

IULIAN FILIP
Institutul de Filologie
(Chişinău)

SCENE INTERFERENTE ÎN TEATRUL LUMII

Abstract

Romanian folk theater is not a petrified *museum* specimen. Between early syncretic *hunting* (when *you pretend to be the same blood with the pray* meant primarily a hunting technique, but also admirable mastery of the art of imitation – plastics, clothing) and neighborhood with formal, academic scenes, of theatrical art, what is important to mention is namely the influence and delicate sublimation of the relation of popular performances with modern scenes. The common mobile of all scenes is the view and presentation / consideration of the OTHER.

Keywords: scene, singer, actor, spectator, performance, theater of the world, hypocrisy, masking, other, disguise, behind the mirror, self, mobile scenes, street theater, view of another.

Cramponarea formală, excesiv de savantă la stricta formulă/scenă folclorică a fenomenului teatral, fără deschidere de optică mai largă către interferențe firești, ne-ar bloca perspectiva vederii scenelor învecinate, spre care ne conduc interpretii acestor reprezentații populare. De cele mai multe ori aceștia sunt elevi ori foști elevi, studenți, parte din care (!) participă ori au participat în cercuri dramatice școlare, studențești, jucând **și altfel de spectacole** decât cele de la sărbătorile de iarnă. Realitățile moderne ne relevă și altă parte a figurii complexe a interpretului de teatru popular – el e, de cele mai multe ori, și spectator în teatrele profesioniste cu actori de altă formulă.

Avem, cel puțin, trei scene învecinate din imensul teatru al lumii, pe care nu le putem ignora: scena teatrului popular, scena teatrului pentru/de copii, scena teatrului clasic. Iar la mijloc e școala, în care lipsește cea mai importantă lecție, ce ar beneficia de aceste scene învecinate – lecția de teatru, unde EU învață să-l deslușească pe ALTUL, pe APROAPELE, pe care ar încerca să-l iubească ca pe SINE ÎNSUȘI. Sunt obiectivele supreme ale tuturor școlilor, academiilor. E și pledoaria acestor investigații, deschise spre oamenii prinși în aceste scene fragile, unde BINELE și RĂUL se citesc mai altfel, contribuind la subtila devenire a omului, care, în toate timpurile, are imperios nevoie SĂ FIE DE ACASĂ.

Să urmărim, într-un limbaj mai puțin încorsetat, spectacolul afirmării acestei scene complexe, unde e mai lesne de urmărit/înțeles devenirea fenomenului teatral și a interpretului de teatru (din teatrul lumii!).

1. Teatrul ca tehnologie vânătoarească

Scriam în cartea *Primiți CĂLUȚUL?* despre aceea cum practicau vânătoarea australienii din tribul *emu*. [1, p. 8] Timpul acelor vânători ținea de un trecut, când încă nu existau arme de foc, nici măcar arcuri cu săgeți în stare să doboare păsările *emu*. Dar vânătorilor le plăcea carnea acestei păsări mari, pe care, dacă o vânau, o mâncau toți membrii tribului. Cum o vânau? *Vânătorii se prefăceau că ei sunt pasărea emu*. Și se prefăceau atât de iscusit, încât păsările *emu* considerau că aceștia chiar sunt adevărate păsări *emu*.

Cum să realizezi asemenea **prefăcătorie**? De aici începe teatrul. Te maschezi cu un veșmânt din penele păsării *emu*, îți pui în cap o mască șmecheră care să pară capul păsării, deprinzi comportamentul și mișcarea păsării și... la vânătoare! Dacă păsările *emu* îi cred pe vânătorii deghizați, ele îngăduie apropierea vânătorilor și intrarea lor între păsările veritabile și atunci... vânătoarea-i cu plinul – vânătorii răpun câte păsări le trebuie (doar câte le trebuie pentru mâncare) și... înapoi în trib!

Deghizarea e, în cazul acesta, tehnologie vânătoarească. Dar uneltele vânătoarești – imitația, plastica, vestimentația, masca – erau unelte polifuncționale. Ca să le stăpânească virtuos (altfel păsările *emu*, *juryul*, îi depistau că sunt vânători), vânătorii trebuiau să exerseze/repete îndelung. Cred că tot tribul contempla aceste repetiții/exerciții și **ca pe niște spectacole**. Arsenalul teatral, căruia nu-i ghiceau viitorul, le aducea și pradă, și un fel de satisfacție estetică, am crede.

2. Sălbaticii și copiii sinceri în teatrul străvechilor începuturi

Sălbaticii, credem, priveau în apă ore în șir, priveau în apa ce-i oglindea și nu înțelegeau *la cine privesc*. Sălbaticii băgau mâna în apă să se atingă de CELĂLALT, mai precis... de ALTCINEVA din apă, iar dacă ALTCINEVA i se părea prea agresiv, putea să lovească cu bâta ori cu pumnul.

Copilul bagă mâna *după oglinda* în care se privește, cercetează *după oglindă*, căutând să se atingă de ALTCINEVA-ul din oglindă.

Nu de ALTCEVA, precizează Noica: „Oamenii mari fericesc pe copii, înțelepții pe nebuni, regii pe cei săraci și tatăl fiului risipitor pe fiu. Ce destin ne trimite permanent la **celălalt**? Nu la **altceva** – care **ar** putea deveni al nostru – ci la **celălalt**” [2, p. 13].

3. Mi-i mai puțin drag să scriu despre sălbatici

Pot urmări ce-au făcut sălbaticii cu teatrul mai departe, dar mi-i mai puțin drag să scriu despre ei, fiindcă evoluția i-a purtat prin epoci lungi, inclusiv prin cele în care i-au făcut canibali, epoci în care sălbaticii se mâncau unii pe alții și... nu-mi plac oamenii care se mănâncă unii pe alții, nu-mi plac asemenea sălbatici, de aceea o să mai scriu doar despre...

4. ...Cum ajunge copilul la teatru și unde pornește apoi, ieșind de la teatru

Copilul se joacă, descoperindu-și mâinile proprii, ca la teatrul de păpuși „Guguță”

din Chișinău. Ce credeți că-și închipuie copilul că vede, cercetându-și degetele? Întrebați-l! Îndemnați-l să-și închipuie că nu-s doar degetuțele lui, că-s peștișori, păsări, păpuși..., că-s *altceva* și copilul va ajunge la teatru, simțind că e alături de un spectator știutor să se joace... Când va ieși de la teatru, va porni spre... alt teatru. Spre...

5. Teatrul vieții, teatrul lumii

În acest teatru nimerește copilul, mergând și crescând din teatru în teatru, pregătindu-se de *marele, nescrisele spectacole, așteptătoare de noul venit* ori de *venirea înnoitoare*.

Acestea-s noimele distinselor lecții, sublimelor jocuri *de-a ALTCEVA* și *de-a ALTCINEVA* – ajungerea *noului venit* în fața oglinzii, în fața sa, cu o curiozitate sinceră față de sine. Această curiozitate conduce la cunoașterea de sine, provocată și pregătită de cunoașterea – cu ajutorul teatrului – a *ALTORA*.

6. Sinele din centru și starea de veghe

Zice Mircea Eliade: „În pofida importanței sale pentru înțelegerea fenomenului religios, nu vom discuta aici problema «hominizării». Ajunge să reamintim că poziția verticală marchează deja depășirea condiției primatelor. Nu ne putem menține în picioare decât în stare de veghe. Grație poziției verticale, spațiul este organizat într-o structură inaccesibilă prehomenienilor: în patru direcții orizontale proiectate pornind de la un ax central «sus» – «jos». Altfel spus, spațiul se lasă organizat împrejurul corpului omenesc, ca întinzându-se în față, în spate, la dreapta, la stânga, sus, jos. Pornind tocmai de la această experiență originară – a te simți «azvârlit» într-un mediu de o întindere aparent nelimitată, necunoscută, amenințătoare – se elaborează diferite moduri de *orientatio*; căci nu putem trăi mult timp în amețeala provocată de dezorientare. Această experiență a spațiului orientat în jurul unui «centru» explică importanța diviziunilor și împărțirii exemplare a teritoriilor, a aglomerărilor și a locuințelor, și simbolismul lor cosmologic” [3, p. 15].

Cel mai important personaj din ceata Călușului – *Mutul* – intră cel dintâi „pe poarta gospodăriei și trasează cu paloșul cercul în care vor juca călușarii” [4, p. 61]. Atenția spectatorilor e focalizată pe acest personaj misterios, liber să-și joace jocul lui în timp ce călușarii se vor manifesta în cercul-scenă însemnată-impusă de el, liber să facă ce vrea și unde vrea, inclusiv pe acoperișul casei, inclusiv amestecat în mulțimea de privitori, dintre care are ce are, mai ales, cu fetele, cu femeile. Se realizează, de fapt, două scene (cel puțin) – una „trasată” și alta „mobilă”, care se ia/întâmplă în jurul *Mutului*.

Acestea sunt de înțeles aici din pisteles oferite de Mircea Eliade și Ion Ghinoiu – ne trezim „azvârliți”, fiecare dintre noi, într-o scenă „trasată” de *altcineva*, scenă unde „centru” e fiecare dintre noi. Vederea „centrului” – sinelui – și vederea *altuia* e mai dificilă, precum la altă etapă se vede/înțelege extinderea/ruperea scenei trasate și posibilitățile scenei mobile, teatrului ambulant al fiecăruia.

7. Arta vederii altuia

Stabilesc (pentru mine) momentul când am simțit farmecul jocului actoricesc.

Acasă, sora mai mare, revine mereu și consideră că am debutat *teatral* în clasa întâia, când am înscenat, împreună cu o colegă de clasă, dialogul *Racul și broșcuța*. Eram cei mai mici din clasă, nu aveam încă șapte ani împliniți.

Dar mi s-a întipărit o *scenă* de mai înainte, când sora m-a luat la școală (cred că nu de plăcere – avea obligații cu *mai micu*). Era ședința nu mai înțelegeam a cărui cerc artistic, dar am reținut situația când colegii surorii au manifestat curiozitatea și pentru *înzestrarea mea artistică*. Aceasta m-a făcut diferit de ceilalți – m-au cocoțat pe o bancă de clasă, de unde, de sus, am recitat o poezie, pentru care ispravă-spectacol cei *de mai jos* au aplaudat. (Nu am reținut dacă și bomboană mi-a dat cineva – nu prea cu bomboane pe atunci.)

Tot elev încă eram când, urcat pe un cal de conocar, am trăit/avut aceeași senzație de părtaș la *spectacol*: de pe cal/scenă, de mai sus de nuntași, spuneam alergarea vânătoarească a cuconului mire pe urmele căprioarei/miresei.

Școala cu elevii, cu profesorii, cu bibliotecarii și cu părinții elevilor se află, în mod firesc, la răscrucea drumurilor pe care vine *întâmplarea înnoirii*. Nu o să aduc mărturia aici despre invitația și participarea în Austria la un Congres cu genericul *Drama in education* (2005). Cu patru regizori celebri din Canada, Marea Britanie, Germania și Rusia participanții din mai multe țări europene, împărțiți în ateliere, aplicau diferite modele teatralizate de implicare a copiilor, tinerilor – în școală și în afara școlii. O invitație similară am primit și din Vaslui, unde Biblioteca Județeană *Nicolae Milescu Spătaru* organiza în 12 august 2008 colocviul „Caravana veselă – teatrul de joacă fără frontieră”. [5, p. 27] Mi-a fost mult mai ușor să particip la Vaslui. În Austria limba de lucru era engleza și eram conștient (nu numai din cauza englezei mele) că acolo vreau să aud **ce fac alții** cu instrumentele teatrale în educație. La Vaslui vorbeam româna și eram față în față cu bibliotecarii, profesorii, dar și cu copiii români, cu tinerii români, încercând să explic(ăm!) ce înseamnă **teatru** pe acest segment, unde ne sunt toate remediile – pentru toate problemele. Nu e de prisos să aduc și aici acele argumente de sensibilizare a percepției fenomenului teatral, pe care le întitulam ARTA VEDERII ALTUIA, pledoarie pentru lecția de teatru între lecțiile de algebră, istorie și informatică... [5, p. 27]

Deșteptii lumii consideră cel mai important drum – drumul spre SINE. Nu ne lăsăm atrași în subtilitățile despre *sinele arhaic*, care se opune *sinelui reflectat*, dar ne vom opri, ghidați de Mihai Cimpoi, la ceea ce considera Freud că este sinele, imaginea fixată în copilărie, când „sinele se mulează în funcție de ofertele și de cererile ființelor care îl înconjoară” pe omul ce se afirmă/împlinește. [6, p. 17]

Într-o anumită accepție viața întregă a omului e un drum, un singur drum și acesta duce spre SINE – mai mult sau mai puțin spiralic (pe linie dreaptă – mai rar). Evident, dacă omul e teafăr și chiar îi pasă unde a nimerit și ce-i cu aventura asta de viață, unde s-a nimerit și el cu viața (viețișoara) lui.

Vectorul comun al familiei, școlii, bibliotecii, statului – în eforturile educaționale să facă om din boțul de lut cu ochi, venit pe lume cum se vine (dar atât de diferit!) – indică realizarea omului, devenirea individualității axiomatice, care să facă bine și societății umane, dar și să se cunoască, să-i fie dragă viața, să-i găsească poate și un sens.

Toate acestea vizează o viață spirituală de calitate, unde categoria SINELUI comportă niște trepte escaladate. Precizez că obiectivul e comun – al rațiunii de stat în statele civilizate, a familiei, a școlii etc.

Am realizat, **în dialog**, o carte cu ambasadorul și omul de cultură Aurelian Dănilă – *Răscrucea întâmplărilor predestinate*. Am un titlu în interiorul cărții care mi-i de folos aici – *CA SĂ FII PLIN DE SINE, TREBUIE MAI ÎNTÂI SĂ FII PLIN DE ALȚII*.

Ajungând la arta teatrală în imensul teatru al lumii, e de precizat că și aici EU e mereu personajul central, nuclear, declanșat spiralic să ajungă cu certitudine la SINE. Drumul devenirii ființei umane e de la EU la SINE. SINELE devenit, deslușit, conștient de ce vede în oglindă e ALTUL decât EUL de la pornire.

Nu știu dacă ne ajută esențial, dar de nuanțat precis că ni se nuanțează câmpul polemic cu misterioasa declarație a lui Arthur Rimbaud *Je est autre (Eu este/sunt altcineva.)*.

Și alte două precizări parcă încetinesc apropierea mea de scenă, dar... precis că ni-s foarte utile pentru a înțelege că pledoaria mea nu e doar pentru arta teatrală, draga de ea, dar, mai ales, pentru șansa realizării omului până să-și devină, dacă nu drag, cel puțin interesant, curios.

Cheia de boltă a gândirii socratiene mi se pare *NIMENI NU E RĂU DE BUNĂ VOIE*. Răii se îndepărtează de bine pentru că nu-l cunosc. Arătarea binelui ar fi rațiunea de stat în domeniul educației... Dar să nu ne abatem. Că mai e o precizare a lui Socrate, care afirma că nu face nimic deosebit decât făcea mama lui, care era moașă în Atena. Socrate, **în dialogurile sale** libere, dezinvolve cu tinerii în Agora, afirma că moșește din fiecare ceea ce există în fiecare – înțelegerile alese, divinitatea chiar...

Și nu o să insist cu definiția lui Aristotel (învățătorul lui Alexandru cel Mare!), care îl consideră fericit pe omul care își e sie suficient, îndeajuns.

Vorbim de lumea interioară, de forul interior – tot un fel de teatru, cu cel puțin doi actori (căci alter Ego se acceptă de mai multă lume). Am comis și eu o constatare mai aparte, după care trec direct și numai la teatru: ***depinde de forul interior al omului ce i se vede în afară – aura ori numai aurul***.

Nimic mai la îndemână și mai atractiv, și mai accesibil, și mai eficient pentru copil decât teatrul.

Rețineți, în paralel, descoperirea de către copil a oglinzii și „consultarea” permanentă a ei.

La câte săptămâni nou-născutul își descoperă mâinile și începe să le studieze, să le joace, să le pregătească pentru ulterioare implicări teatrale? Cea mai puțin dăruită (artistic vorbind) mamă, cel mai neînzestrat tată îl înconjoară pe copil cu un teatru veritabil, în care păpușile, jucăriile, lucrurile din casă sunt implicate funcțional să-l liniștească pe copil când plânge ori când nu adoarme, inventându-i-se spontan un joc teatral, cu scena și repertoriul potrivite micului *dictator*.

Sărim peste toate scărișoarele și treptele mărunțele ale primilor ani de viață și ajungem la ceea ce am înțeles eu că prezintă acest procedeu de etnopedagogie –

pâinica de la iepure... Mama rămâne cu copilul acasă, în același spațiu, în același câmp informațional, în aceeași scenă. Tata pleacă la lucru și revine de la lucru – de pe mai departe, dintr-o enigmă, dintr-o lume încă neștiută de către copil. Dialogurile vin stereotipe în fiecare casă cu copil și cu tații care lucrează și care revin acasă:

– Tată, de unde vii?

– De la lucru?...

– Da ce mi-ai adus?

– Pâine de la iepure.

– Cum de la iepure?

– Cum „cum”? Cosesc eu, cosesc, da iepurele cu iepurașii lui în fața coasei – tremură. Se vede că mâncau, dar de frică au scăpat pâinica în iarbă... Mi s-a făcut milă de ei și le-am pus pâinea la mijloc – s-o mănânce fără frică.

– Dar ei?

– Ce ei?

– Au mâncat-o? Toată?

– Nu-u, că tot tremurau... oleacă... Dar m-au întrebat dacă am și eu un iepuraș acasă.

– Da mata?

– Ce eu?

– Ce le-ai spus?

– Că am.

– Dar ei?

– Ce ei? Au rupt o bucătică de pâine și mi-au dat-o pentru iepurașii mei.

– Unde-i pâinea de la iepure, tată?

Evident, galeria de personaje pozitive și negative se completează, pentru copil, cu fiecă nouă poveste ori *năSCOCEALĂ* mai talentată, mai deosebită a părinților. E temelia pe care manifestarea teatrală ulterioară a copilului se declanșează fără eforturi eroice. Cu condiția unei scene și a unui pedagog în domeniu, autoritate care știe teatrul și copilul.

8. Cum se declanșează vederea *altuia*?

Scena teatrului e un miracol, în care toată informația și experiența de viață a copilului din scenă se conjugă instantaneu ca să exprime personajul cerut de spectacolul în pregătire. Cel mai timid și mai puțin talentat copil se va mobiliza un timp anume și va reda – cu poziția și mișcarea corpului, cu vocea mai îngroșată ori mai subțiată, cu haina întoarsă pe dos ori înzorzonată/înfrumusețată cu atributele imediat alese – ceea ce-i cere regizorul: să reprezinte/joace un Lup, o Vulpe, o Broască Țestoasă, o Muma-Pădurii, o Sfânta-Vineri, un Urs, o Ileană Cosânzeană, un Făt Frumos... Tentația jocului în general și a jocului teatral în special facilitează angrenarea informației din diferite surse (inclusiv de la diferite lecții din școală) și focalizarea ei pentru o cunoaștere specifică a esenței omului.

Cărțile, lecturile îi țin copilului oglinda în care vede manifestarea unor personaje atractive, puternice, frumoase, răscolitoare... De la aceste stări până la testarea EU-lui – proiecția de sine în aceeași oglindă cu Tom Sawyer, cu Robinson Crusoe, cu Zorro – nu e o cale prea mare.

Pregătirile de un rol pozitiv sau negativ, personaj care trebuie redat convingător pentru spectatori, e de altă natură decât actul lecturii. La distribuirea rolurilor foarte mulți copii-actori au probleme cu acceptarea rolurilor negative. E semnul declanșării unui alt fel de drum spre oglinda consultată/consultantă, unde nu numai frumoasa împărăteasă din poveste se vrea cea mai frumoasă – copilul începe a se desluși altfel în oglinda pe care i-o oferă teatrul cu eterna confruntare a Binelui și a Răului, pentru care are nevoie de parada personajelor pozitive și negative. Chiar numai punerea întrebării – **cum e respectivul personaj rău? de ce e rău?** – declanșează mecanismul unei cunoașteri mai tensionate/nuanțate, unde **vederea ALTUIA** stimulează și **vederea de SINE**.

Fiecare om e o integritate individuală. Școala ideală nu ar trebui să-l secționeze, segmenteze, devoreze în lecții și discipline cu frontiere rigide, peste care corelarea se realizează foarte greu, accidental de cele mai multe ori. Înțeleg că e greu de pregătit învățători universali, enciclopediști, care să fie *profesori integri*, pentru toate lecțiile *copilului integru*, care nu trebuie *hrincuit* în lecții și discipline care mai de care mai importante, în funcție de *îngustimea* profesorilor cu *specializări înguste*, încrâncenați (copilărește!) să *câștige* cu orice preț *competiția* (care competiție?). Panteonul universal al omenirii ilustrează aceste principii de studiu și rezultatele lor: lăuta lui Galileo, vioara lui Einstein, catrenele lui Nostradamus, versurile lui Pitagora...

Ceea ce poate realiza, parțial, această corelare între lecțiile diferite școlare ar fi **lecția de teatru**, unde întrebările inerente – de la lecții, din coridoare, din familie, din cluburi de discuții... – pot deveni personaje, scoase în scenă, personaje polemice cu probleme reale, imediate, cărora să li se răspundă cu auzire, cu vedere, cu considerație.

Pe lângă alte beneficii teatrul, lecția de teatru, ar solidariza comunitatea, transformând scena într-o arenă mai plăcută decât absurdele teatre politice, unde obiectivele preelectorale sunt cele mai importante, iar grija oamenilor politici nu e pentru generațiile viitoare, ci, în mod cronic, pentru viitoarele alegeri. Lecția de teatru în școală i-ar dăruia cu vedere mai clară și pe viitorii alegători.

Înțeleg că și acest lucru e mai încet de realizat. Și atunci salvarea e tot la... bibliotecă. Bibliotecile ar putea compensa sau sensibiliza ajungerea lecțiilor de teatru în școală. Cum? Prin găzduirea unor mici teatre la bibliotecă și prin exploatarea mai frecventă – la lansări de carte, la evenimente mai deosebite – a acestui limbaj complex și accesibil, teatrul, jocul **de-a ALTCINEVA** cu NOI...

9. Steagurile arimate ale flăcăilor cu băsmăluțele fetelor

Aș vrea să nu-mi scape imaginea *superteatrală*: teatrele școlărești și cetele de teatru popular, pe diferite drumuri, curg, curg în alaiuri spre **TEATRUL LUMII**... Și nimic mai frumos în fruntea acestor alaiuri decât **steagurile** înălțate și purtate de cetele flăcăilor, întruniți în diferite **teatre ambulante** cu reprezentații axate pe principii de solidaritate

și cinstire a unor pretexte calendarice cu patroni spirituali/mitici de venerabilă antichitate.

Ion Ghinoiu, etnologul, ca să se înțeleagă câmpul magnetic din jocul călușarilor, explică mai întâi recuzita lor rituală, între care **bățul** este ce este: „Bățul mânuit cu îndemânare de călușari individualizează și mai mult ceremonialul Călușului în raport cu celelalte tradiții populare... Bâta a fost tovarășul de drum al omului călător... În satul tradițional, românul nu părăsea gospodăria fără băț în mână și traistă pe umăr. Acestea au devenit, în unele zone, anexe ale portului popular... Până la începutul secolului al XX-lea, bățul substituia ritual pe proprietarul acestuia. Rezemat de poartă sau de ușă, păzea simbolic casa lăsată neîncuiată cu lacăte și chei. Legătura dintre băț și om era de ordin spiritual, ca între frați de cruce. Dar, spre deosebire de fratele de cruce, cu care se legau feciorii până la moarte, bățul își întovărășește Stăpânul și pe lumea cealaltă. În Munții Apuseni se pune în groapa mortului un băț crăpat la un capăt în care se introduce un ban: pe băț se sprijină la mers sau se apără cu el de dușmani, cu banul plătește și vămile...” [4, p. 44]. Am realizat, impulsionat de Ion Ghinoiu, aproape o elegie la adresa **bățului** din viața tradițională a românului vechi, dar ceea ce am detectat, grație prietenului Mircea Niță (mulțumesc pentru filmele Centrului de Conservare a Creației Populare din Târgoviște) și a cercetătoarei Gabriela Țopa, în Morteni Dâmboviței, încununează și concretizează morfologia „lungirii” și **înălțării ritualice a Steagului cu geavrele**, steag cu aceeași funcție cu steagul *Călușului*, dar întâmplat în alt timp calendaric decât *Călușarii*. „Steagul, substituit ritual al Călușului și al anturajului său divin, ceata călușarilor, este confecționat dintr-un lemn sacru, de obicei stejar, tei, alun și ridicat în poziție verticală la Strodul Rusaliilor sau la Moșii de Vară, în timpul ceremoniei numită Legatul Călușului. Numit adesea și Ciocul Călușului (Olt, Dolj, Teleorman) sau Căluș (Vâlcea), steagul are putere divină: în fața lui jură, îngenunchează și joacă călușarii, cu ajutorul lui vătaful doboară călușarii, cu așchiile rămase de la confecționarea acestuia se tămăduiau bolile... Se crede că cine trece pe sub umbra steagului se îmbolnăvește... Se împodobește cu pelin, usturoi și o batistă albă... Ca înfățișare, Steagul este o prăjină înaltă de 3-10 m în vârful căreia se leagă o năframă albă sau roșie, și, pentru fiecare membru al cetei, câte o căpățână de usturoi, un fir de pelin, câte un spic de grâu...” [7, p. 41]

Nicăieri în altă parte decât în sud-vestul județului Dâmbovița nu am știință să mai fie atestat **Steagul cu geavrele**, dar e uluitoare, chiar enigmatică durata de timp când se practică: „Nici nu se încheie bine petrecerile prilejuite de sfârșitul anului și începutul celui următor că tinerii din comuna Morteni încep pregătirile pentru ultimele două mari evenimente ale ciclului sărbătorilor creștine de iarnă: Boboteaza și Sfântul Ion, însoțite aici de un străvechi obicei, încreștinat odată cu noul timp, obicei devenit **adjuvant ritualic** al celor două sărbători creștine: **Steagul cu geavrele**. Odată constituită ceata de flăcăi, viața în sânul organizației devenea una precisă, determinată de legi stricte, autoasumate... Prăjina (lungă de 10-12 metri, confecționată din lemn de alun sau frasin) este așezată cu un capăt pe un spătar de scaun, celălalt pe un al doilea spătar. Împodobirea începe cu așezarea unui mănunchi de busuioc și o cruce la capătul prăjinii. Tot aici, se prind spre

înfrumusețare ciucuri și cordeluțe viu colorate. Din coșurile pline cu geavrele (strânse de la fetele din sat, parte cusute ori păstrate de mamele ori bunicile lor special pentru steag, parte artisanale), scot pe rând cusăturile (batistele) pe care încep să le înșire prinzându-le numai cu bete țărănești... După încheierea confecționării steagului, tinerii se strâng într-o odaie și își aleg rolurile prin vot deschis pentru a umbla cu iordănitul: preotul, dascălul, casierul etc. A doua zi, se îmbracă în „uniformă”: pantaloni de culoare închisă, pulovere albe, de lână, ledungă [element vestimentar (regionalism)] și centură din bete, căciuli de blană neagră. Poartă steagul la biserică unde vor asista la slujba de Bobotează. La terminarea slujbei, se îndreaptă către centrul comunei marcându-și prezența prin strigăte puternice „hăp-hăp!”. Ajunși aici, se întâlnesc cu celelalte cete de stegari (reprezentând fiecare cătunele aparținând aceleiași comune), cete ce au trecut prin același proces de organizare și pregătire. În total patru la număr (Centru-Morteni, Băjenari, Braniște, Florica). Începe acum o întrecere plină de forță, virilitate între grupurile de tineri: care grup are steagul mai falnic, ridicat la verticală cu mare efort și îndemănare, clătinându-l amenințător în fața grupurilor concurente...” [7, p. 78]

10. Ce vedeau Iordache Golescu, Gheorghe Asachi, Ion H. Rădulescu și alți scriitori că înseamnă teatrul pentru sănătatea limbii române?

Între aprecierile în adresa lui T. Burada, cele legate de limpezirea/înnobilarea cu înțelegere a pioneratului lui Gh. Asachi sunt evidențiate în mod deosebit de către prefațatorul ediției din anul 1991, etnologul și istoricul literar I. C. Chițimia [8, p. 8]. „Asachi a vrut nu numai introducerea limbii românești pe scenă, punând bazele teatrului românesc prin înscenarea piesei *Mirtil și Hloe*, la 27 decembrie 1816, ci a luptat pentru introducerea limbii românești în societate, într-o vreme când societatea de «bon ton» vorbea grecește, franțuzește, nemțește, rusește și se jena să converseze în «limba necioplită a țăranilor...» Gh. Asachi a înțeles ca nimeni altul în vremea respectivă că arta scenei va ridica arta cuvântului, limba literară având de câștigat în înfrumusețare și difuzare”.

Continuarea și amplexarea implicării bardului de la Mircești în ale teatrului românesc sunt notorii.

În epocă (constatarea lui Perpessicius) se manifesta „seria de pamflete dramatice pe care Iordache Golescu o începe în 1818” [9, p. 254], care „poate se citeau în cercuri private, cu voce tare de către unul sau mai mulți «replicanți», poate erau destinate unor reprezentări prin teatrul de marionete. Deosebit de jocul popular al păpușilor, care se întovărășea cu *irozii* în sărbătorile de iarnă, existau trupe ambulante de păpușari, adesea străini, în turneu, cu acces la petrecerile boierești...”. Tot Perpessicius „presupune că piesele de teatru ale marelui vornic Golescu erau destinate teatrului de păpuși...”. Aceeași sursă subliniază o stare de spirit europeană în raport cu acest fel de teatru: „În secolul al XVIII-lea teatrul de marionete ajunsese la mare faoare. Enciclopediștii îl foloseau pentru răspândirea ideilor, Voltaire manifesta un interes deosebit pentru acest gen de teatru, Goethe a compus anume lucrări pentru marionete” [10, p. 259]. (Procedul

aplicat în *Hamlet* – prințul le încredințează actorilor ambulanți textul și regizează spectacolul-capcană.)

Intervenția lui Ion Creangă a determinat autoritățile să anuleze interdicția și să permită Păpușarilor reprezentațiile. Alături de T. Burada și de alți intelectuali din epocă, Creangă a înțeles să ocrotească reprezentațiile populare de teatru, interzise de autoritățile ieșene, deranjate de limbajele și mesajele irodarilor și ale păpușarilor. Peste mai bine de un secol mai mulți exegeți vorbesc despre personajele, despre limbajele, despre teatrul lui Ion Creangă.

Academicianul Mihai Cimpoi îmi sugera atacarea subiectului **relația scriitorilor români cu teatrul românesc**, în genere, și cu teatrul folcloric, în special. „Ghionturile” academice m-au determinat să văd cu alți ochi *teatrul lui Creangă*. Jocul de-a/în *theatrum mundi*, insistența refrenică a lui Mihai Cimpoi sensibilizează oportunitățile integratoare a trei segmente comunicante/înrudite: teatrul folcloric – teatrul pentru copii – teatrul academic. „Creangă încearcă să se pătrundă doar de pozitivul din vrajă. El stă la pândă, ca să mai utilizăm odată sinonimia text/țesătură, la actul nivedirii, permițând trecerea prin spată și ițe a firilor urzelii doar în ordinea cerută de modelul țesăturii.” [6, p. 18] E o scenă a teatrului crengian, dar nu e unica. „Firele care nu se potrivesc modelului sunt trecute stăruitor în partea dindărăt a urzelii unde trebuie căutate sensurile existențiale mai profunde ale textului/țesăturii. Acolo țese o ființă, «o bucată de humă însuflețită din Humulești», un om ca toți oamenii care are însă în cel mai înalt grad conștiința angajării dramatice și tragice în marele teatru al lumii, în marea ei «comedie» și «prostie», în cumplitul ei meșteșug de care poți scăpa tot printr-o vorbă de duh: «Zi-i lume și te mântuie»”. [Tot acolo]

Prozatorul ieșean Ion Muscalu în recenta monografie dedicată *moșiei noastre, care se cheamă Scobinți* și care e situată în partea nord-vestică a județului Iași, a evaluat importanța datinilor și obiceiurilor *de acasă*, enumerând și impresionantul repertoriu de teatru popular: *Cerbul, Căiuții, Ursul, Capra, Banta lui Bujor, Banta lui Jianu*. Autorul a descris minuțios jocurile cu măști zoomorfe, iar despre deosebita implicare în sărbători a dobelor descrierea e aproape cinematografică, iar filmul – sonor, aproape auzindu-se dobele. Descrierea confecționării dobelor e a unui etnograf de elită, iar fixarea credințelor și a superstițiilor legate de aceste instrumente e de un echilibru subtil de savant: „Tradiția populară spune că zarva produsă de bătaia dobelor (tobelor) este apanajul vrăjmașului, a diavolului, care se folosea de acest vicleșug pentru a distrage atenția sfântului Vasile de la rugăciunile din noaptea de Anul Nou, dar tot bătrânii spun că prin bătaia dobelor se izgonesc duhurile rele” [11, p. 266]. Autorul mi-a oferit cartea la Academia din Chișinău, unde își lansau volumele din integrala *Creangă* academicienii Eugen Simion și Mihai Cimpoi. Trăgeam cu urechea la câte se mai zic la două cărți scrise recent și chiar apărute, dar mă delectam cu descifrarea *Cerbului* din Scobinți: „**Cerbul** avea blana cusută din piei de cerb, de ciută sau de iepure, cu coarne autentice și o coroană de brad între coarne, cu oglinzi, zurgălăi și *canaci* colorați. Cel care poartă cerbul este un bărbat

priceput, care știa să-l joace, plătit separat de flăcăi pentru cele trei zile de sărbători...”. La fel și la *Căiuți*, *Urs*, *Capră* – doar descrieri. Iar în cazul *Bantelor* nici atât... Îmi era necaz că autorul nu oferă și textele, strigăturile, dialogul dintre personajele pitorești din jurul măștii zoomorfe. (Am promisiunea valorosului scriitor că în timpul cel mai apropiat voi primi aceste texte, dar și descrierea reprezentațiilor haiducești – prin implicarea unui profesor de la Scobinți, iar, ca să admirăm și chiar să filmăm aceste cete, am convenit să organizăm o expediție/întâlnire la baștina lui Ion Muscalu în preajma Crăciunului, când cetele de interpreți populari au totul deja pregătit.) Tot atunci, la acea lansare de cărți de la Academie, poetul Ianoș Țurcanu, care a primit și el monografia, m-a întrebat ce mi se pare atât de... L-am făcut atent la descrierea *Cerbului*, iar poetul din Pelinia (Drochia) mi-a zis că la ei în sat *Cerbul* se făcea altfel. L-am rugat să-mi descrie acest *altfel* și... iată rezultatul: „În Pelinia **Cerbul** era înfățișat de un flăcău înalt, ce purta un cojoc de culoare deschisă. Capul Cerbului era făcut din lemn cu ramurile largi ale coarnelor (în unele mahalale capul avea coarne naturale), împodobit cu flori de hârtie, panglici și cioburi lucitoare. Cerbul era însoțit de un număr mare de flăcăi și copii mai măricei. Culorile predominante ale costumelor erau roșie și neagră. Întreg alaiul era acompaniat de câțiva fluierști, îmbrăcați în costum național și sumane de lână, care erau plătiți cu bani adunați de flăcăi. În afară de urările tradiționale se auzeau și unele strigături improvizate: despre primar, secretar, preot și despre unii gospodari mai «deocheați». Din păcate, se auzeau deseori și cuvinte de nerostit în spațiul public, cuvinte care erau acoperite de aplauze, dar și de huiduieli” [12, p. 181].

În postfața monografiei *Miracolul scenei în arta populară* etnologul Victor Cirimpei finalizează cu o provocare excesivă: „Avem în teatrul popular personaje ca Harapul, Grecul, Arnăutul (albanez), țiganul – dar nu avem Rusul («fratele de veacuri» al românilor moldoveni)... De ce nu avem piese de teatru popular cu Stalin și Hitler ca buni prieteni și înverșunați dușmani?” [12, p. 253]. E de subliniat și la încheierea acestor pagini că toate noutățile depind de interpretii ingenioși, cărturari, acum manifestându-se (precum am subliniat mai sus) între câteva scene învecinate și între mai multe surse de informații/provocări.

...O să revin la această relație a scriitorilor cu teatrul, domnule academician, la mai mulți confrați văzători de câte ni se joacă în *theatrum mundi* de când e lumea noastră cu oglinzile mai limpezite.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Iulian Filip. *Primiți „Căluțul”?* Teatru popular. Chișinău: Editura Literatura artistică, 1983, 160 p.
2. Constantin Noica. *Jurnal filosofic*. București: Humanitas, 1990, 125 p.
3. Mircea Eliade. *Istoria credințelor și ideilor religioase*. București: Univers Enciclopedic și Editura Științifică, 1999, 808 p.

4. I. Ghinoiu. *Călușul / Le Căluș*. Slatina: Editura Fundației „Universitatea pentru toți”, 2003, 168 p.
5. Iulian Filip. *Arta vederii altuia*. În: Teatrul și lumea de mâine (comunicări susținute la colocviul din 12 august 2008, Vaslui). Vaslui: Biblioteca Județeană „Nicolae Milescu Sptarul”, 2008, p. 27.
6. Mihai Cimpoi. *Sinele arhaic. Ion Creangă: Dialecticile amintirilor și memoriei*. Iași: Princeps Edit, 2011, 172 p.
7. Gabriela Țopa. *Un obicei folcloric inedit – Steagul cu geavrele*. Târgoviște. În: Litere, nr. 2, 2011, p. 78.
8. Teodor Burada. *Istoria teatrului în Moldova*. Chișinău: Hyperion, 1991, 584 p.
9. G. Oprescu. *Istoria teatrului în România*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1965, v. I., 379 p.
10. Dimitrie C. Ollănescu. *Teatrul la români*. București: Editura Eminescu, 1981, 497 p.
11. Ion Muscalu. *Scobinți*. Iași: Donaster, 2011, 332 p.
12. Iulian Filip. *Miracolul scenei în arta populară*. Teatrul popular din Basarabia și din nordul Bucovinei: afirmarea dramaticului și poetica sincretică. Chișinău: Profesional Service, 2011, 255 p.