

Tipuri de comportament. Influențe și diferențe în teatrul de păpuși românesc

Anca Doina CIOBOTARU
Irina DABIJA

În contextul existenței unei adevărate avalanșe de studii ce pun problema relațiilor dintre cultura românească și cea europeană, apartenența teatrului de păpuși popular românesc la spațiul cultural european constituie un subiect care nu se bucură de foarte multă atenție, deși analiza formelor de expresie artistică specifice poate oferi multiple informații, rămase încă în umbră. Din fericire, cercetătorul contemporan poate contura profilul *personajelor-păpuși* autohtone sprijinindu-se pe lucrări de specialitate ce descriu și / sau comentează spectacole populare de păpuși, dar și pe diverse variante ale scenariilor pentru spectacolele de păpuși oferite de folclorică. Cele mai cunoscute sunt cele consemnate de Gh. Dem. Teodorescu – **Jocul păpușilor**, Teodor T. Burada – **Păpușile**, H. H. Stahl și C-tin Brăiloiu – **Vicleiul din Târgu Jiu** și B. H. Opreșan – **Vasilache și Mărioara**, variante specifice secolelor XIX – XX (prima jumătate). Chiar dacă textele menționate sunt apreciate, de obicei, pentru valoarea documentară, importanța lor pentru cercetarea domeniului constă în faptul că ele conțin elemente care demonstrează capacitatea păpușarilor populari de a-și păstra identitatea și valorile tradiționale, fiind însă, deopotrivă, conectați la marea familie europeană a *eroilor-păpuși*. Diferența de aproape două secole dintre momentul consacării eroilor din teatrul de păpuși european și din cel autohton este explicabilă prin contextele economico-socio-politice diferite în cadrul cărora au apărut și s-au dezvoltat acestea. Perioada consacării teatrului de păpuși românesc este depărtată în timp de cea a apariției lui; D.C. Ollănescu–Ascanio, referindu-se la „jocul păpușilor”, nota: „Originar din China, a ajuns prin mijlocirea perșilor la turci, de unde a venit în țara noastră în epoca fanariotă”¹. Așadar, un traseu sinuos, pe parcursul căruia teatrul de păpuși popular românesc s-a structurat sub influențe variate și de intensități 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 păpușilor*. Chiar dacă au existat și situații în care regulile stricte ale păpușarilor, explicabile prin necesitatea păstrării secretului profesional, interziceau scrierea textelor, ucenicii fiind astfel nevoiți să le memoreze pentru a câștiga statutul de păpușar, totuși, istoria marionetelor a păstrat, fie și 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 și textele pe care le vom analiza.

Înțelegerea modului în care s-a structurat teatrul de păpuși popular românesc presupune acceptarea influenței pe care a exercitat-o teatrul oriental. Lazăr Șăineanu a elaborat, încă din 1899, un studiu intitulat **Jocul păpușilor și raporturile sale cu farsa Karagöz**, care începea cu o trecere în revistă a principalelor consemnări ale

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

manifestărilor populare păpușărești, atrăgând, însă, atenția prin analiza comparată a „Jocului păpușilor” și a farsei Karagöz. Similitudinile apar la nivelul originilor, al spațiului de joc („ca și chivotul nostru de Vicleim, cușca acestor păpuși e felurit împodobită”), al protagoniștilor („Cele doue personaje principale ale farsei sunt Karagöz și Hagi–Aivat, corespunzând întocmai ca sens și ca funcțiunea Paiatei și Unchiașului din jocul nostru popular.”), ca și la nivelul elementelor lingvistice (umorul este generat de utilizarea neologismelor și a jocurilor de cuvinte). Finalul studiului ne aduce în atenție următoarea remarcă: „Nici unul însă n’a avut trecut mai bogat în succese teatrale ca «Karaghiözul», care, după ce a desfătat aproape două secole înalta noastră societate, pe vodă și boierimea, a încercat apoi o curioasă transformare prin amalgamarea-i cu o vechie datină religioasă și, sub acest nou aspect, continuă încă a distraze clasele populare”².

Așadar, suntem raportați la o posibilă descendență a protagoniștilor spectacolelor de păpuși contemporane autorului, ramura orientală neputând fi, în mod evident, ignorată (ea manifestându-se, inclusiv, prin prezența, până la mijlocul secolului al XX-lea, a personajului numit *turcul* și care aducea cu sine ceva din parfumul aceluia univers special cu șalvari și cu ișlic), dar sunt trecute în umbră alte două aspecte caracteristice spectacolelor populare de păpuși românești:

- s-au structurat, cu precădere, sub semnul influențelor europene;
- deși 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 evidență faptul că, dincolo de forma generală a spectacolului în care apare eroul-păpușă, esența este aceeași: și Moșu Ionică și Vasilache au aceeași misiune; ei sunt comentatorii evenimentelor timpului, exponenți ai oamenilor obișnuiți; „vox populi” în formulă metaforică. Faptul că păpușarii își începeau spectacolul cu întrebări de tipul „Păpușile pe uliță ori pe hudiță?”, „Cu perde sau fără perde?” ne demonstrează legătura dintre public și actori, grija acestora de a se adapta cerințelor publicului, aceste spectacole fiind concepute după ceea ce astăzi numim legile fundamentale ale discursului; un discurs viu, adaptabil contextului comunicațional, cu rezonanță în conștiința receptorului. Apartenența la familia europeană e mult mai ușor de demonstrat dacă ne referim la dimensiunea plastică a păpușii. Imaginile rămase din epoca „de glorie” (secolul al XIX-lea), expozate din muzee și mărturiile vremii – toate ne-au conturat o imagine clară: „Păpușile sunt făcute din lemn, cioplite și îmbrăcate cu petici reprezentând diferite chipuri din jocul lor, [...]”³; „Păpușile sunt făcute din lemn și îmbrăcate cu petice. Felul în care sunt cioplite este desigur rudimentar. Pe o suprafață mică păpușa concentrează în trăsături exagerate caricatural, o mască de un comic dus până la grotesc. Trăsături îngroșate, culorile mai vii sunt necesare și în vederea perceperii lor de către public la o distanță mai mare. Îmbrăcămintea improvizată din petice colorate sugerează calitatea socială a fiecărui personaj”⁴ sau „Păpușile, făcute din lemn și îmbrăcate în petice”⁵. Unele lucrări fac referiri chiar și la modul de animare al acestora: „Păpușile, de obicei pe mână, alteori

² Lazăr Șăineanu, *Jocul păpușilor și raporturile sale cu farsa Karagöz*, în vol. *Lui Titu Maiorescu – Omagiu*, București, Editura Stabilimentul Grafic, 1900, p. 281-287.

³ Teodor T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, București, Editura Minerva, 1975, p. 29.

⁴ *** - *Istoria Teatrului în România, op. cit.*, p. 121.

⁵ *Ibidem*.

mânuite cu sfori trecute pe după gât, sau alteori simple capete jucate pe vârful degetelor, erau confecționate din lemn și cârpă și, în afară de Vasilache și Mărioara, reprezentau deopotrivă figura jandarmului și a popii, a negustorului obez și a filfizonului sclivisit și alte asemenea figuri din pătura suprapusă⁶. Descrierile pun în evidență forța de stilizare și esențializare a meșterului popular care, în mod intuitiv, se adaptează, deopotrivă, tradiției și cerințelor publicului.

Pentru a reliefa asemănările protagoniștilor din tramele populare românești cu cei din alte țări europene, putem sintetiza datele într-un tabel:

Numele eroului	Cea mai frecventă formulă tehnică de transpunere scenică	Caracteristicile de natură plastică ale păpușii	Trăsăturile caracteriale ale personajului
Polichinelle	marionetă cu corset	-cap din lemn -nas corioat -prezintă cocoasă -culori puternice -costum marcat prin pelerină și pălăria tricorn	-temperamental -violent -licențios în exprimare
Punch	marionetă cu corset	-cap din lemn -nas corioat -prezintă cocoasă -haine foarte largi, peticite -tichie cu trei vârfuri terminate cu moț roșu	-temperament vulcanic -violent -licențios în exprimare -lacom -viclean
Hanswurst	păpușă pe mână	-cap din lemn, puternic colorat -nas proeminent - haine peticite	-grosolan -gurmand -licențios
Vasilache/ Moșu Ionică	păpuși pe mână	-cap din lemn, puternic colorat -nas proeminent -haine peticite	-temperamental -licențios -viclean

Observăm, așadar, că principiile estetice funcționează pentru a evidenția trăsăturile temperamentale ale personajelor, conturând anumite tipologii caracteriale și socio-profesionale ușor 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, **Păpușile**, a fost consemnat de către T.T. Burada cu precizarea: „Nimeni până acum în Moldova n-a dat la lumină «jocul păpușilor». Noi, pentru prima dată, îl publicăm aici, așa cum l-am auzit în Iași, sunt acum treizeci și șase de ani, din gura păpușarului”⁷. „[...] **Păpușile**, teatrul nostru primitiv, încep și ele reprezentațiunile lor profane în ziua de Crăciun, arătând deosebite scene variate de tradițiuni vechi, mici scandaluri locale și luări în răs ale moravurilor

⁶ Ioana Mărgineanu, *op. cit.*, p. 25-26.

⁷ Teodor T. Burada, *op. cit.*, p. 30.

sociale, petrecute în viața publică a poporului”⁸. Personajele din varianta moldovenească sunt șaptesprezece, și anume (în ordinea indicată de autor): un cioban, o oaie, un țigan cu dairaua și cu un urs, Vasilache țiganul, fata Ilenuța, fata Ciubăroaiei, Gacița, femeia lui Vasilache țiganul, cu copilul, un cioclu, un turc, un cazac, un dascăl de la biserică, jupânul Leiba Badragan, un drac, un calic, un șoarece, o mătă, Napoleon Bonaparte.

Chiar și această simplă enumerare a personajelor ne poate ajuta să înțelegem că erau reprezentate și supuse satirei aproape toate păturile specifice societății civile veacului al XIX-lea. Personajele nu atrag atenția printr-o anume individualitate psihologică ci prin apartenența lor la o anume psihologie de grup profesional sau social. Trama se conturează, pe momente, pornind de la un conflict conjugal dintre Gacița și Vasilache. Ulterior, acesta se transformă într-un pretext de satirizare a imoralităților din lumea clericală, reprezentată de dascăl, cioclu și drac. Divertismentul este adus de șoarece, mătă. Insolita prezență a lui Napoleon Bonaparte nu are conotație politică fiind justificată de ideile filofranceze ce străbăteau epoca. Asupra prezenței „fețelor bisericești” în cadrul spectacolelor de păpuși 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, reprezentațiile cu păpuși puteau fi interzise „tot pe motiv că jocul lor ar fi nemoral”⁹, fără a se ține cont de faptul că aceste spectacole nu sancționau decât abaterile de la normele deontologiei profesionale ale celor care ar fi trebuit să constituie modele comportamentale în cadrul comunităților cărora le aparțineau, neconstituind atacuri la adresa Bisericii sau a clericilor. Preoții aveau menirea de a veghea la respectarea moralei creștine iar enoriașii, la rândul-le, doreau ca viața acestora să fie, în bună măsură, conforme celor pretinse. Satira sancționa doar pe cei ce nu respectau valorile morale ale bisericii strămoșești. Chiar dacă și-au atras mânia autorităților ei nu au renunțat la această categorie de personaje pentru că ele prezentau interes pentru public. Faptul că, în varianta tradițională din Moldova, nu apare preotul, ci doar dascălul și cioclu, ne poate ajuta să intuim, pentru această arie culturală, o anume sfîiciune colectivă față de Biserică, mai puțin pregnantă la București unde cel care este ironizat este chiar preotul. Alături de o atitudine satirică față de clerici apare și o anume filozofie populară despre viață și moarte:

Joculu păpușilor	Vicleii din Târgu-Jiu
„Popa: Asane, Asane bine-ți șede mortu în sane asear-ai mâncatu păsatu ș-acum draculu te-a luat; ai înghițit pilafu fiertu și te-ai opăritu pe pieptu!” ¹⁰	„Popa: Zania, cazania Aseară te-ai tras cu sania, Az dimineăț ai băut lapte fiert Te opăriră dracii pe piept ” ¹¹

Cu detașare și ironie despre faptul cotidian și despre viața de dincolo de viață.

Varianta **Joculu păpușilor**, a fost consemnată în lucrarea **Poesii populare române** publicată în anul 1885, cu mențiunea: „Variantă din București, 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.

Nae Romanu și fostul artilerist Șerbanu Mușatu, ambii locuitori la Crucea-de-petră, spusă în ziua de 27 Decembrie 1884”. Protagonistul este Moșiu Ionică, personaj care apare într-un cadru specific Vicleimului, așa cum ne precizează și autorul: „Interiorulu Vicleimului represintă grădina palatului irodescu și parte din piața orașului. În fundu se vedu case și Irodu pe tronu, avendu câte uă gardă la drepta și la stânga. Păzitorulu acestui copinsu este moșu Ionică. Păpușile represintă tipuri de biciuiescu vițuri din societatea fie-cărei epoce. Paița și moșiuulu ieu parte la dialogu”¹².

Personajele din „Jocul păpușilor” (în ordinea apariției în scenă) sunt: Moșu Ionică, Paița, Moșu Vicleimului, Iaurgiul, Fata, Bragagiul, Cucoana Marița, Pasmasky, Ursarul, Ovreiul, Turcul, Popa, Dascălul, Baba. Apartenența la spectacolul Vicleimului și prezența Dracului ne amintesc de rădăcinile în misterele medievale ale acestor jocuri.

Referindu-ne la personajele feminine, putem constata, cu ușurință, că cele din varianta bucureșteană sunt mult mai pretențioase și mai prețioase în exprimare decât cele din Moldova, cu un simț pragmatic bine dezvoltat; astfel, Cucoana Marița, adresându-se lui Pasmasky, îi va spune: „ O mon șer Posnake [...] / Deca me iubesci (ca pe draculu) / și’ți suntu dragă (ca sarea’n ochi), / trateză-me și tu cu ceva, / că d’aia suntu a ta”¹³. În acest context, indicația 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 Marița, 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 și de joc teatral.

Fata lui Moșu Ionică, la rândul ei, este exigentă în alegerea partenerilor; ea va reacționa la avansurile Iaurgiului într-o manieră categorică:

Iaurgiul: „Trei perale merunte,
se te pupu uă – dată’ frunte!”

Fata: „Audi, audi țopârlanulu!
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 Bucureștiului aflat la începutul epocii moderne, al modului în care ele priveau criteriile de formare a cuplului. Informații de același gen furnizează și dialogurile cuplului Moșu Ionică – Baba. În acest caz protagonistul ne apare drept profitor și leneș, asemenea străbunilor săi europeni Punch sau Hanswurst.

În varianta din Moldova, Gacița este la fel de aprigă; la vederea lui Vasilache, între Fata Ciubăroaiei și Ilenuța, va reacționa chemându-l pe Ciocluul lui Drăghici: „Să-i Cioclu lui Drăghici / și-ți fă lopata bici / Și vin’ de grabă aici / Că se face moarte de om, / Afară de aici să-i dăm!”¹⁵ Personajul, însă, se diferențiază prin faptul că apare purtând copilul în brațe. Această dimensiune maternă lipsește, de regulă, personajelor feminine din spectacolele populare de păpuși. În variantele occidentale (cu Punch și Judy, spre exemplu) relația părinte – copil îmbracă forme tulburătoare, chiar și atunci când sunt

¹² Gh. Dem. Teodorescu, *Poesii populare române*, București, 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.

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 păpușilor. Se susține că perșii n-ar fi luat jocul păpușilor de la chinezi, ci de la indieni, ambele popoare, înrudite prin limbă și origine, neîncetând a fi în contact spiritual. Reprezentațiile cu păpuși, 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. Păpușa indiană Vidușka ar fi strămoșul unor eroi ai teatrului popular european – Jack Pudding la englezi, Hanswurst la germani, Vasilache la români, precum și al personajelor din comedia populară: Pulcinella, Polichinelle, Kasperek, Petrușka etc. Țiganii de origine indiană ar fi jucat pentru prima oară păpușile la noi, lucru susținut între alții și de M. Kogălniceanu în lucrarea sa *Esquisse sur l’histoire, les mœurs et la langue des Cigans*, Berlin 1837”¹⁶.

Deși 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, și care este mult mai mare decât acceptăm în mod obișnuit.

Apartenența socio-culturală a personajelor reliefează multiculturalitatea și stratificarea socială, specifice momentului. Realitățile vieții naționalităților conlocuitoare sunt evidențiate și în varianta din București, prin referirile pe care Ovreiul le face la confrății săi de la „Eși”, la convertirea unora dintre aceștia la creștinism. Remarcile sunt făcute, evident, cu umor și ironie, în spiritul întregului spectacol: „Foiciki foii lată / hei mir, vai! / la Eși, bi bodulu di bat / hei mir, vai! / s’o strinsu Ofreii la sfată / și’i faci d’un jidicată / c’o ișitu Ofreică fată. / Jidicată ești facâtă: / ie-o ’n brați și ’lu sârută. / Ș’inki și mai vedi! / Ofreicuța botezată / hei mir, vai! / bini ședi creștinată / hei mir, vai / cu fes, cu tulpan legată / hei mir, vai!”¹⁷

Faptul că varianta culeasă la București furnizează informații precise despre o situație de la Iași poate fi interpretată din perspectiva unei tradiții bine conturate a conviețuirii românilor cu evreii, dar și 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 Iași.

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

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

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

¹⁶ Ioan Massoff, *Teatrul românesc - privire istorică*, vol. 1, București, Editura pentru Literatură, 1961, p. 511.

¹⁷ Gh. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 127.

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

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

- moment de prezentare – Moșu Ionică, Moșu Vicleimului
- dialog – Iaurgiu, Fata lui Moșu Ionică
- dialog – Bragagiu, Moșu Ionică
- dialog – Cocoana Marița, Pasmasky
- momentul Ursarului
- moment – Paița, Ursar
- dialog – Paița, Moșu Ionică, Ovreiul
- uciderea Turcului și prohodul
- moment de încheiere – Baba Ilenuța, Moșu Ionică

Conflictele dramatice din această variantă sunt mai bine conturate, iar Moșu Ionică și Paița 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 bucureșteană, apariția repetată a Paiței și a Moșului Ionică creează o legătură între momente – chiar dacă, și aici, fiecare scenă ar putea constitui scenariul unui moment de sine stătător, pentru înțelegerea unuia nefiind necesară vizionarea celorlalte. D.C. Ollănescu–Ascanio prezintă și el o variantă a textului, însă mult mai redusă. Se cuvine a remarca faptul că, în această variantă, *Paița* începe cu o introducere mai lungă, în care prezintă personajele (Baba, Moșu Ionică, Ghindă, Moșilică, Turcu, Muscalu, Ursaru cu ursoaica, Pazmache, Marița, Bragagiul, Iaurgiul) și se finalizează cu încercarea de a determina publicul să accepte ironiile păpușilor ca pe un fapt firesc: „Că nu-s doar păpușile de vină / Că lumea-i de șugubină, (...)”.

Acestui comentariu ce aduce în atenție faptul cotidian pe care păpușarii îl filtrează prin intermediul replicilor, chipului și jocului păpușilor, i se adaugă un altul, amintind de efortul artiștilor, dar și statutul lor social: „Să ceară dar / Pentru *bietul păpușar*, / Că de rebegit / A cam răgușit / Și ar vrea să facă gargară de prune tomnatiche!...” (din nefericire unele dintre aceste aspecte sunt, încă, valabile). În acest fel ne este conturată și figura păpușarului, parte integrantă a lumii ficționale create de el însuși.

Granița real-ficțional devine fragilă și ușor de trecut de toți participanții la comunicarea teatrală, spectacolul funcționând asemenea unei oglinzi metaforice ce supradimensionează, ca un discurs despre lume și viață susținut, în egală măsură, prin mijloace verbale și non-verbale. Mai multe informații despre statutul păpușarului și modul de organizare al spectacolelor ne sunt puse la dispoziție de Constantin Brăiloiu și 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 și ne sunt prezentate ca forme destructurate ale jocurilor cu păpuși din secolul al XIX-lea. De altfel, autorii

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 binevoiti 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 biserița, 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 – „biseriță 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 bălci 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.

protagoniștilor: „Vasilache și Mărioara erau două personaje din popor care jucau scenete țesute pe momente din viața de toate zilele a oamenilor. Lui Vasilache ca și Mărioarei li se vedea numai capul și foarte puțin din bust. Erau ciopliți din lemn. Vasilache avea un nas mare și ușor coroiat; pe cap, o scufă roșie, cu moț și canac. În rest, era îmbrăcat cu tunică albastră. Mărioara era legată la cap cu o basma roșie, înflorată. Fața-i era cam cioturoasă și sulemenită violent. Uneori, avea pe ea o broboadă colorată pestriț. Pe Vasilache și Mărioara i-am întâlnit nu numai la Moși, ci și la Viclei și la Păpușarii care umblau prin țară, din sat în sat, jucând cele două păpuși după o perdea pe care o prindeau în două cuie într-un colț al odăii”²¹.

Varianta, în întregul ei, ne oferă posibilitatea de a înțelege cum a evoluat spectacolul de păpuși 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 însoțită de copil; preocuparea ei cea mai importantă este legată de „sulemeneli”, prin acest aspect informându-ne, în fapt, despre dorința 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 dispariție. Atunci când nu a mai putut funcționa ca un instrument socio-reglator, când nu a mai putut sancționa nici instituțiile administrative, nici pe cele clericale, când gama tipologiilor umane ce erau ținta ironiilor s-au limitat, păpușarul popular și-a căutat noi formule de exprimare sau a renunțat.

În aceste scenarii putem identifica elemente comune cu cele prezente în teatrul de păpuși european. Ne sprijinim afirmația pe studiul lui Pyotr Bogatyrev: **Teatrul de păpuși ceh și teatrul popular rusesc**, publicat pentru prima dată în Rusia, la începutul anului 1920, în colaborare cu Roman Jakobson, la Școala Lingvistică din Moscova, ca o aplicație a teoriilor semiotice ale lui Ferdinand de Saussure la situațiile concrete existente în fenomenele culturale contemporane lor. Autorul studiului consemnează: „La un bălci în Praga am văzut o pantomimă jucată de păpușarii populari în stilul *bramborove divadlo*.²² Kasperek și Evreul apar în scenă. Kasperek se bate cu Evreul, îl ucide, și îl ascunde într-un coșciug. Apare nevasta Evreului. Ea vine pentru a își jeli soțul. Kasperek o ucide și pe nevastă și o ascunde în coșciug, de asemenea. Apare Diavolul. Aduce o spânzurătoare și îi ordonă lui Kasperek să-și bage capul în ștreang. Kasperek îi cere Diavolului să îi arate cum să facă. Diavolul își pune capul în ștreang, Kasperek trage de el și îl aruncă, apoi, în același coșciug. La sfârșitul reprezentației Kasperek și prietenul lui aruncă în sus un șoarece viu (care de-a lungul reprezentației a stat în cealaltă parte a rampei) și îl prind în aer. Și astfel, această simplă reprezentație ia sfârșit. Gazda teatrului *bramborove divadlo* circulă prin public și strânge donații voluntare într-o farfurie. [...] Apoi întreaga reprezentație o ia de la început”²³. Așadar, acțiune multă împărțită în episoade care ar putea funcționa și 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 convenții. [...]

²¹ Horia Barbu Opriman, *Teatru fără scenă*, București, Editura Meridiane, 1981, p. 150-151.

²² Termenul desemnează forma de teatru popular ceh în care păpușile sunt animate prin mișcarea degetelor (păpuși 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.

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 stradă²⁴.

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 agreea, 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 cavaleresti. 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 teatrromeno 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 differenze spiegabili in un modo evidente per il fatto che tutti questi eroi sono esponenti di alcune identità culturali bendefinite. Da questa prospettiva il teatro di animazione è una formula artistica meglio ancorata nelle realtà delle comunità che le hanno generate. Anche se i testi che ha a disposizione 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, Gacița, Mărioara, moșul 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.