Tipuri de comportament. Influenţe şi diferenţe în teatrul de păpuşi românesc

Anca Doina CIOBOTARU
Irina DABIJA

În contextul existenţei unei adevărate avalanşe de studii ce pun problema relaţiilor dintre cultura românească şi cea europeană, apartenenţa teatrului de păpuşi popular românesc la spaţiul cultural european constituie un subiect care nu se bucură de foarte multă atenţie, deşi analiza formelor de expresie artistică specifice poate oferi multiple informaţii, rămase încă în umbră. Din fericire, cercetătorul contemporan poate contura profilul *personajelor-păpuşi* autohtone sprijinindu-se pe lucrări de specialitate ce descriu şi / sau comenteză spectacole populare de păpuşi, dar şi pe diverse variante ale scenariilor pentru spectacolele de păpuşi oferite de folcloristică. Cele mai cunoscute sunt cele consemnate de Gh. Dem. Teodorescu – **Joculu păpuşilor,** Teodor T. Burada – **Păpuşile**, H. H. Stahl şi C-tin Brăiloiu – **Vicleiul din Târgu Jiu** şi B. H. Oprişan – **Vasilache şi Mărioara**, variante specifice secolelor XIX – XX (prima jumătate). Chiar dacă textele menţionate sunt apreciate, de obicei, pentru valoarea documentară, importanţa lor pentru cercetarea domeniului constă în faptul că ele conţin elemente care demonstrează capacitatea păpuşarilor populari de a-şi păstra identitatea şi valorile tradiţionale, fiind însă, deopotrivă, conectaţi la marea familie europeană a *eroilor-păpuşi*. Diferenţa de aproape două secole dintre momentul consacrării eroilor din teatrul de păpuşi european şi din cel autohton este explicabilă prin contextele economico-socio-politice diferite în cadrul cărora au apărut şi s-au dezvoltat acestea. Perioada consacrării teatrului de păpuşi românesc este depărtată în timp de cea a apariţiei lui; D.C. Ollănescu–Ascanio, referindu-se la „jocul păpuşilor", nota: „Originar din China, a ajuns prin mijlocirea perşilor la turci, de unde a venit în ţara noastră în epoca fanariotă"[1]. Aşadar, un traseu sinuos, pe parcursul căruia teatrul de păpuşi popular românesc s-a structurat sub influenţe variate şi de intensităţi diferite, manifeste la nivelul tuturor elementelor de limbaj teatral. Analiza textelor utilizate constituie punctul de pornire în formarea unei imagini clare asupra a ceea ce a reprezentat *jocul păpuşilor*. Chiar dacă au existat şi situaţii în care regulile stricte ale păpuşarilor, explicabile prin necesitatea păstrării secretului profesional, interziceau scrierea textelor, ucenicii fiind astfel nevoiţi să le memoreze pentru a câştiga statutul de păpuşar, totuşi, istoria marionetelor a păstrat, fie şi fragmentar, câteva variante. În România, din acest punct de vedere, perioada cea mai prolifică a fost de la mijlocul secolului al XIX-lea până în anii '30 ai secolului al XX-lea . Din această perioadă datează şi textele pe care le vom analiza.

Înţelegerea modului în care s-a structurat teatrul de păpuşi popular românesc presupune acceptarea influenţei pe care a exercitat-o teatrul oriental. Lazăr Şăineanu a elaborat, încă din 1899, un studiu intitulat **Jocul păpuşilor şi raporturile sale cu farsa Karagöz**, care începea cu o trecere în revistă a principalelor consemnări ale

[1] D. C. Ollănescu- Ascanio, *Teatrul la români*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1981, p. 50.

BDD-V2421 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:54:24 UTC)

manifestărilor populare păpuşăreşti, atrăgând, însă, atenţia prin analiza comparată a „Jocului păpuşilor" şi a farsei Karagöz. Similitudinile apar la nivelul originilor, al spaţiului de joc („ca şi chivotul nostru de Vicleim, cuşca acestor păpuşi e felurit împodobită"), al protagoniştilor („Cele doue personaje principale ale farsei sunt Karagöz şi Hagi–Aivat, corespunzend întocmai ca sens şi ca funcţiunea Paiaţei şi Unchiaşului din jocul nostru popular."), ca şi la nivelul elementelor lingvistice (umorul este generat de utilizarea neologismelor şi a jocurilor de cuvinte). Finalul studiului ne aduce în atenţie următoarea remarcă: „Nici unul însă n'a avut trecut mai bogat în succese teatrale ca «Karaghiözul», care, după ce a desfătat aproape doue secole înalta noastră societate, pe vodă şi boierimea, a încercat apoi o curioasă transformare prin amalgamarea-i cu o vechie datină religioasă şi, sub acest nou aspect, continuă încă a distrage clasele populare"[2].

Aşadar, suntem raportaţi la o posibilă descendenţă a protagoniştilor spectacolelor de păpuşi contemporane autorului, ramura orientală neputând fi, în mod evident, ignorată (ea manifestându-se, inclusiv, prin prezenţa, până la mijlocul secolului al XX-lea, a personajului numit *turcul* şi care aducea cu sine ceva din parfumul acelui univers special cu şalvari şi cu işlic), dar sunt trecute în umbră alte două aspecte caracteristice spectacolelor populare de păpuşi româneşti:

- s-au structurat, cu precădere, sub semnul influenţelor europene;
- deşi sunt spectacole laice, nu s-au manifestat întotdeauna strict separat de formele de teatru religios, adesea fiind incluse ca parte a **Vicleimului.**

Variantele supuse analizei pun în evidenţă faptul că, dincolo de forma generală a spectacolului în care apare eroul-păpuşă, esenţa este aceeaşi: şi Moşu Ionică şi Vasilache au aceeaşi misiune; ei sunt comentatorii evenimentelor timpului, exponenţi ai oamenilor obişnuiţi; „vox populi" în formulă metaforică. Faptul că păpuşarii îşi începeau spectacolul cu întrebări de tipul „Păpuşile pe uliţă ori pe hudiţă?", „Cu perde sau fără perde?" ne demonstrează legătura dintre public şi actori, grija acestora de a se adapta cerinţelor publicului, aceste spectacole fiind concepute după ceea ce astăzi numim legile fundamentale ale discursului; un discurs viu, adaptabil contextului comunicaţional, cu rezonanţă în conştiinţa receptorului. Apartenenţa la familia europeană e mult mai uşor de demonstrat dacă ne referim la dimensiunea plastică a păpuşii. Imaginile rămase din epoca „de glorie" (secolul al XIX-lea), exponatele din muzee şi mărturiile vremii – toate ne-au conturat o imagine clară: „Păpuşile sunt făcute din lemn, cioplite şi îmbrăcate cu petici reprezentând diferite chipuri din jocul lor, […]"[3]; „Păpuşile sunt făcute din lemn şi îmbrăcate cu petice. Felul în care sunt cioplite este desigur rudimentar. Pe o suprafaţă mică păpuşa concentrează în trăsături exagerate caricatural, o mască de un comic dus până la grotesc. Trăsături îngroşate, culorile mai vii sunt necesare şi în vederea perceperii lor de către public la o distanţă mai mare. Îmbrăcămintea improvizată din petice colorate sugerează calitatea socială a fiecărui personaj"[4] sau „Păpuşile, făcute din lemn şi îmbrăcate în petice"[5]. Unele lucrări fac referiri chiar şi la modul de animare al acestora: „Păpuşile, de obicei pe mână, alteori

[2] Lazăr Şăineanu, *Jocul păpuşilor şi raporturile sale cu farsa Karagöz*, în vol. *Lui Titu Maiorescu – Omagiu*, Bucureşti, Editura Stabilimentul Grafic, 1900, p. 281-287.
[3] Teodor T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. 29.
[4] *** - *Istoria Teatrului în România*, *op. cit*., p. 121.
[5] *Ibidem.*

BDD-V2421 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:54:24 UTC)

mânuite cu sfori trecute pe după gât, sau alteori simple capete jucate pe vârful degetelor, erau confecţionate din lemn şi cârpă şi, în afară de Vasilache şi Mărioara, reprezentau deopotrivă figura jandarmului şi a popii, a negustorului obez şi a filfizonului sclivisit şi alte asemenea figuri din pătura suprapusă”[6]. Descrierile pun în evidenţă forţa de stilizare şi esenţializare a meşterului popular care, în mod intuitiv, se adaptează, deopotrivă, tradiţiei şi cerinţelor publicului.

Pentru a reliefa asemănările protagoniştilor din tramele populare româneşti cu cei din alte ţări europene, putem sintetiza datele într-un tabel:

Numele eroului	**Cea mai frecventă formulă tehnică de transpunere scenică**	**Caracteristicile de natură plastică ale păpuşii**	**Trăsăturile caracteriale ale personajului**
Polichinelle	marionetă cu corset	-cap din lemn -nas coroiat -prezintă cocoaşă -culori puternice -costum marcat prin pelerină şi pălăria tricorn	-temperamental -violent -licenţios în exprimare
Punch	marionetă cu corset	-cap din lemn -nas coroiat -prezintă cocoaşă -haine foarte largi, peticite -tichie cu trei vârfuri terminate cu moţ roşu	-temperament vulcanic -violent -licenţios în exprimare -lacom -viclean
Hanswurst	păpuşă pe mână	-cap din lemn, puternic colorat -nas proeminent - haine peticite	-grosolan -gurmand -licenţios
Vasilache/ Moşu Ionică	păpuşi pe mână	-cap din lemn, puternic colorat -nas proeminent -haine peticite	-temperamental -licenţios -viclean

Observăm, aşadar, că principiile estetice funcţionează pentru a evidenţia trăsăturile temperamentale ale personajelor, conturând anumite tipologii caracteriale şi socio-profesionale uşor de descifrat de către spectatori, nefiind legate în mod absolut de individualitatea artistică a creatorului popular. Elementele de comunicare verbală sunt corelate cu cele de natură plastică, sub semnul sincretismului.

Primul text suport al demersului nostru, **Păpuşile,** a fost consemnat de către T.T. Burada cu precizarea: „Nimeni până acum în Moldova n-a dat la lumină «jocul păpuşilor». Noi, pentru prima dată, îl publicăm aici, aşa cum l-am auzit în Iaşi, sunt acum treizeci şi şase de ani, din gura păpuşarului”[7]. „[…] **Păpuşile**, teatrul nostru primitiv, încep şi ele reprezentaţiunile lor profane în ziua de Crăciun, arătând deosebite scene variate de tradiţiuni vechi, mici scandaluri locale şi luări în râs ale moravurilor

[6] Ioana Mărgineanu, *op. cit*., p. 25-26.
[7] Teodor T. Burada, *op. cit*., p. 30.

BDD-V2421 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:54:24 UTC)

sociale, petrecute în viaţa publică a poporului”[8]. Personajele din varianta moldovenească sunt şaptesprezece, şi anume (în ordinea indicată de autor): un cioban, o oaie, un ţigan cu dairaua şi cu un urs, Vasilache ţiganul, fata Ilenuţa, fata Ciubăroaiei, Gaciţa, femeia lui Vasilache ţiganul, cu copilul, un cioclu, un turc, un cazac, un dascăl de la biserică, jupânul Leiba Badragan, un drac, un calic, un şoarece, o mâţă, Napoleon Bonaparte.

Chiar şi această simplă enumerare a personajelor ne poate ajuta să înţelegem că erau reprezentate şi supuse satirei aproape toate păturile specifice societăţii civile veacului al XIX-lea. Personajele nu atrag atenţia printr-o anume individualitate psihologică ci prin apartenenţa lor la o anume psihologie de grup profesional sau social. Trama se conturează, pe momente, pornind de la un conflict conjugal dintre Gaciţa şi Vasilache. Ulterior, acesta se transformă într-un pretext de satirizare a imoralităţilor din lumea clericală, reprezentată de dascăl, cioclu şi drac. Divertismentul este adus de şoarece, mâţă. Insolita prezenţă a lui Napoleon Bonaparte nu are conotaţie politică fiind justificată de ideile filofranceze ce străbăteau epoca. Asupra prezenţei „feţelor bisericeşti” în cadrul spectacolelor de păpuşi s-au purtat multiple dispute, aspectul constituind, uneori, motiv de cenzură a spectacolelor. În arhive s-au păstrat documente care atestă acest aspect, unele din ele fiind consemnate în lucrările de specialitate. Astfel, reprezentaţiile cu păpuşi puteau fi interzise „ tot pe motiv că jocul lor ar fi nemoral”[9], fără a se ţine cont de faptul că aceste spectacole nu sancţionau decât abaterile de la normele deontologiei profesionale ale celor care ar fi trebuit să constituie modele comportamentale în cadrul comunităţilor cărora le aparţinea, neconstituind atacuri la adresa Bisericii sau a clericilor. Preoţii aveau menirea de a veghea la respectarea moralei creştine iar enoriaşii, la rându-le, doreau ca viaţa acestora să fie, în bună măsură, conforme celor pretinse. Satira sancţiona doar pe cei ce nu respectau valorile morale ale bisericii strămoşeşti. Chiar dacă şi-au atras mânia autorităţilor ei nu au renunţat la această categorie de personaje pentru că ele prezentau interes pentru public. Faptul că, în varianta tradiţională din Moldova, nu apare preotul, ci doar dascălul şi cioclul, ne poate ajuta să intuim, pentru această arie culturală, o anume sfiiciune colectivă faţă de Biserică, mai puţin pregnantă la Bucureşti unde cel care este ironizat este chiar preotul. Alături de o atitudine satirică faţă de clerici apare şi o anume filozofie populară despre viaţă şi moarte:

Joculu păpuşilor	**Vicleii din Târgu-Jiu**
„Popa: Asane, Asane bine-ţi şede mortu în sane asear-ai mâncatu păsatu ş-acum draculu te-a luatu; ai înghiţit pilafu fiertu şi te-ai opăritu pe pieptu!”[10]	„Popa: Zania, cazania Aseară te-ai tras cu sania, Az dimineaţ ai băut lapte fiert Te opăriră dracii pe piept ’’[11]

Cu detaşare şi ironie despre faptul cotidian şi despre viaţa de dincolo de viaţă.

Varianta **Joculu păpuşilor,** a fost consemnată în lucrarea **Poesii populare române** publicată în anul 1885, cu menţiunea: „Variantă din Bucureşti, după bucătarulu

[8] Teodor T. Burada, p. 27.
[9] Th.T.Burada, *op.cit*., p. 45-46.
[10] Gh. Dem. Teodorescu, *op. cit*., p. 130.
[11] Constantin Brăiloiu, *op. cit*., p.. 296.

BDD-V2421 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:54:24 UTC)

Nae Romanu şi fostulu artileristu Şerbanu Muşatu, ambii locuitori la Crucea-de-petră, spusă în diua de 27 Decembre 1884". Protagonistul este Moşiu Ionică, personaj care apare într-un cadru specific Vicleimului, aşa cum ne precizează şi autorul: „Interiorulu Vicleimului represintă grădina palatului irodescu şi parte din piaţa oraşiului. În fundu se vedu case şi Irodu pe tronu, avendu câte uă gardă la drepta şi la stânga. Păzitorulu acestui coprinsu este moşu Ionică. Păpuşile represintă tipuri de biciuiescu viţiuri din societatea fie-cărei epoce. Paiaţa şi moşiulu ieu parte la dialogu"[12].

Personajele din „Jocul păpuşilor" (în ordinea apariţiei în scenă) sunt: Moşu Ionică, Paiaţa, Moşu Vicleimului, Iaurgiul, Fata, Bragagiul, Cucoana Mariţa, Pasmasky, Ursarul, Ovreiul, Turcul, Popa, Dascălul, Baba. Apartenenţa la spectacolul Vicleimului şi prezenţa Dracului ne amintesc de rădăcinile în misterele medievale ale acestor jocuri.

Referindu-ne la personajele feminine, putem constata, cu uşurinţă, că cele din varianta bucureşteană sunt mult mai pretenţioase şi mai preţioase în exprimare decât cele din Moldova, cu un simţ pragmatic bine dezvoltat; astfel, Cucoana Mariţa, adresându-se lui Pasmasky, îi va spune: „ O mon şer Posnake […] / Deca me iubesci (ca pe draculu) / şi'ţi suntu dragă (ca sarea'n ochi), / trateză-me şi tu cu ceva, / că d'aia suntu a ta"[13]. În acest context, indicaţia cu privire la locul de proveniență al celui de la care s-a cules varianta ne poate sugera o identitate socială destul de clară a Cucoanei Mariţa, comportamentul ei fiind unul caracteristic pentru cunoscutul stabiliment de la Crucea de Piatră. Evident, cele mai multe semne care să marcheze această idee erau transmise, probabil, prin intermediul elementelor de limbaj plastic şi de joc teatral.

Fata lui Moşu Ionică, la rându-i, este exigentă în alegerea partenerilor; ea va reacţiona la avansurile Iaurgiului într-o manieră categorică:

Iaurgiul: „Trei perale merunte,
se te pupu uă – dată' frunte!"

Fata: „ Audi, audi ţopârlanulu!
Ce, mă, uă căciulă tercăvită
pe mine se me sărute?" […]
„Îngădi-me, calicule,
c'amu se te spuiu la tata!"[14]

Dialogurile citate poartă amprenta unor structuri comportamentale specifice femeilor din mahalalele Bucureştiului aflat la începutul epocii moderne, al modului în care ele priveau criteriile de formare a cuplului. Informaţii de acelaşi gen furnizează şi dialogurile cuplului Moşu Ionică – Baba. În acest caz protagonistul ne apare drept profitor şi leneş, asemenea străbunilor săi europeni Punch sau Hanswurst.

În varianta din Moldova, Gaciţa este la fel de aprigă; la vederea lui Vasilache, între Fata Ciubăroaiei şi Ilenuţa, va reacţiona chemându-l pe Cioclul lui Drăghici: „Să-i Cioclu lui Drăghici / şi-ţi fă lopata bici / Şi vin' de grabă aici / Că se face moarte de om, / Afară de aici să-i dăm!"[15] Personajul, însă, se diferenţiază prin faptul că apare purtând copilul în braţe. Această dimensiune maternă lipseşte, de regulă, personajelor feminine din spectacolele populare de păpuşi. În variantele occidentale (cu Punch şi Judy, spre exemplu) relaţia părinte – copil îmbracă forme tulburătoare, chiar şi atunci când sunt

[12] Gh. Dem. Teodorescu, *Poesii populare române*, Bucureşti, 1885, p. 120.
[13] Gh. Dem. Teodorescu, *op. cit*., p. 122.
[14] Gh. Dem. Teodorescu, *op. cit*., p. 120-121.
[15] Teodor T. Burada, *op. cit*., p. 33.

BDD-V2421 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:54:24 UTC)

tratate în cheie comică, întrucât copilul este aruncat, adesea, pe geam. Explicația însă este logică, dacă ne gândim că alături de numele lui Vasilache este făcută mențiunea „țiganul", purtarea copiilor în brațe fiind o practică obișnuită pentru femeile din această etnie. Aparent, o astfel de mențiune nu este relevantă, dar Ioan Massoff a lansat o ipoteză puțin studiată: „Cercetări mai recente tind să dovedească o îndepărtată filiație a jocului păpuşilor. Se susține că perşii n-ar fi luat jocul păpuşilor de la chinezi, ci de la indieni, ambele popoare, înrudite prin limbă şi origine, neîncetând a fi în contact spiritual. Reprezentațiile cu păpuşi, precedând pe cele cu persoane, sunt străvechi la indieni, creatorul dramei moderne indiene fiind personajul legendar Bharata. Există în sanscrită un manual destinat actorilor, datând din anul 400 î. e. n. Păpuşa indiană Viduşka ar fi strămoşul unor eroi ai teatrului popular european – Jack Pudding la englezi, Hanswurst la germani, Vasilache la români, precum şi al personajelor din comedia populară: Pulcinella, Polichinelle, Kasparek, Petruşka etc. Țiganii de origine indiană ar fi jucat pentru prima oară păpuşile la noi, lucru susținut între alții şi de M. Kogălniceanu în lucrarea sa **Esquisse sur l'histoire, les moeurs et la langue des Cigans**, Berlin 1837"[16].

Deşi această ipoteză nu a fost preluată de alți cercetători, ea ne aduce în atenție varietatea informațiilor pe care le putem obține analizând un astfel de scenariu, şi care este mult mai mare decât acceptăm în mod obişnuit.

Apartenența socio-culturală a personajelor reliefează multiculturalitatea şi stratificarea socială, specifice momentului. Realitățile vieții naționalităților conlocuitoare sunt evidențiate şi în varianta din Bucureşti, prin referirile pe care Ovreiul le face la confrații săi de la „Eşi", la convertirea unora dintre aceştia la creştinism. Remarcile sunt făcute, evident, cu umor şi ironie, în spiritul întregului spectacol: „Foiciki foii latâ / hei mir, vai! / la Eşi, bi bodulu di bat / hei mir, vai! / s'o strinsu Ofreii la sfatâ / şi'i faci d'un jidicatâ / c'o işitu Ofreică fatâ. / Jidicatâ eşti facâtâ: / ie-o 'n brați şi 'lu sârutâ. / Ş'inki şi mai vedi! /Ofreicuța botezatâ / hei mir, vai! / bini şedi creştinatâ / hei mir, vai / cu fes, cu tulpan legatâ / hei mir, vai!" [17]

Faptul că varianta culeasă la Bucureşti furnizează informații precise despre o situație de la Iaşi poate fi interpretată din perspectiva unei tradiții bine conturate a convietuirii românilor cu evreii, dar şi a unor posibile proiecții a celor de la care textul a fost cules, neputând exclude ca unul dintre cei doi informatori (sau ambii) să fi provenit din Iaşi.

Comicul rezultă atât din situațiile trăite de personaje, din modul de realizare dramatică al acestora, cât şi din metodele stilistice utilizate: repetiția, construirea scenelor pe contrast, particularități specifice limbajului anumitor personaje, expresii cu nonsens.

În ceea ce priveşte structura conflictului dramatic, varianta din Moldova este una clară, simplă cu douăsprezece episoade care se succced:

- monolog muzical – Cioban;
- moment muzical – Țiganul cu ursul;
- dialog – Vasilache, Ilenuța, Fata Ciubăroaiei (moment însoțit de muzică şi dans);

[16] Ioan Massoff, *Teatrul românesc - privire istorică*, vol. 1, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1961, p. 511.
[17] Gh. Dem. Teodorescu, *op. cit*., p. 127.

BDD-V2421 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:54:24 UTC)

- monolog – Gaciţa;
- dialog – Gaciţa, Cioclu, Vasilache;
- monolog muzical – Turcul;
- monolog muzical – Cazacul; – omorârea Turcului;
- prohod parodiat; dialog Dascăl – Calic;
- moment muzical – cântecul Calicului;
- scenă – Şoarece – Mâţă;
- monolog – Napoleon Bonaparte.

Varianta consemnată de Gh. Dem. Teodorescu este divizată chiar de către autor în nouă momente:

- moment de prezentare – Moşu Ionică, Moşu Vicleimului
- dialog – Iaurgiu, Fata lui Moşu Ionică
- dialog – Bragagiu, Moşu Ionică
- dialog – Cocoana Mariţa, Pasmasky
- momentul Ursarului
- moment – Paiaţa, Ursar
- dialog – Paiaţa, Moşu Ionică, Ovreiul
- uciderea Turcului şi prohodul
- moment de încheiere – Baba Ilenuţa, Moşu Ionică

Conflictele dramatice din această variantă sunt mai bine conturate, iar Moşu Ionică şi Paiaţa au rolul de a crea legătura între momente. Comparând sub acest aspect cele două texte, putem observa că cel din Moldova are caracterul unui scenariu de spectacol de divertisment cu scene total autonome, în vreme ce, în varianta bucureşteană, apariţia repetată a Paiaţei şi a Moşului Ionică creează o legătură între momente – chiar dacă, şi aici, fiecare scenă ar putea constitui scenariul unui moment de sine stătător, pentru înţelegerea unuia nefiind necesară vizionarea celorlalte. D.C. Ollănescu–Ascanio prezintă şi el o variantă a textului, însă mult mai redusă. Se cuvine a remarca faptul că, în această variantă, *Paiaţa* începe cu o introducere mai lungă, în care prezintă personajele (Baba, Moşu Ionică, Ghindă, Moisilică, Turcu, Muscalu, Ursaru cu ursoaica, Pazmache, Mariţa, Bragagiul, Iaurgiul) şi se finalizează cu încercarea de a determina publicul să accepte ironiile păpuşilor ca pe un fapt firesc: „Că nu-s doar păpuşile de vină / Că lumea-i de şugubină, (…)".

Acestui comentariu ce aduce în atenţie faptul cotidian pe care păpuşarii îl filtrează prin intermediul replicilor, chipului şi jocului păpuşilor, i se adaugă un altul, amintind de efortul artiştilor, dar şi statutul lor social: „Să ceară dar / Pentru *bietul păpuşar*, / Că de rebegit / A cam răguşit / Şi ar vrea să facă gargară de prune tomnatice!…" (din nefericire unele dintre aceste aspecte sunt, încă, valabile). În acest fel ne este conturată şi figura păpuşarului, parte integrantă a lumii ficţionale create de el însuşi.

Graniţa real-ficţional devine fragilă şi uşor de trecut de toţi participanţii la comunicarea teatrală, spectacolul funcţionând asemenea unei oglinzi metaforice ce supradimensionează, ca un discurs despre lume şi viaţă susţinut, în egală măsură, prin mijloace verbale şi non-verbale. Mai multe informaţii despre statutul păpuşarului şi modul de organizare al spectacolelor ne sunt puse la dispoziţie de Constantin Brăiloiu şi H. H. Stahl, care au publicat, în 1936, în revista „Sociologie românească", trei variante ale **Vicleiului din Târgu Jiu**. Acestea sunt mult mai reduse ca text şi ne sunt prezentate ca forme destructurate ale jocurilor cu păpuşi din secolul al XIX-lea. De altfel, autorii

BDD-V2421 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:54:24 UTC)

studiului fac precizări în acest sens: „Cele trei texte publicate aici, au fost culese de cele trei tacâmuri de irozi care singure au jucat în timpul Crăciunului 1932, la Târgu Jiu. […] Vicleiul jucat astăzi în capitala județului Gorj și în satele învecinate, nu este, desigur o fală a artei populare românești. Vechiul miez țărănesc, el însuși sărăcit și decăzut, a fost cu totul copleșit de tot soiul de adaosuri urbane și suburbane, unele semănând a fragmente din reviste, mai vechi sau mai noi”[18]. Informațiile amănunțite ce însoțesc textul, privitoare la statutul actorilor, modul de organizare a spectacolelor, raportul cu autoritățile sau cu alte trupe, elementele de scenografie sau partiturile muzicale ale melodiilor cântate, ca și fotografiile, fac din studiul pomenit un material de referință pentru formarea unei imagini reale asupra tipului de spectacol analizat. „Înjghebarea trupei se face cu o lună înainte de Crăciun. Actorii se întovărășesc pe cinci ani.” […] „Repetițiile (*școala*) au început o lună înainte de Sărbători și au urmat *în toată seara* la D.V. Vintilă”. (…) „Cu două - trei zile înainte de Sărbători au cerut poliției o autorizație care i-a costat *două rânduri de timbre a treisprezece lei.* Cuprinsul cererii lor este: «Domnule șef, vă rugăm să binevoiți a ne aproba să sărbătorim Vicleiul, umblând pe la cetățeni. Noi suntem următorii: Dumitru Vintilă, Vasile Popescu, […]. Cu stimă, ss *Vasile Pandrea*». Cererea poartă următoarea rezoluție: «Se aprobă păstrând liniștea publică». Pe temeiul acestei autorizații trupa alungă orice trupă venită din satele vecine cu orașul: «Dacă prindem de la țară îi dăm afară din oraș. Am găsit ieri pe unul de la țară și am căutat să le spargem bisericuța, dar nu s-a putut. Mai este un Viclei tot al orașului, cu acela ne împăcăm, că are permis. Dacă n-are permis, îi dăm afară, că avem permis timbrat»”[19].

Textul are o întindere mai mică iar trama este mai puțin ofertantă decât cele analizate anterior; totuși, replicile au un anume umor ce frizează absurdul:

„Omul de serviciu: - Ce-ai făcut acolo, domnule?

Stăpânul Balului: - Am tăiat capul mișelului.

Omul de serviciu: - Dacă întreabă de la poliție?

Stăpânul Balului: - Să-i spui că s-a împiedicat de un băț de chibrit și a căzut jos și a murit”[20].

Vicleiul din Târgu Jiu cuprinde trei părți: „*Jocul păpușilor*”, *Irozii* propriu-ziși (*tăierile*) și un *final.* Ordinea episoadelor diferă de la o trupă la alta, dar esența este aceeași. Toate trupele folosesc același tip de spațiu de joc – „bisericuță sau ladă” – și aceeași tehnică de animare ca și în Moldova sau în Țara Românească, în variantele amintite anterior. Personajele, reduse ca număr, sunt: Stăpânul Balului, Omul de serviciu în bal, Turcul, Popa, Ișvan, Pandișpan (Țenea), Ciobani, Oaia.

Ceea ce atrage atenția este faptul că din toate trei variantele de la Târgu Jiu lipsesc personajele feminine. Conflictul dramatic este generat de interese de afaceri. Comicul are drept surse limbajul și contrastul dintre statutul personajelor și modul lor de reacție. Explicația vine din spiritul antreprenorial ce străbătea perioada interbelică, din mentalitatea colectivă specifică zonei.

În lucrarea **Teatrul fără scenă**, Horia Barbu Oprișan salvează de la uitare una dintre ultimele variante de bâlci ale jocului **Vasilache și Mărioara**. Alături de un fragment de text cu dialoguri spumoase, pline de umor, autorul face și o descriere a

[18] Constantin Brăiloiu, *Opere - Oeuvres*, vol.5, București, Editura Muzicală, 1981, p. 283.
[19] *Idem*, p. 287.
[20] *Idem,* p. 295.

BDD-V2421 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:54:24 UTC)

protagoniştilor: „Vasilache şi Mărioara erau două personaje din popor care jucau scenete ţesute pe momente din viaţa de toate zilele a oamenilor. Lui Vasilache ca şi Mărioarei li se vedea numai capul şi foarte puţin din bust. Erau ciopliţi din lemn. Vasilache avea un nas mare şi uşor coroiat; pe cap, o scufă roşie, cu moţ şi canac. În rest, era îmbrăcat cu tunică albastră. Mărioara era legată la cap cu o basma roşie, înflorată. Faţa-i era cam cioturoasă şi sulemenită violent. Uneori, avea pe ea o broboadă colorată pestriţ. Pe Vasilache şi Mărioara i-am întâlnit nu numai la Moşi, ci şi la Viclei şi la Păpuşarii care umblau prin ţară, din sat în sat, jucând cele două păpuşi după o perdea pe care o prindeau în două cuie într-un colţ al odăii”[21].

Varianta, în întregul ei, ne oferă posibilitatea de a înţelege cum a evoluat spectacolul de păpuşi în decursul timpului: se pierde din aciditatea satirei sociale, disputa devine mult mai domestică, în centrul conflictelor stau, exclusiv, certurile conjugale. Mărioara nu mai apare însoţită de copil; preocuparea ei cea mai importantă este legată de „sulemeneli”, prin acest aspect informându-ne, în fapt, despre dorinţa de emancipare a femeii, inclusiv a celei din mahala. Pierderea valorii de comentariu social a constituit pasul decisiv spre destructurarea acestui tip de spectacol popular – dusă până la dispariţie. Atunci când nu a mai putut funcţiona ca un instrument socio-reglator, când nu a mai putut sancţiona nici instituţiile administrative, nici pe cele clericale, când gama tipologiilor umane ce erau ţinta ironiilor s-au limitat, păpuşarul popular şi-a căutat noi formule de exprimare sau a renunţat.

În aceste scenarii putem identifica elemente comune cu cele prezente în teatrul de păpuşi european. Ne sprijinim afirmaţia pe studiul lui Pyotr Bogatyrev: **Teatrul de păpuşi ceh şi teatrul popular rusesc**, publicat pentru prima dată în Rusia, la începutul anului 1920, în colaborare cu Roman Jakobson, la Şcoala Lingvistică din Moscova, ca o aplicaţie a teoriilor semiotice ale lui Ferdinand de Saussure la situaţiile concrete existente în fenomenele culturale contemporane lor. Autorul studiului consemnează: „La un bâlci în Praga am văzut o pantomimă jucată de păpuşarii populari în stilul *bramborove divadlo.*[22] Kasparek şi Evreul apar în scenă. Kasparek se bate cu Evreul, îl ucide, şi îl ascunde într-un coşciug. Apare nevasta Evreului. Ea vine pentru a îşi jeli soţul. Kasparek o ucide şi pe nevastă şi o ascunde în coşciug, de asemenea. Apare Diavolul. Aduce o spânzurătoare şi îi ordonă lui Kasparek să-şi bage capul în ştreang. Kasparek îi cere Diavolului să îi arate cum să facă. Diavolul îşi pune capul în ştreang, Kasparek trage de el şi îl aruncă, apoi, în acelaşi coşciug. La sfârşitul reprezentaţiei Kasparek şi prietenul lui aruncă în sus un şoarece viu (care de-a lungul reprezentaţiei a stat în cealaltă parte a rampei) şi îl prind în aer. Şi astfel, această simplă reprezentaţie ia sfârşit. Gazda teatrului *bramborove divadlo* circulă prin public şi strânge donaţii voluntare într-o farfurie. […] Apoi întreaga reprezentaţie o ia de la început”[23]. Aşadar, acţiune multă împărţită în episoade care ar putea funcţiona şi în cadrul altor scenarii. Speaight George sintetizează caracteristicile acestor scenarii: „spectacolul nu trebuie, în nici un caz, privit ca o poveste, ci ca o succesiune de întâlniri, dictate de convenţii. […]

[21] Horia Barbu Opriman, *Teatru fără scenă*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1981, p. 150-151.
[22] Termenul desemnează forma de teatru popular ceh în care păpuşile sunt animate prin mişcarea degetelor (păpuşi pe mână).
[23] Pyotr Bogatyrev, *Czech Puppet Theatre and Russian Folk Theatre*, în vol. *Puppets, Masks and Performing Objects***,** Edited by John Bell, A. TDR Book, Cambridge, England, 2001, p. 97.

BDD-V2421 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:54:24 UTC)

Întreaga acțiune a fost modelată de degetele înfometate ale păpușarilor, s-a născut din tradițiile pe care le aveau în sânge, a fost inspirată de râsetele copiilor din stradă”[24].

În România nu au existat, prin tradiție, forme de manifestare păpușărești diferențiate în funcție de clasele sociale, așa cum au existat în țări ca Italia, Franța, Germania (în aceste țări aristocrația agrea, în special, spectacolele de marionete cu fire, în timp ce poporul se distra la spectacolele realizate cu păpuși pe mână). Repertoriul nu era la fel de variat ca în celelalte țări europene, lipsind, mai ales, piesele cu subiecte cavalerești. Singurul personaj „princiar” care apare, pasager, în varianta moldovenească este Napoleon, menirea lui fiind, așa cum am precizat, aceea de a stârni hazul, și nu de a impresiona publicul prin faptele sale.

Deși spectacolele populare de păpuși au avut la bază tehnica colajului, prefigurând parcă viitoarele show-uri de divertisment cu păpuși, ele prezintă, totuși, o unitate stilistică bine structurată. Creatorul popular are, instinctiv, simțul echilibrului în conceperea tramei și a întregului spectacol, echilibru manifestat prin:

-utilizarea unui singur tip de păpuși;

-utilizarea în confecționarea păpușilor și a spațiului de joc a unor materiale compatibile (lemn, pânză, blană, lână);

-corelarea armonioasă a semnelor teatrale, în vederea sublinierii caracterelor personajelor (elemente de natură plastică, texte, muzică, mișcare);

-adaptarea scenariului și a muzicii la cerințele publicului.

Păpușarul popular, de oriunde ar fi el, a folosit spectacolul pentru a prezenta, într-o altă lumină, probleme specifice realității contemporane lui: raporturile cu autoritățile, relațiile dintre semeni, normele sociale și morale etc.; o lume fictivă, cu eroi din lemn și cârpe, menite să oglindească și să schimbe lumea reală; săgeți imaginare, cu vârful înmuiat în ironie, menite să țintească în miezul vieții de zi cu zi; forme, culori și sunete adunate și transformate într-o tribună a oamenilor obișnuiți, a celor lipsiți, de regulă, de postamente.

Tipi di comportamento. Influssi e differenze nel teatroromeno dei pupi

Se al livello delle formule di espressione plastica e delle tecniche di espressione l’intera galleria degli eroi popolari europei trasformati attraverso i pupi presenta molte similitudini, al livello del discorso e delle identità psico-sociali appaiono differeze spiegabili in un modo evidente per il fatto che tutti questi eroi sono esponenti di alcune identità culturali bendefinite. Da questa perspettiva il teatro di animazione è una formula artistica meglio ancorata nelle realità delle comunità che le hanno generate. Anche se i testi che ha a disposione il ricercatore di oggi sono molto scarsi, essi mettono in evidenza non soltanto gli aspetti già presentati sopra ma anche il fatto che gli spettacoli popolari per i pupi sono formule teatrali governate tanto da principi estetici quanto da atteggiamenti civici. La loro rivalutazione può definire attraverso l’analisi delle strutture drammatiche la loro importanza per l’identità culturale romena nell’attuale contesto dell’integrazione europea, Vasilache, Gaciţa, Mărioara, moşul Ionică dimostrando chiaramente e senza equivoco l’appartenenza alla famiglia europea dei pupazzi eroi popolari.

[24] Speaight George, *The History of the English Puppet Theatre*, Edited by George G. Harrap & Co. Ltd., 1955, p. 183.

BDD-V2421 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:54:24 UTC)