IULIAN FILIP

Institutul de Filologie
(Chișinău)

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 interpreții acestor reprezentații populare. De cele mai multe ori aceştia sunt elevi ori foşti elevi, studenți, parte din care (!) participă ori au participat în cercuri dramatice şcolare, studențeşti, jucând **şi altfel de spectacole** decât cele de la sărbătorile de iarnă. Realitățile moderne ne relevă şi altă parte a figurii complexe a interpretului de teatru popular – el e, de cele mai multe ori, şi 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 şcoala, în care lipseşte 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 ÎNSUŞI. Sunt obiectivele supreme ale tuturor şcolilor, academiilor. E şi pledoaria acestor investigații, deschise spre oamenii prinşi în aceste scene fragile, unde BINELE şi 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 şi a interpretului de teatru (din teatrul lumii!).

BDD-A6807 © 2012 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 14:56:11 UTC)

1. **Teatrul ca tehnologie vânătorească**

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***. Şi se prefăceau atât de iscusit, încât păsările *emu* considerau că aceştia chiar sunt adevărate păsări *emu.*

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

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

2. **Sălbaticii şi copiii sinceri în teatrul străvechilor începuturi**

Sălbaticii, credem, priveau în apă ore în şir, priveau în apa ce-i oglindea şi 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 priveşte, 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 şi 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 şi... 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 şi unde porneşte apoi, ieşind de la teatru**

Copilul se joacă, descoperindu-şi mâinile proprii, ca la teatrul de păpuşi „Guguță”

BDD-A6807 © 2012 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 14:56:11 UTC)

din Chişinău. Ce credeţi că-şi închipuie copilul că vede, cercetându-şi degetele? Întrebaţi-l! Îndemnaţi-l să-şi închipuie că nu-s doar degetuţele lui, că-s peştişori, păsări, păpuşi..., că-s *altceva* şi copilul va ajunge la teatru, simţind că e alături de un spectator ştiutor să se joace... Când va ieşi de la teatru, va porni spre... alt teatru. Spre...

5. **Teatrul vieţii, teatrul lumii**

În acest teatru nimereşte copilul, mergând şi crescând din teatru în teatru, pregătindu-se de *marele, nescrisele spectacole, aşteptătoare de* ***noul venit*** ori *de* ***venirea înnoitoare***.

Acestea-s noimele distinselor lecţii, sublimelor jocuri *de-a* ***ALTCEVA*** şi *de-a* ***ALTCINEVA*** – ajungerea ***noului venit*** în faţa oglinzii, în faţa sa, cu o curiozitate sinceră faţă de sine. Această curiozitate conduce la cunoaşterea de sine, provocată şi pregătită de cunoaşterea – cu ajutorul teatrului – a ***ALTORA***.

6. **Sinele din centru şi starea de veghe**

Zice Mircea Eliade: „În pofida importanţei sale pentru înţelegerea fenomenului religios, nu vom discuta aici problema «hominizării». Ajunge să reamintim că poziţia verticală marchează deja depăşirea condiţiei primatelor. Nu ne putem menţine în picioare decât în stare de veghe. Graţie poziţiei verticale, spaţiul este organizat într-o structură inaccesibilă prehomenienilor: în patru direcţii orizontale proiectate pornind de la un ax central «sus» – «jos». Altfel spus, spaţiul se lasă organizat împrejurul corpului omenesc, ca întinzându-se în faţă, în spate, la dreapta, la stânga, sus, jos. Pornind tocmai de la această experienţă originară – a te simţi «azvârlit» într-un mediu de o întindere aparent nelimitată, necunoscută, ameninţătoare – se elaborează diferite moduri de *orientatio*; căci nu putem trăi mult timp în ameţeala provocată de dezorientare. Această experienţă a spaţiului orientat în jurul unui «centru» explică importanţa diviziunilor şi împărţirii exemplare a teritoriilor, a aglomerărilor şi a locuinţelor, şi simbolismul lor cosmologic” [3, p. 15].

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

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

7. **Arta vederii altuia**

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

BDD-A6807 © 2012 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 14:56:11 UTC)

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

Dar mi s-a întipărit o *scenă* de mai înainte, când sora m-a luat la şcoală (cred că nu de plăcere – avea obligații cu *mai micu*). Era şedința nu mai înțelegeam a cărui cerc artistic, dar am reținut situația când colegii surorii au manifestat curiozitatea şi 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 şi 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 aceeaşi senzație de părtaş la *spectacol:* de pe cal/scenă, de mai sus de nuntaşi, spuneam alergarea vânătorească a cuconului mire pe urmele căprioarei/miresei.

Şcoala cu elevii, cu profesorii, cu bibliotecarii şi cu părinții elevilor se află, în mod firesc, la răscrucea drumurilor pe care vine *întâmplarea înnoirii.* Nu o să aduc mărturii aici despre invitația şi participarea în Austria la un Congres cu genericul *Drama in education* (2005). Cu patru regizori celebri din Canada, Marea Britanie, Germania şi Rusia participanții din mai multe țări europene, împărțiți în ateliere, aplicau diferite modele teatralizate de implicare a copiilor, tinerilor – în şcoală şi în afara şcolii. O invitație similară am primit şi 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 uşor să particip la Vaslui. În Austria limba de lucru era engleza şi eram conştient (nu numai din cauza englezei mele) că acolo vreau să aud **ce fac alții** cu instrumentele teatrale în educație. La Vaslui vorbeam româna şi eram față în față cu bibliotecarii, profesorii, dar şi cu copiii români, cu tinerii români, încercând să explic(ăm!) ce înseamnă ***teatrul*** pe acest segment, unde ne sunt toate remediile – pentru toate problemele. Nu e de prisos să aduc şi 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 şi informatică… [5, p. 27]

Deştepții lumii consideră cel mai important drum – drumul spre SINE**.** Nu ne lăsăm atraşi 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 şi de cererile ființelor care îl înconjoară" pe omul ce se afirmă/împlineşte. [6, p. 17]

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

Vectorul comun al familiei, şcolii, 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 şi societății umane, dar şi să se cunoască, să-i fie dragă viața, să-i găsească poate şi un sens.

BDD-A6807 © 2012 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 14:56:11 UTC)

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

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

Ajungând la arta teatrală în imensul teatru al lumii, e de precizat că şi aici EU e mereu personajul central, nuclear, declanşat spiralic să ajungă cu certitudine la SINE. Drumul devenirii fiinţei umane e de la EU la SINE. SINELE devenit, desluşit, conştient de ce vede în oglindă e ALTUL decât EUL de la pornire.

Nu ştiu dacă ne ajută esenţial, dar de nuanţat precis că ni se nuanţează câmpul polemic cu misterioasa declaraţie a lui Arthur Rimbaud ***Je est autre*** *(Eu este/sunt altcineva.)*.

Şi alte două precizări parcă încetinesc apropierea mea de scenă, dar… precis că ni-s foarte utile pentru a înţelege că pledoaria mea nu e doar pentru arta teatrală, draga de ea, dar, mai ales, pentru şansa realizării omului până să-şi devină, dacă nu drag, cel puţin 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 raţiunea de stat în domeniul educaţiei… 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 moaşă în Atena. Socrate, **în dialogurile sale** libere, dezinvolte cu tinerii în Agora, afirma că moşeşte din fiecare ceea ce există în fiecare – înţelegerile alese, divinitatea chiar…

Şi nu o să insist cu definiţia lui Aristotel (învăţătorul lui Alexandru cel Mare!), care îl consideră fericit pe omul care îşi e sie suficient, îndeajuns.

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

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

Reţineţi, în paralel, descoperirea de către copil a oglinzii şi „consultarea" permanentă a ei.

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

Sărim peste toate scărişoarele şi treptele mărunţele ale primilor ani de viaţă şi ajungem la ceea ce am înţeles eu că prezintă acest procedeu de etnopedagogie –

BDD-A6807 © 2012 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 14:56:11 UTC)

pâinica de la iepure... Mama rămâne cu copilul acasă, în acelaşi spaţiu, în acelaşi câmp informaţional, în aceeaşi *scenă*. Tata pleacă la lucru şi revine de la lucru – de pe mai departe, dintr-o enigmă, dintr-o lume încă neştiută de către copil. Dialogurile vin stereotipe în fiece casă cu copil şi cu taţii care lucrează şi 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 iepuraşii lui în faţa coasei – tremură. Se vede că mâncau, dar de frică au scăpat pâinica în iarbă… Mi s-a făcut milă de ei şi 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 şi eu un iepuraş acasă.

– Da mata?

– Ce eu?

– Ce le-ai spus?

– Că am.

– Dar ei?

– Ce ei? Au rupt o bucăţică de pâine şi mi-au dat-o pentru iepuraşii mei.

– Unde-i pâinea de la iepure, tată?

Evident, galeria de personaje pozitive şi negative se completează, pentru copil, cu fiece nouă poveste ori *născocească* mai talentată, mai deosebită a părinţilor. E temelia pe care manifestarea teatrală ulterioară a copilului se declanşează fără eforturi eroice. Cu condiţia unei scene şi a unui pedagog în domeniu, autoritate care ştie teatrul şi copilul.

8. **Cum se declanşează vederea *altuia?***

Scena teatrului e un miracol, în care toată informaţia şi experienţa de viaţă a copilului din scenă se conjugă instantaneu ca să exprime personajul cerut de spectacolul în pregătire. Cel mai timid şi mai puţin talentat copil se va mobiliza un timp anume şi va reda – cu poziţia şi mişcarea corpului, cu vocea mai îngroşată ori mai subţiată, cu haina întoarsă pe dos ori înzorzonată/înfrumuseţată cu atributele imediat alese – ceea ce-i cere regizorul: să reprezinte/joace un Lup, o Vulpe, o Broască Ţestoasă, o Muma-Pădurii, o Sfânta-Vineri, un Urs, o Ileană Cosânzeană, un Făt Frumos… Tentaţia jocului în general şi a jocului teatral în special facilitează angrenarea informaţiei din diferite surse (inclusiv de la diferite lecţii din şcoală) şi focalizarea ei pentru o cunoaştere specifică a esenţei omului.

BDD-A6807 © 2012 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 14:56:11 UTC)

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 aceeaşi 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 declanşării unui alt fel de drum spre oglinda consultată/consultantă, unde nu numai frumoasa împărătească din poveste se vrea cea mai frumoasă – copilul începe a se desluşi altfel în oglinda pe care i-o oferă teatrul cu eterna confruntare a Binelui şi a Răului, pentru care are nevoie de parada personajelor pozitive şi negative. Chiar numai punerea întrebării – **cum e respectivul personaj rău? de ce e rău?** – declanşează mecanismul unei cunoaşteri mai tensionate/nuanțate, unde **vederea ALTUIA** stimulează şi **vederea de SINE**.

Fiecare om e o integritate individuală. Şcoala ideală nu ar trebui să-l secționeze, segmenteze, devoreze în lecții şi 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, enciclopedişti, care să fie *profesori integri*, pentru toate lecțiile *copilului integru*, care nu trebuie *hrincuit* în lecții şi discipline care mai de care mai importante, în funcție de *îngustimea* profesorilor cu *specializări înguste*, încrâncenați (copilăreşte!) să *câştige* cu orice preț *competiția* (care competiție?). Panteonul universal al omenirii ilustrează aceste principii de studiu şi rezultatele lor: lăuta lui Galileo, vioara lui Einstein, catrenele lui Nostradamus, versurile lui Pitagora…

Ceea ce poate realiza, parțial, această corelare între lecțiile diferite şcolare 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 şcoală i-ar dărui cu vedere mai clară şi pe viitorii alegători.

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

9. **Steagurile aripate ale flăcăilor cu băsmăluțele fetelor**

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

BDD-A6807 © 2012 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 14:56:11 UTC)

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

Ion Ghinoiu, etnologul, ca să se înţeleagă câmpul magnetic din jocul căluşarilor, explică mai întâi recuzita lor rituală, între care **bățul** este ce este: „Bățul mânuit cu îndemânare de căluşari individualizează şi mai mult ceremonialul Căluşului în raport cu celelalte tradiții populare... Bâta a fost tovarăşul de drum al omului călător... În satul tradițional, românul nu părăsea gospodăria fără băț în mână şi 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 uşă, păzea simbolic casa lăsată neîncuiată cu lacăte şi chei. Legătura dintre băț şi 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 îşi întovărăşeşte Stăpânul şi pe lumea cealaltă. În Munții Apuseni se pune în groapa mortului un băț crăpat la un capăt în care se întroduce un ban: pe băț se sprijină la mers sau se apără cu el de duşmani, cu banul plăteşte şi 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 Târgovişte) şi a cercetătoarei Gabriela Țopa, în Mortenii Dâmboviței, încununează şi concretizează morfologia „lungirii” şi **înălțării ritualice a Steagului cu geavrele**, steag cu aceeaşi funcție cu steagul *Căluşului*, dar întâmplat în alt timp calendaric decât *Căluşarii.* „Steagul, substitut ritual al Căluşului şi al anturajului său divin, ceata căluşarilor, este confecționat dintr-un lemn sacru, de obicei stejar, tei, alun şi ridicat în poziție verticală la Strodul Rusaliilor sau la Moşii de Vară, în timpul ceremoniei numită Legatul Căluşului. Numit adesea şi Ciocul Căluşului (Olt, Dolj, Teleorman) sau Căluş (Vâlcea), steagul are putere divină: în fața lui jură, îngenunchează şi joacă căluşarii, cu ajutorul lui vătaful doboară căluşarii, cu aşchiile rămase de la confecționarea acestuia se tămăduiau bolile... Se crede că cine trece pe sub umbra steagului se îmbolnăveşte... Se împodobea cu pelin, usturoi şi o batistă albă... Ca înfățişare, Steagul este o prăjină înaltă de 3-10 m în vârful căreia se leagă o năframă albă sau roşie, şi, 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 ştiință 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 sfârşitul anului şi începutul celui următor că tinerii din comuna Morteni încep pregătirile pentru ultimele două mari evenimente ale ciclului sărbătorilor creştine de iarnă: Boboteaza şi Sfântul Ion, însoțite aici de un străvechi obicei, încreştinat odată cu noul timp, obicei devenit **adjuvant ritualic** al celor două sărbători creştine: **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 aşezată cu un capăt pe un spătar de scaun, celălalt pe un al doilea spătar. Împodobirea începe cu aşezarea unui mănunchi de busuioc şi o cruce la capătul prăjinii. Tot aici, se prind spre

BDD-A6807 © 2012 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 14:56:11 UTC)

înfrumusețare ciucuri şi cordeluțe viu colorate. Din coşurile pline cu geavrele (strânse de la fetele din sat, parte cusute ori păstrate de mamele ori bunicile lor special pentru steag, parte artizanale), scot pe rând cusăturile (batistele) pe care încep să le înşire prinzându-le numai cu bete țărăneşti... După încheierea confecționării steagului, tinerii se strâng într-o odaie şi îşi 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)] şi 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-şi prezența prin strigăte puternice „hăp-hăp!". Ajunşi aici, se întâlnesc cu celelalte cete de stegari (reprezentând fiecare cătunele aparținând aceleiaşi comune), cete ce au trecut prin acelaşi proces de organizare şi pregătire. În total patru la număr (Centru-Morteni, Băjenari, Branişte, 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 şi îndemânare, clătinându-l amenințător în fața grupurilor concurente..." [7, p. 78]

10. **Ce vedeau Iordache Golescu, Gheorghe Asachi, Ion H. Rădulescu şi 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 şi istoricul literar I. C. Chițimia [8, p. 8]. „Asachi a vrut nu numai întroducerea limbii româneşti pe scenă, punând bazele teatrului românesc prin înscenarea piesei *Mirtil şi Hloe*, la 27 decembrie 1816, ci a luptat pentru întroducerea limbii româneşti în societate, într-o vreme când societatea de «bon ton» vorbea greceşte, franțuzeşte, nemțeşte, ruseşte şi 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 câştigat în înfrumusețare şi difuzare".

Continuarea şi amploarea implicării bardului de la Mirceşti 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 păpuşilor, care se întovărăşea cu *irozii* în sărbătorile de iarnă, existau trupe ambulante de păpuşari, adesea străini, în turneu, cu acces la petrecerile boiereşti…". Tot Perpessicius „presupune că piesele de teatru ale marelui vornic Golescu erau destinate teatrului de păpuşi…". Aceeaşi 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 favoare. Enciclopediştii 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]. (Procedeul

BDD-A6807 © 2012 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 14:56:11 UTC)

aplicat în *Hamlet* – prinţul le încredinţează actorilor ambulanţi textul şi regizează spectacolul-capcană.)

Intervenţia lui Ion Creangă a determinat autorităţile să anuleze interdicţia şi să permită Păpuşarilor reprezentaţiile. Alături de T. Burada şi de alţi intelectuali din epocă, Creangă a înţeles să ocrotească reprezentaţiile populare de teatru, interzise de autorităţile ieşene, deranjate de limbajele şi mesajele irodarilor şi ale păpuşarilor. Peste mai bine de un secol mai mulţi exegeţi vorbesc despre personajele, despre limbajele, despre teatrul lui Ion Creangă.

Academicianul Mihai Cimpoi îmi sugera atacarea subiectului **relaţia scriitorilor români cu teatrul românesc**, în genere, şi cu teatrul folcloric, în special. „Ghionturile" academice m-au determinat să văd cu alţi ochi *teatrul lui Creangă*. Jocul de-a/în *theatrum mundi*, insistenţa refrenică a lui Mihai Cimpoi sensibilizează oportunităţile 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/ţesătură, la actul nivedirii, permiţând trecerea prin spată şi iţe a firilor urzelii doar în ordinea cerută de modelul ţesăturii." [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 existenţiale mai profunde ale textului/ţesăturii. Acolo ţese o fiinţă, «o bucată de humă însufleţită din Humuleşti», un om ca toţi oamenii care are însă în cel mai înalt grad conştiinţa angajării dramatice şi tragice în marele teatru al lumii, în marea ei «comedie» şi «prostie», în cumplitul ei meşteşug de care poţi scăpa tot printr-o vorbă de duh: «Zi-i lume şi te mântuie»". [Tot acolo]

Prozatorul ieşean Ion Muscalu în recenta monografie dedicată *moşiei noastre, care se cheamă Scobinţi* şi care e situată în partea nord-vestică a judeţului Iaşi, a evaluat importanţa datinilor şi obiceiurilor *de acasă*, enumerând şi impresionantul repertoriu de teatru popular: *Cerbul, Căiuţii, Ursul, Capra, Banta lui Bujor, Banta lui Jianu*. Autorul a descris minuţios jocurile cu măşti zoomorfe, iar despre deosebita implicare în sărbători a dobelor descrierea e aproape cinematografică, iar filmul – sonor, aproape auzindu-se dobele. Descrierea confecţionării dobelor e a unui etnograf de elită, iar fixarea credinţelor şi a superstiţiilor legate de aceste instrumente e de un echilibru subtil de savant: „Tradiţia populară spune că zarva produsă de bătaia dobelor (tobelor) este apanajul vrăjmaşului, a diavolului, care se folosea de acest vicleşug pentru a distrage atenţia 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 Chişinău, unde îşi lansau volumele din integrala *Creangă* academicienii Eugen Simion şi Mihai Cimpoi. Trăgeam cu urechea la câte se mai zic la două cărţi scrise recent şi chiar apărute, dar mă delectam cu descifrarea *Cerbului* din Scobinţi: „**Cerbul** avea blana cusută din piei de cerb, de ciută sau de iepure, cu coarne autentice şi o coroană de brad între coarne, cu oglinzi, zurgălăi şi *canaci* colorați. Cel care poartă cerbul este un bărbat

BDD-A6807 © 2012 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 14:56:11 UTC)

priceput, care ştia să-l joace, plătit separat de flăcăi pentru cele trei zile de sărbători…”. La fel şi la *Căiuţi, Urs, Capră* – doar descrieri. Iar în cazul *Bantelor* nici atât… Îmi era necaz că autorul nu oferă şi textele, strigăturile, dialogul dintre personajele pitoreşti din jurul măştii zoomorfe. (Am promisiunea valorosului scriitor că în timpul cel mai apropiat voi primi aceste texte, dar şi descrierea reprezentaţiilor haiduceşti – prin implicarea unui profesor de la Scobinţi, iar, ca să admirăm şi chiar să filmăm aceste cete, am convenit să organizăm o expediţie/întâlnire la baştina lui Ion Muscalu în preajma Crăciunului, când cetele de interpreţi populari au totul deja pregătit.) Tot atunci, la acea lansare de cărţi de la Academie, poetul Ianoş Ţurcanu, care a primit şi 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* şi… iată rezultatul: „În Pelinia **Cerbul** era înfăţişat 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 şi cioburi lucitoare. Cerbul era însoţit de un număr mare de flăcăi şi copii mai măricei. Culorile predominante ale costumelor erau roşie şi neagră. Întreg alaiul era acompaniat de câţiva fluierişti, îmbrăcaţi în costum naţional şi sumane de lână, care erau plătiţi cu bani adunaţi de flăcăi. În afară de urările tradiţionale se auzeau şi unele strigături improvizate: despre primar, secretar, preot şi despre unii gospodari mai «deocheaţi». Din păcate, se auzeau deseori şi cuvinte de nerostit în spaţiul public, cuvinte care erau acoperite de aplauze, dar şi de huiduieli” [12, p. 181].

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

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

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE

1. Iulian Filip. *Primiţi „Căluţul”?* Teatru popular. Chişinău: Editura Literatura artistică, 1983, 160 p.

2. Constantin Noica. *Jurnal filosofic*. Bucureşti: Humanitas, 1990, 125 p.

3. Mircea Eliade. *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*. Bucureşti: Univers Enciclopedic şi Editura Ştiinţifică, 1999, 808 p.

BDD-A6807 © 2012 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 14:56:11 UTC)

4. I. Ghinoiu. *Căluşul / Le Căluş*. Slatina: Editura Fundației „Universitatea pentru toți”, 2003, 168 p.

5. Iulian Filip. *Arta vederii altuia*. În: Teatrul şi 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 şi memoriei*. Iaşi: Princeps Edit, 2011, 172 p.

7. Gabriela Țopa. *Un obicei folcloric inedit – Steagul cu geavrele*. Târgovişte. În: Litere, nr. 2, 2011, p. 78.

8. Teodor Burada. *Istoria teatrului în Moldova*. Chişinău: Hyperion, 1991, 584 p.

9. G. Oprescu. *Istoria teatrului în România*. Bucureşti: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1965, v. I., 379 p.

10. Dimitrie C. Ollănescu. *Teatrul la români*. Bucureşti: Editura Eminescu,1981, 497 p.

11. Ion Muscalu. *Scobinți*. Iaşi: Donaster, 2011, 332 p.

12. Iulian Filip. *Miracolul scenei în arta populară*. Teatrul popular din Basarabia şi din nordul Bucovinei: afirmarea dramaticului şi poetica sincretică. Chişinău: Profesional Service, 2011, 255 p.

BDD-A6807 © 2012 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 14:56:11 UTC)