii participanți sunt învestiți cu puteri neobișnuite: „Călucenii sunt niște oameni curați, aleși și rânduiți de cele miluite, să meargă în lume și țeară, să tămăduiască pe cei bolnavi”²⁹ (*călușarii* au puteri vindecătoare, *mutul* călușului conferă fertilitate

²³ Silvia Ciubotaru, *op. cit.*, p. 73–87, 127–139.

²⁴ Cf. Simion Florea Marian, *Înmormântarea la români*, București, 1892, p. 192–222; T. T. Burada, *Datinile poporului român la înmormântări*, Iași, 1882, p. 18–19; Ion H. Ciubotaru, *op. cit.*, p. 76–90.

²⁵ Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, capitolul al XVII-lea, *Despre năravurile moldovenilor*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956, p. 268; cf. Dumitru Pop, *Drăgaica...*, p. 69.

²⁶ Cf. Ilie Moise, *Confrerii carpatice de tineret. Ceata de feciori*, Sibiu, Editura Imago, 1999.

²⁷ Horia Barbu Oprișan, *op. cit.*, p. 86.

²⁸ Ion Cuceu, Maria Cuceu, *op. cit.*, p. 94–99.

²⁹ Emilian Novacovicu, *Colecțiune folcloristică română din Răcășdia și Jur*, Oravița, 1900, apud Horia Barbu Oprișan, *op. cit.*, p. 54.

femeilor atinse de mascheta sexuală, *drăgaicele* conferă fertilitate lanurilor și, implicit, simbolizează rodnicia viitoarelor familii, jocul *paperudelor* va aduce în mod sigur ploaia³⁰ etc.), utilizând obiecte ritualice (*caloianul*, *mama ploii*, *tata soarelui*, *mascheta* mutului, *măștile vegetale* ale *paperudelor*, *steagul* și *ciocul* călușarilor, plantele magice utilizate de aceștia pentru rolul lor apotropaic și apărător împotriva divinităților malefice³¹, *steagul*, *bradul*, *colacul* de nuntă, *bradul* de nuntă și cel de înmormântare, *pânza de ochi* sau *de față*³², *podurile* ș. a.) și fiind obligați la respectarea anumitor reguli: regula tăcerii și a respectării secretului impus de jurământ (*Călușul*), cea a purității (*Drăgaica*, *Paparuda*), cea a conviețuirii în grup (călușarii dormeau, câtă vreme dura jocul, la o anumită gazdă aleasă de ei sau, mai demult, în biserică, pentru a fi feriți de Rusalii³³; *paperudele* se adună, la sfârșitul jocului – care durează, de obicei, o zi – la o anumită casă pentru a împărți darurile rituale; la fel, pomana caloianului are loc la o anumită casă, unde participanții sunt ospătați în grup).

Fiecare dintre aceste jocuri are mai multe etape obligatorii: selectarea actorilor, investirea, prin jurământ sau prin tradiție, cu puteri neobișnuite, confecționarea obiectelor rituale (*măștile* rituale, *steagul* și *ciocul* călușului³⁴, *cununa* și *podoabele* drăgaice, *caloianul* etc.), desfășurarea jocului (cu numeroase elemente coregrafice – pantomimă și, mai ales, dans, ca în *Căluș*, *Drăgaică*, *Paparudă*, *jocurile de priveghi*, *nunta*), adunarea darurilor rituale (cu excepția *Drăgaice* și a *jocurilor de priveghi*), dezinvestirea protagoniștilor, prin distrugerea măștilor, prin aruncarea lor în apă (*măștile-costum* sau *maschetele* *paperudelor*), prin îngropare sau ardere (*ciocul* călușarilor și părți din costumul *mutului*), ori prin schimbarea elementelor simbolice (fata schimbă *cununa* de mireasă cu *năframa* de nevestă), împărțirea darurilor rituale care încheie, de obicei, jocul.

Comună este, de asemenea, încrederea în eficacitatea acestor obiceiuri. De aceea, ele au, de cele mai multe ori, un caracter obligatoriu, nerespectarea tradiției putând determina, conform credinței, mari dezechilibre naturale ori sufletești. Astfel se explică îndelungata menținere a trăsăturilor de ritual ale acestor manifestări, chiar dacă, astăzi, foarte multe elemente arhaice și-au pierdut semnificațiile inițiale. Aceste elemente au fost conservate parțial, prin repetare formală, fiind, uneori, reinvestite cu alte valori simbolice, chiar dacă partea

³⁰ Ion Cuceu, Maria Cuceu, *op. cit.*, p. 111.

³¹ Între acestea, cele mai importante erau pelinul și usturoiul, a căror funcție magică este descrisă detaliat de I.-A. Candrea, în *Folclorul medical românesc comparat. Privire generală. Medicina magică. Studiu introductiv* de Lucia Berdan, Iași, Editura Polirom, 1999, p. 461, 473.

³² Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 154.

³³ „Alte ființe supranaturale, despre care poporul crede că aduc boala în trupul omului, sunt Rusaliele. În multe regiuni din țară, ele sunt identificate cu Ielele, cu singura deosebită că [...] și le înfățișează ca pe niște babe urâte, gârbovite de bătrânețe. Sunt în număr de 3 sau 7 și umblă numai în săptămâna Rusaliiilor și în ziua de «Todorusalce» sau «Strat de Rusalii» sau «Sfredelul Rusaliiilor», care cade într-o miercuri, la 24 de zile înainte de Rusalii” (I.-A. Candrea, *op. cit.*, p. 186).

³⁴ Horia Barbu Opreșan, *op. cit.*, p. 162, 176.

coregrafică a devenit dominantă (potrivit aceleiași proces de desemantizare a simbolismului originar al dansului, care își pierde treptat caracterul de dans ritual, transformându-se în spectacol coregrafic; în cazul *Călușului*, fenomenul este destul de vechi, fiind prezent încă din secolul al XVI-lea).

Alaiurile

Alaiurile reprezintă forme de trecere spre teatrul popular propriu-zis, au un caracter mixt, coregrafic și dramatic (prezența dialogurilor sau a succesiunii de monologuri) și funcție augurală, fiind reprezentate în cadrul riturilor de trecere la noul an sau, mai rar, în preajma Bobotezei ori de Paști³⁵, de unde caracterul lor ocazional: „Reprezentând, de fapt, faza primară a teatrului folcloric, alaiurile au o individualitate incertă împrumutându-și cu ușurință episoade, procedee, scheme. Astfel, aproape totdeauna jocurile măștilor zoomorfe sunt întrerupte de îmbolnăvirea animalului reprezentat și cer aceeași intervenție curativă; jocurile măștilor umane sunt construite pe o suită de dansuri specifice [...]. De obicei, întră în alaiuri atât măști zoomorfe [mai vechi, n. n.], cât și reprezentări umane”³⁶.

O variantă actuală a alaiului țărănesc de mascaradă este cea numită *Hâzii*, desfășurată, în ajunul Bobotezei, în satul Chintelnic din subzona etnografică Șieu-Mocănime³⁷. Obiceiul prezintă aspecte interesante, deoarece adună laolaltă elemente aparținând altor jocuri: deghizarea băieților în fete și a fetelor în băieți, schimbarea vocii erau prezente în *Căluș* și astăzi, ele se regăsesc în *Drăgaică*. Trăvestirea tinerilor în personajele unui alai de nuntă este similară celei din *Alaiul caprei* sau al *malancăi*, iar „bătrânii [care] spun că umblă cu moartea prin sat”³⁸ preiau în chip evident elemente din *Jocul unchiașilor*. *Hâzii* este o formă de conservare și reînviere, prin parodiare și adecvare la mentalitatea contemporană, a vechilor jocuri cu măști și a alaiurilor țărănești de mascaradă. Caracterul sacru al formelor originare de teatru popular s-a pierdut, *Hâzii* de astăzi având unul preponderent ludic.

De asemenea, în unele alaiuri se menține fondul mitico-ritualic mai mult decât în altele, în felul acesta explicându-se prezența lor, în forme mai mult sau mai puțin modificate, în cadrul *jocurilor de priveghi* (*Capra*) sau în cadrul *Călușului*.

Alaiurile cunosc o foarte mare varietate; o clasificare a lor a fost făcută³⁹ – în funcție de originea lor și în funcție de aspectul structural – în: 1. **alaiuri concentrate în jurul unor jocuri dramatice cu măști animale**: a) mai vechi: *Capra* (sau *Malanca*, în nordul Moldovei), *Cerbul*, *Ursul*, *Berbecul*, *Țapul*, *Calul*, *Boul*,

³⁵ Cum este *Vălăritul*, cf. Lucia Cireș, *Aspecte ale colindatului în Moldova*, în ALIL, tomul XXVII, 1979–1980, Iași, 1980, p. 77.

³⁶ V. Adăscăliței, *op. cit.*, p. 28.

³⁷ Cf. Emilia Bumb, „*Hâzii*” din Chintelnic, în „Zestrea”. Revistă de etnologie și etnografie, Bistrița-Năsăud, nr. 2, anul II, 1999, p. 13–15.

³⁸ *Ibidem*, p. 14.

³⁹ V. Adăscăliței, *Teatrul popular de Anul Nou...*, p. 21–22.

b) mai noi: *Cocostârcul, Struțul, Păunul, Leul* ș. a.; 2. **alaiuri concentrate în jurul unor jocuri dramatice cu reprezentări umane:** a) reprezentări ale profesiunilor: *Caldararii, Ursarii, Sitarii, Mocănașii, Arnăuții, Bumbierii, Roșiorii, Artiștii*, b) reprezentări ale tipurilor etnice: *Harapii, Turcii, Jidamii*, c) reprezentări alegorice sau ale vârstelor: *Anul Nou și Anul Vechi, Moșnegii, Babele*; 3. **alaiuri provenite din evoluția unor datini și practici rituale:** *Cârdul, Cucii, Jocurile, Hora, Nunta (țărănească⁴⁰, țigănească, jidovească)* ș. a.

„În Dobrogea mai cu seamă, precum și prin unele comune de pe malul stâng al Dunării, jud. Ialomița, care sunt locuite în cea mai mare parte de bulgari, este obiceiul ca duminica, de ziua de lăsatul secului a Postului Paștelui, iar prin alte locuri, a doua zi, adică luni, în săptămâna cea dintâi a postului mare, să se facă datina numită *Cucii*. În acea zi se adună 20 de flăcăi, din care unul își pune coarne, se îmbracă cu haine împetrite și se zugrăvește cu negru pe obraz ca diavolul, numindu-se el împărat; apoi merg pe la case și joacă, după care apoi li se dă câte un bacșiș⁴¹”. Alaiul, cu alte tipuri de măști, este atestat și în Moldova, Muntenia și în sudul Transilvaniei. Aici, „cucii” poartă măști-caschete, care le acoperă capul, fiind foarte înalte și bogat împodobite⁴².

La originea alaiurilor din prima grupă se află, după cum o sugerează și clasificarea de mai sus, jocuri dramatice având ca protagonist un singur personaj purtător de mască (cum era *Turca*, în Moldova și Transilvania, numită *Brezaia*, în Muntenia). Aceste alaiuri au la origine jocuri rituale de o foarte mare vechime, legate, în cultura noastră, de legenda despre vânătoarea și sacrificarea unui zimbbru, ca probă de tip eroic, putând avea mai multe semnificații – ritual de inițiere, sacrificiu de întemeiere etc., unele atestate nu numai în cultura română, ci și în Orientul antic, în zona mediteraneană și romană. De altfel, Sf. Augustin descrie măștile de capră și cerb, considerându-le „așa de oribile că ar înspăimânta chiar pe demoni”; iar Sinodul al șaselea din 692, Constantinopol, condamnă obiceiul păgân al mascării⁴³. Manifestări ale acestui joc apar, până în secolul al XIX-lea, în Armenia și Sicilia⁴⁴, fiind o urmă a străvechilor rituri pentru vânătoare sau înmulțire a turmelor. De-a lungul timpului, imaginea caprei se abstractizează, fiind integrată riturilor agrare, pentru ca, mai aproape de zilele noastre, personajul zoomorf să devină personaj integrat în alaiul de Anul Nou. Dimitrie Cantemir face o scurtă descriere a jocului, așa cum era el în perioada contemporană redactării

⁴⁰ Vasile Alecsandri, inspirându-se din folclor, a scris „pentru beneficiul săracilor un tablou național intitulat *Nunta țărănească*, care va fi reprezentat pe teatru de către amatori, membri ai înaltei nobleți și ai onoratului public. În această piesă figurează carul druștelor ce aduce la nunta pe mireasă cu amicele ei” (s. a.) (*Opere, V. Teatru*, text ales și stabilit, note și variante de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, București, Editura Minerva, 1977, p. 26–27).

⁴¹ T. T. Burada, *Istoria teatrului...*, p. 71.

⁴² Cf. *Istoria teatrului...*, vol. I, ed. cit., p. 78–79.

⁴³ Cf. Petru Caraman, *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la români și la slavi*. Contribuție la studiul mitologiei creștine din orientul Europei, în „Arhiva”, XXXVIII, nr. 2–4, Iași, 1931, p. 390–397.

⁴⁴ *Istoria teatrului...*, I, ed. cit., p. 54.

complexului studiu: „În ziua de Crăciun se pune cuiva o căpățână de cerb cu coarne mari, de care se leagă o mască făcută din fâșii de pânză colorată și atât de lungi încât acoperă și picioarele celui care o poartă. Peste acesta se așază aitul, care se face un bătrân ghebos, și așa străbat toate ulițele și casele, jucând și cântând, cu o mulțime de lume după ei”⁴⁵. La mijlocul secolului al XVIII-lea jocul era condamnat, laolaltă cu alte manifestări folclorice „păgâne”, ca fiind neconform creștinismului: „Și încă mai priimesc în casele lor turca sau brezaia având cu sine și măscărici ghiduș. Carele schimbându-ș fața sa (cea după chipul lui D[u]mnezău zidită), cu gura zice cuvinte urâte, scârnave, iară cu trupul face chipuri grozave și spurcate, atâta cât pre cei fără de minte oameni bucurând, iară pre cei fără de răutate copii spăriind”⁴⁶. Până în secolul al XIX-lea, exista o diferențiere pe zone a numelui jocului: în Moldova și Transilvania – *turca*, în Muntenia – *brezaia*. Cele două personaje ale acestui joc s-au desprins dintr-un grup mai numeros, pentru că jocul a evoluat din jocurile rituale de ceată. În secolul nostru, cele două personaje se reintegrează în grupuri mai mari: *capra*, singură, face parte din ceata urătorilor de Anul Nou, iar *moșul* însoțește copiii care recită *Plugușorul*⁴⁷. Pe de altă parte, intrând în contact cu jocul unchiașilor, jocul turcii sau al brezaiei se dezvoltă în forme teatrale complexe: *Malanca* și *Alaiul caprei*. Capra ajunge să fie „diferită de turcă atât în ceea ce privește masca, cât și în privința scenariului obiceiului. Pe câtă vreme turca reprezintă mai degrabă o ficțiune, imaginea unui animal fabulos, desprinsă de realitate, capra înfățișează imaginea concretă a animalului real”⁴⁸.

Cele din grupa a doua sunt forme evaluate din jocurile dramatice cu măști animale, printr-un transfer al ponderii dramatice de la personajul zoomorf la personajul antropomorf ce avea, inițial, rolul însoțitorului ori al vrăciului. O dată cu demagizarea jocului, personajul inițiat devine personaj comic și trece în „avanscenă”.

Alaiurile din grupa a treia continuă riturile de ceată, avându-și originea în colindă (*Cârdu*), în obiceiul horei (*Hora*), în obiceiul nunții (*Nunta*), în riturile nupțiale combinate cu cele funerare, reprezentate parodic (*Cucii*), și în cadrul manifestărilor de acest tip petrecându-se același proces de demagizare.

Teatrul popular propriu-zis

Teatrul popular propriu-zis reprezintă ultima etapă în evoluția genului dramatic popular, evoluție determinată deopotrivă de mecanismele interne ale genului și de influențele târzii, exercitate din mediile cultivate. În cadrul acestui tip ponderca o arc dialogul și rostirea lui, dar și costumele și măștile. Un rol important în reprezentare îl au improvizația și talentul actorilor, care actualizează, în fiecare an și la fiecare casă, aceeași schemă dramatică.

⁴⁵ *Descrierea Moldovei*, ed. cit., p. 281.

⁴⁶ *Synopsis*, fila 52^v/54^v.

⁴⁷ *Din culegerile Institutului de Folclor*, în „Revista de folclor”, VII, nr. 1–2, 1962, p. 158.

⁴⁸ Aneta Micle, *op. cit.*, p. 9.

Și teatrului popular îi este specific caracterul ocazional, timpul reprezentării fiind bine delimitat: două zile (în ajunul Anului Nou și în ziua de Anul Nou), o zi (numai în ajunul Anului Nou) sau numai o jumătate de zi și o noapte (din amiaza ajunului până în dimineața primei zile din an). Piese de teatru popular cu subiect religios se desfășoară în preajma Crăciunului și, uneori, de la Crăciun până la Anul Nou.

O altă trăsătură specifică este modalitatea de desfășurare, comparabilă cu a colindei⁴⁹; caracterul de colindă al teatrului popular impune note particulare celorlalte trăsături. Pe lângă caracterul de colindă, au fost stabilite și alte caracteristici ale teatrului popular: „[...] structură de vodevil, prezența unor elemente de scenografie, decor și costumație, artă dramatică mult diferită de cea cultă, colaborarea sporită din partea spectatorului, permanentă contemporaneizare care duce la o continuă refuncționalizare, vădit specific național – spre deosebire de alte etape mai vechi ale teatrului popular – care se accentuează până la specificul regional”⁵⁰.

De asemenea, o trăsătură importantă a acestui tip este caracterul preponderent dialogic și prezența conflictului dramatic. Chiar dacă există interludii muzicale, ponderea o are textul rostit și, uneori, pantomima comică, improvizată, nu aspectul coregrafic. De altfel, din cauza condițiilor de reprezentare – în casa/curtea gospodarului, într-un spațiu relativ restrâns –, „mișcarea scenică” este rudimentară, fiind mai mult sugerată decât realizată și reducându-se, de cele mai multe ori, la executarea unui pas înaintea celorlalți actori pentru ca, după enunțarea replicii, vorbitorul să facă loc interlocutorului. În cazul pieselor de teatru propriu-zis, numărul actorilor nu este foarte mare, reprezentarea având loc, de obicei, într-un spațiu închis, spre deosebire de jocurile cu măști și de alaiuri, la care participă un număr mare de membri și care se desfășoară fie în afara satului, fie în curțile gospodăriilor.

În sfârșit, specifică teatrului popular este maxima simplificare a elementelor de scenografie, decor, artă interpretativă. Acest fapt este determinat, cum s-a arătat, de caracterul de colindă. Scena și decorul lipsesc de cele mai multe ori; între actori și spectatori nu există distanța scenică, locul celor din urmă fiind, ca în teatrul antic sau cel elisabetan, în jurul actorilor. În funcție de talentul actorilor, spectatorii sunt mai mult sau mai puțin antrenați în reprezentare, asemănător felului în care se petrec spectacolele experimentale de tip *happening*.

Alegerea interpreților se face după mai multe criterii: mai întâi toți actorii sunt băieți sau bărbați (prezența femeilor în teatrul popular este cu totul accidentală și de dată foarte recentă), iar rolurile sunt împărțite în funcție nu doar de calitățile actricești, ci și de acelea morale (un personaj pozitiv nu poate fi interpretat de un om care nu este respectat de colectivitate). Se impune însă precizarea: „[...] ceea ce

⁴⁹ „Umblatul măștilor se află în stare de puritate adesea, însă de multe ori este contaminat cu colindatul propriu-zis” (P. Caraman, art. cit., p. 392).

⁵⁰ V. Adăscăliței, *op. cit.*, p. 12.

la prima vedere ar putea să fie luat drept stângăcie în arta scenică a teatrului folcloric este – la o cercetare mai atentă – dovadă a unei capacități nebanuite de «interpretare» a unor date simplificate la maximum⁵¹.

În legătură cu **structura de vodevil** a teatrului popular, folcloristul ieșean V. Adăscăliței face o precizare deosebit de importantă pentru evoluția teatrului în cultura română: „Melodiile și jocurile au proveniența cea mai diferită: tradițională în piesele vechi, cultă – parțial – în cele mai noi. Acest pronunțat caracter de vodevil rezultă din valorificarea unor tradiții de teatru folcloric și nu trebuie pus decât parțial pe seama influențelor scenei culte românești din secolul al XIX-lea, deoarece ea însăși îl preluase (prin Alecsandri și alții) atât din practica teatrului apusean, cât și din practicile populare locale, din zestrea spirituală a publicului la care se încerca pătrunderea înlesnită astfel⁵².”

Clasificarea pieselor de teatru popular propriu-zis pe care o propunem noi este analoagă celei făcute de V. Adăscăliței în studiul său⁵³. Astfel, observăm existența a trei grupe, în funcție de originea și influențele la care au fost supuse:

- *drama religioasă*;
- *piese de teatru de influență livrescă și urbană nereligioase*;
- *teatrul de păpuși*.

În prima grupă includem *Irozii*, *Mironosițele*, *Adam și Eva* (*Jocul cu pomul* sau *Pomul raiului*), *Lăzărelul*⁵⁴ și *Vicleimul* (dramă populară veche, de origine creștină).

În cea de a doua grupă se încadrează următoarele subgrupe: a) teatrul haiducesc și hoțesc: *Haiducii*, *Jienii*, *Bujor*, *Groza*, *Codreanu*, *Darie*, *Tudor*, *Craiovean*, *Radu*, *Piticii*, *Păumaș*, *Gruia lui Novac*, *Nițuleasa*, *Duca*, *Coroii* ș. a.; b) teatrul cu subiecte istorice: *Înfrângerea lui Napoleon*, *Ștefan cel Mare*, *Brâncovenii*, *Căderea Plevnei* sau *Predarea lui Osman-Pașa*, *Curcânii*, *Hora Unirii* sau *Piesa României*, *Pacea* sau *Pacea generală*, *Căderea Berlinului* sau *Predarea lui Hitler* ș. a.; c) teatrul cu subiecte legendare și nuvelistice: *Voinic înflorit*, *Voinicul munților*, *Făt-Frumos*, *Mircea și Baiazid*, *Stearul din Borzești*, *Movila lui Burcel*, *Barbu Lăutaru*, *Piesă sanitară* ș. a.⁵⁵; d) teatrul cu subiect științifico-fantastic: *Satelitul*⁵⁶.

În cea de-a treia grupă se înscriu *Jocul păpușilor* și reprezentația teatrală cu păpuși numită tot *Vicleim*⁵⁷.

⁵¹ V. Adăscăliței, *op. cit.*, p. 16.

⁵² *Ibidem*, p. 14.

⁵³ *Ibidem*, p. 22–23.

⁵⁴ Cf. *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, Institutul de Lingvistică, Istorie Literară și Folclor al Universității „Al. I. Cuza” Iași, București, Editura Academiei, 1979, p. 840.

⁵⁵ V. Adăscăliței, *op. cit.*, p. 22–23.

⁵⁶ H. Opreșan, *Satelitul*, în „Teatrul”, an. X, nr. 9, 1965, p. 64–69; N. Popa, „*Satelitul*”, *piesă comică*, *Târpești – Neamț*, 1966, manuscris, apud V. Adăscăliței, *op. cit.*, p. 22–23; Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 271–272.

⁵⁷ Cf. T. T. Burada, *Istoria teatrului...*, p. 9–23; D. C. Ollănescu, *Teatrul la români*. Ediție îngrijită, prefață, note și comentarii de Cristina Dumitrescu, București, Editura Eminescu, 1981, p. 43–44, 56–59; *Istoria teatrului...*, I, ed. cit., p. 116–126.

Teatrul de păpuși are un rol foarte interesant în apariția și evoluția teatrului românesc cult, pentru că a influențat tipologia personajelor și natura conflictului în primele piese originale românești. Piesa lui Iordache Golescu, *Comedia ce să numește Barbul Văcărescul, vânzătorul țării* (1828), a fost reprezentată la teatrul de păpuși, având drept personaj-rezoneur, ipostază individualizată a corului antic, un *măscărici*. Tot la *păpușării* s-a jucat, în lipsa unui teatru propriu-zis, și *Comedie banului Costandin Canta ce-i zăc Căbujan și cavaler Cucuș*, alcătuită de Costache Conachi, Neculai Dimachi și Dimitrache Beldiman, și *Giudecata fimeilor*, a aceluiași Costache Conachi.

*

Manifestările cu caracter dramatic românești se înscriu în cadrul mai larg european, fără să constituie o excepție. La originea acestor manifestări se află rituri arhaice, constituind moduri de expresie ale unei viziuni sacralizante, integratoare, asupra lumii înțelese ca întreg armonios.

Supuse unui proces treptat de demagizare și desemantizare, aceste rituri au fost conservate parțial de formele populare ale manifestărilor cu caracter dramatic. În cultura populară românească există astăzi o foarte mare diversitate a acestor forme. Această situație ilustrează, pe de o parte, vechimea lor și, pe de altă parte, viabilitatea conferită de actualizarea lor repetată, creatoare.

Cu toată această diversitate, există elemente unificatoare care au făcut posibile clasificările propuse mai sus. Ceea ce conferă unitate acestor manifestări, indiferent de modul cum sunt grupate, este rolul lor complex, magic și estetic.

MANIFESTATIONS THÉÂTRALES FOLKLORIQUES: ORIGINE ET ÉVOLUTION

RÉSUMÉ

Cette étude qui utilise les résultats de nos recherches antérieures pour notre thèse de doctorat (*La constitution de la terminologie concernant le théâtre*) propose une présentation systématique des manifestations théâtrales folkloriques dans l'espace roumain et de leur évolution dans le temps. La nécessité d'établir des champs sémantiques et référentiels nous a imposé une classification des formes folkloriques ayant des traits dramatiques: le jeu des masques, les manifestations plus amples comme «alaiul», le théâtre folklorique proprement dit. Cette classification nous a offert aussi un critère selon lequel on a pu hiérarchiser la liste des termes populaires concernant la création dramatique folklorique. On a souligné le fait que, malgré leurs particularités, les manifestations folkloriques roumaines ne constituent pas une exception, mais elles font partie d'un phénomène plus large, européen. Ces manifestations ont leur origine dans des rites archaïques qui expriment une vision sacralisée du monde. Ces rites qui ont connu un procès d'affaiblissement de la dimension magique et des changements sémantiques ont été partiellement préservés dans des formes dramatiques populaires. La diversité de ces formes dans la culture roumaine actuelle est un signe de leur ancienneté et de leur vitalité renforcées par leur actualisation permanente et créatrice.

*Institutul de Filologie Română
„A. Philippide”
Iași, str. Th. Codrescu, nr. 2*