

GEORGETA ORIAN

geta\_orian@yahoo.com

Universitatea „1 Decembrie 1918”, Alba Iulia

## REPERE ALE ARTEI TEATRALE ÎN CULTURA POPULARĂ ROMÂNĂ

Abstract. Georgeta Orian, *Repere ale artei teatrale în cultura populară română* [Landmarks of Theatrical Art in Romanian Folk Culture], Studia Romanica Posnaniensia, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XLI/2: 2014, pp. 15-25. ISBN 978-83-232-2703-8. ISSN 0137-2475. eISSN 2084-4158. DOI: 10.7169/strop2014.412.002

The paper aims to offer a synthetic perspective upon the dramatic genre in the Romanian folklore. We present several preliminary elements within a short historical account of the dramatic manifestations; afterwards we create an inventory of the forms of theatrical arts, following the first historical records, a description of the rituals and props in order to depict the folk syncretism and all its beauty. The working instruments are those offered by historiography and the methodology in the field as well as the ethnographic description. Although less consistent than the folk poetry or epic, folk theatre contributes to the complexity and flavour of Romanian folklore. The unseen mechanisms of syncretism have functioned and are still functioning, generating new forms of folk art. The laic and the religious, the traditional and the modern, the epic and the drama, the masks, the dances as well as the costumes and the props – all these contribute to the survival of this particular folk genre. Moreover, being the least discreet of all Romanian folk genres, the folk theatre represents also an element of attraction and cultural export nowadays.

Keywords: Romanian folklore, dramatic genre, art of theatre, ritual, mask, laic / religious

Modalitate complexă prin care omul își transmite trăirile și sentimentele, teatrul se hrănește din formele proteice ale sincretismului, încă din cele mai vechi timpuri. De aceea, considerăm că nu este lipsit de interes un scurt istoric al evoluției formelor dramatice, astfel încât înțelegerea fenomenului complex pe care îl reprezintă genul dramatic folcloric, popular, să fie facilitată de unele informații privind manifestări de gen ale populațiilor ancestrale, informații care trimit atât către istoria artei, cât și către istoria fenomenului folcloric și istoria națională.

Cele mai vechi forme ale artei teatrale (elemente de ritual și ceremonial, măști și costume etc.) au suscit interesul istoriografiei de specialitate, așa încât orice istorie a teatrului românesc<sup>1</sup> presupune incursiuni în aceste zone fascinante ale

---

<sup>1</sup> Lucrările de referință la care ne raportăm sunt: Massoff, 1961; Alterescu et al., 1965.

începuturilor. A studia geneza și evoluția fenomenului, fără a ignora problemele esteticii sau pe cele ale sociologiei, constituie o etapă necesară, din care apelul la teatrul popular, cu tot ceea ce a însemnat el de-a lungul timpului, nu poate lipsi. În termenii lui Marin Marian Bălașa, „arta teatrală de sorginte peizantă este proteiformă și de savoare visceral-profundă. Hohotele sale sunt de o sănătate contagios-tonifiantă, exultând dimensiunea Bucurie. Iar bucuria de a participa la actul comunitar-dramatic devine euforie stihinică. În fond, arta teatrală de origine țărănească este o *operă de sacralizare sub forma exuberanței*” (Bălașa, 2006: 53).

### 1. PREAMBUL: SCURT ISTORIC

Documentele istorice fac referire la o serie de informații despre rituri, ceremonial și elemente de spectacol care caracterizau civilizația tracă, greacă și romană, alături de detalii privind forme de magie, descântec, manifestări dionisiace etc.

Cea mai veche informație privitoare la ceremoniile cu caracter ritualic practicate de daco-geți este deja celebra descriere pe care a lăsat-o Herodot despre solia către Zalmoxis:

Tot în al cincilea an aruncă sorții, și întotdeauna pe acela dintre ei pe care cade sorțul îl trimite cu solie la Zalmoxis, încredințându-i de fiecare dată toate nevoile lor. Trimiterea solului se face astfel: câțiva dintre ei, așezându-se la rând, țin cu vârful în sus trei sulite, iar alții, apucându-l de mâini și de picioare pe cel trimis la Zalmoxis, îl leagă de câteva ori și apoi, făcându-i vânt, îl aruncă în sus peste vârful sulitelor. Dacă, în cădere, omul moare străpuns, rămân încredințați că zeul le este binevoitor; dacă nu moare, atunci îl învinuiesc pe sol, hulindu-l că este un om rău; după ce aruncă vina pe el, trimite pe un altul. Tot ce au e cerut îi spun solului cât mai e în viață (Alterescu et al., 1965: 24).

Anumite elemente de artă teatrală apar și în alte ritualuri ale triburilor tracice: mimarea înfrângerii unui inamic, cu scopul de a determina, în mod magic, victoria reală; accesoriile pline de teatralitate din cadrul cortegiilor religioase și al procesiunilor civile etc.

În mijlocul populațiilor elene din cetățile pontice, serbările și cortegiile dionisiace, precum și riturile agrare au generat forme care au fost ușor de asimilat de către băștinași. Un fragment de cronică este elocvent pentru teatralitatea momentelor respective:

Dansul bahic, foarte îndrăgit în Ionia și în Pont, în ciuda caracterului său satiric, cucerește atât de mult pe oamenii de prin partea locului, încât, când vine vremea unor asemenea reprezentații, uită de celelalte îndeletniciri ale lor și stau toată ziua să-i vadă pe titani, pe coribanți, pe satiri și pe păzitorii de boi. Iar cei ce interpretează prin dans faptele reprezentate pe scenă sunt oamenii cei mai de neam, frunțași ai cetății. Și nu numai că nu se rușinează de cele ce fac, dar se fălesc cu dansul lor mai mult chiar decât cu obârșia nobilă, cu dregătoriile și cu faima strămoșilor (Alterescu et al., 1965: 27).

Același cult, conform atestărilor, a furnizat și o generoasă galerie de măști și figurine, cu decorațiuni vegetale, pe care le regăsim și în jocurile rituale țărănești de la noi.

Vestigiile cetăților grecești de la Pontul Euxin atestă existența teatrului, ca instituție, iar masca de teatru clasică, tragică sau comică, denotă apetența pentru metamorfozare în arta teatrală a Antichității.

Spectacolele de amfiteatru din epoca romană înlocuiesc arta înaltă a grecilor cu jocurile violente, chiar sângeroase, sau cu ritualuri religioase, însă aduc *mimusul*, o reprezentație comică impusă de eticheta ceremonialului de închidere a programului. Este genul de „verigă” care face legătura cu teatrul medieval, cu prelungiri până în contemporaneitate. „*Mimusul*, gen de spectacol cântat, dansat și vorbit, și *mimul*, actor, a căror existență continuă să fie atestată ‘în regatele romano-barbarice la sfârșitul secolului al VI-lea’, se confundă cu jocurile histrionilor de bălci, saltimbanci și *joculatores* din epoca medievală” (Alterescu et al., 1965: 38).

Cu privire la acest aspect, opiniile specialiștilor sunt împărțite: pe de-o parte, se susține teoria circulației și împrumutului formelor<sup>2</sup>, potrivit căreia jocurile țărănești cu măști din epoca feudală sunt derivații secundare ale cultului dionisiac și își au originea în împrumutul schemelor teatrale antice; pe de altă parte, se susține că elementele de artă teatrală primitivă au precedat contactul riturilor arhaice ale populațiilor carpato-dunărene cu civilizația greacă și romană. Cert este că „mascarea magică în jocul călușarilor, travestițiile animaliere în jocul caprei, priveghiul cu măști din Munții Vrancei sunt forme evoluat ale unor spectacole primitive cu origini străvechi din ținuturile carpato-dunărene” (Alterescu et al., 1965: 40).

În feudalismul timpuriu, izvoarele (cronicarii moldoveni și munteni, cronicile anonime etc.) atestă manifestări de genul jocurilor țărănești de la sate sau de la marile curți domnești și boierești (*turca*, *brezaia*, *unchiașii și moșnegii*, *călușarii*, *cucii*, *drăgaica*, *aparudele*, *caloianul* etc.), prin care se celebrau marile momente calendaristice, evenimente din viața individului sau a colectivității, ritmurile cosmice și ale naturii etc.: „[...] drăgaică să zice cei ce joacă la sărbătoarea sfântului Ioan botezătorul, îmbrăcați iarăș în haine muieresti, cu sabiile în mână, și cu steag [...] păpărudă să zice cel prefăcut în haine muieresti, și joacă înzovolit cu bozi, și când joacă aruncă apă în capul lui; care joc să joacă după Paște și putem zice că închipuiește ploaia primăverii pentru bucate”<sup>3</sup> (Alterescu et al., 1965: 44).

<sup>2</sup> Teorie susținută și ilustrată de Waldemar Liungman, în *Traditionswanderungen Euphrat-Rhein*, 1938 (apud Alterescu et al., 1965: 39).

<sup>3</sup> *Condica limbii românești alcătuită de dumnealui Iordache Golescul, vel dvornic al Prințipatului Valahiei, în zilele preainălțatului nostru domn Alexandru Dimitrie Ghica voevod* (apud Alterescu et al., 1965: 44).

Elementul creștin, normele morale cenzurează oarecum magia primitivă emanată de toate aceste manifestări: ele nu sunt tolerate de toată lumea, mai ales de fețele bisericești, fiind uneori considerate „păgâne”. Alcătuind deja un sistem al datinilor țărănești, cu implicații pastorale și agricole, manifestările respective au început să definească viața comunităților rurale, să se individualizeze conform mentalității și specificului local etc., așa încât de prin sec. al XVIII-lea se înregistrează deja, istoriografic, prezența lor constantă în viața oamenilor.

## 2. MIC INVENTAR AL FORMELOR DRAMATICE POPULARE

### 2.1. CĂLUȘUL

Cea mai veche atestare documentară o oferă Dimitrie Cantemir, în capitolul al XVII-lea, *Despre năravurile moldovenilor*, din *Descrierea Moldovei*:

Jucătorii se numesc *călușari*, se adună o dată pe an și se îmbracă în straie femeiești. În cap își pun cunună împletită din pelin și împodobită cu flori; vorbesc ca femeile și, ca să nu se cunoască, își acoperă obrazul cu o pânză albă. Toți au în mână câte o sabie fără teacă, cu care ar tăia îndată pe oricine ar cuteza să le dezvelească obrazul. Puterea aceasta le-a dat-o o datină veche, așa că nici nu pot să fie trași la judecată, când omoară pe cineva în acest chip. Căpetenia cetei se numește stariș, al doilea primicer, care are datoria să întrebe ce fel de joc pofteste starișul, iar pe urmă îl spune el în taină jucătorilor, ca nu cumva norodul să audă numele jocului mai înainte de a-l vedea cu ochii. Căci ei au peste o sută de jocuri felurite și câteva așa de meșteșugite, încât cei ce joacă parcă nici nu ating pământul și parcă zboară în văzduh. În felul acesta petrec în jocuri neconținute cele zece zile între Înălțarea la cer a lui Hristos și sărbătoarea Rusaliilor și străbat toate târgurile și satele jucând și sărind. În toată vremea aceasta, ei nu dorm altundeva decât sub acoperișul bisericii și zic că, dacă ar dormi într-alt loc, i-ar căzni de îndată strigoaicele. Dacă o ceată de acestea de călușari întâlnește în drum alta, atunci trebuie să se lupte între ele. Ceata biruită se dă în lături din fața celeilalte cete vreme de nouă ani. Dacă vreunul este omorât într-o astfel de încăierare, nu se îngăduie judecată și nici judecătorul nu întreabă cine a săvârșit fapta. Cine a fost primit într-o asemenea ceată trebuie să vină de fiecare dată, vreme de nouă ani, în aceeași ceată; dacă lipsește, ceilalți zic că îl căznesc duhuri rele și strigoaicele. Norodul lesne crezător pune pe sama călușarilor puterea de a izgoni boli îndelungate. Vindecarea o fac în acest chip: bolnavul îl culcă la pământ, iar călușarii încep să sară și, la un loc știut al cântecului, îl calcă, unul după altul, pe cel lungit la pământ începând de la cap și până la călcăie; la urmă îi mormăie la urechi câteva vorbe alcătuite într-adins și poruncesc boalei să slăbească. După ce au făcut aceasta de trei ori în trei zile, lucrul nădăjduit se dobândește de obicei și cele mai grele boli, care s-au împotrivit lungă vreme meșteșugului doftoricesc, se vindecă în acest chip, cu puțină osteneală. Atâta putere are credința până și în farmece (Cantemir, 1997: 193-194).

Descrierea certifică minime elemente de artă teatrală străveche (masca, rolurile, elementele de costumație etc.). Dansul este uneori asociat cu forme ale dansurilor războinice sau cu pantomima practică în Antichitate.

Certe elemente comune au fost identificate cu jocurile similare din zona balcanică. Istoricul Ioan Massoff precizează chiar că:

[...] jocuri asemănătoare sunt cunoscute și la popoarele balcanice și în sudul Italiei, în Spania, în Anglia, ceea ce arată că avem de-a face cu străvechi forme de dans ritual răspândite în toată Europa mediteraneană. [...] Dansul este executat numai de bărbați. S-ar părea că numele îi vine de la o figură simbolică, închipuind un cap de cal înfipt într-un mâner, uneori învelit într-o blană de iepure, pe care-l poartă ceata călușarilor. Călușarii mai poartă două cingătoare colorate peste umeri, încrucișate pe piept peste costumul național, pe cap pălării împodobite cu panglici de felurite culori, la picioare au ciucuri, pinteni și clopoței, iar în mână țin bețe. Principalele personaje sunt vătaful, înarmat cu o sabie de lemn, stegarul, primul călușean, care poartă capul de cal, și mutul, personajul comic al grupului, care are de obicei un bici (Massoff, 1961: 34)<sup>4</sup>.

Valoarea ritualică și valențele magice ale dansului nu au încetat să-l definească, indiferent de evoluția, în timp, a acestuia. Practicat în perioada Rusaliilor, jocul presupune diferite linii melodice și figuri de dans, având valențe apotropaice.

Referitor la alcătuirea cetei și la costumație, Tudor Pamfile reproduce o gamă largă de informații (optăm pentru cele despre Transilvania, chiar zona Alba, deoarece, în prezent, jocul este asociat mai degrabă cu zona folclorică a Munteniei, generalizându-se în rândul publicului larg ideea că acest joc este specific zonei sudice a României):

În comunele Benic, Galda de Jos, Teiuș, Stremț, Gârbova și în cele din vecinătatea lor de pe malul stâng al Murășului, anume Pețelca, Zărieș, Căpuș, Tâmpăhaza, Ocnășoara, Ciumberd etc., la Înălțarea Domnului (Ispas) se leagă călușerii. În Transilvania, adevărata instituție a călușerilor, pe cât știm, se găsește numai în regiunea inferioară a Târnavelor, în regiunea centrală și superioară a Murășului, pe câmpia Turzii și a Clujului și mi se pare că și pe Săcaș.

Înrolarea sau legarea călușerilor se face în modul următor:

Vătaful unui ținut, compus din mai multe sate vecine, se duce pe la târguri în orașele din apropiere și dând peste feciori cari joacă să-i placă, îi întreabă dacă vreau să între în călușerie. Cel care răspunde afirmativ numaidecât trebuie să deie vătafului o arvună în valoare de un florin.

La primirea arvunii, vătaful spune feciorului că în ziua de Ispas să fie la casa lui, unde întrunindu-se toți feciorii înrolați, pleacă cu vătaful în frunte în nouă hotare și într-o sticlă iau apă din nouă izvoare. Iar după aceea se duc la alte trei hotare, cari se împreună laolaltă în trei colțuri, și oprindu-se între căi, vătaful pe fiecare pe rând, îl leagă peste fluierul piciorului, pe din jos de genunchi, cu câte două curele pe care sunt înșirate zurgălaiele (clopoței). De asemenea îl mai leagă și peste brațe, pe din sus de coate, cu câte două rânduri de prime (panglici).

<sup>4</sup> În aceeași lucrare, într-o notă explicativă, autorul oferă un detaliu absolut surprinzător în ceea ce privește vechimea obiceiului: „Se pare că jocul străvechi al călușarilor constituia un fel de *spectacol de gală*. Astfel, la 19 octombrie 1599 s-a organizat în apropiere de Alba Iulia o reprezentație cu călușari, de față fiind Sigismund Bathory și doamna lui Mihai Viteazul, echipa fiind alcătuită *din 13 dintre cei mai destoinici călușari*” (Massoff, 1961: 509).

La terminarea ceremoniei legatului, feciorii, formând un cerc și rugând pe Irodeasa, patroana călușerilor, ca să le ajute, vătaful îi stropește cu apă luată din cele nouă izvoare și le poruncește ca să ridice bătele cu capătul cel subțire în sus, pe care le ciocnesc de câte trei ori, privind mai întâi spre apus și apoi spre răsărit. Ciocnirea bătelor e semnul tainic după care se cunosc jucătorii dacă fac parte din societatea călușerilor. Bătele sunt anume făcute din stejar, de un stat de om de lungi și cu măciucă în cap, fiind ferecate cu câte o măciucă de fier la vârful cel subțire.

După împlinirea acestor formalități și după inițierea în tainele societății, vătaful le poruncește ca fără să cuteze să se uite careva înapoi, să plece la el acasă, unde dezlegându-i, le zice că precum i-a legat, așa trebuie să rămâie legați între sine, în bine și în rău, și că numai el are putere să-i dezlege de îndatoririle luate. De asemenea le mai amintește că de câte ori vor începe a juca, totdeauna să nu uite a ruga pe Irodeasa și să ciocnească bătele, spre a se încredința dacă toți câți intră-n joc sunt călușeri. Dacă cineva îi va îmbia cu mâncare sau băutură, totdeauna cea dintâi bucatură sau cel dintâi pahar cu băutură să-l arunce sub masă, ca jertfă adusă Irodesii.

Călușerii sunt la fel îmbrăcați. Pălăriile sunt late în *pereti* (margine, boldor) și cu *prime* de mărgele împodobite. Sunt numai în cămașă și peste mijloc sunt încinși cu un brâu de strămături îngust ca de un lat de mână și cu cănăcii (ciucuri) atârnați în jos. Cioarecii sunt de giolgi sau de pânză subțire de bumbac, croiți pe picior și cu șiret negru sau albastru pe margini, iar la glezne sunt răsfrânși ca de patru degete și *chiviți* cu *puișori* de arnici roș. Numai în opinci pot juca, și în cari se încălță cu obiele albe de pânză, iar curelele sunt foarte înguste și cu mult gust împletite prin nojițele opincilor și înfășurate pe după glezne, pe sub răsfrânsătura cioarecilor. Peste fluierile picioarelor au zurgălaiele, printre cari atârână în jos niște ciucurei răsfrâți (Pamfile, 1997: 48-49).

Ovidiu Bârlea îl încadrează în rândul dansurilor cu substrat cultic:

Dintre toate dansurile românești cu funcții rituale, cel mai însemnat este fără îndoială *călușul*. El se vedește în același timp și cel mai complicat, imbinând practici din registre diferite, adesea contradictorii, cel puțin în aparență, iar pe plan coregrafic desfășurându-se într-o alternanță de mișcări line cu virtuozități de cel mai ridicat potențial. Dansul *călușarilor* stă înaintea tuturor celorlalte prin frumusețea lui coregrafică, alcătuiind un *summum* al mișcărilor armonioase și în același timp deosebit de grele. Sub toate aspectele el a rămas un fel de ideal coregrafic al colectivităților unde se practică, un superlativ al frumosului și îndemnării pentru care calificativul de minune nu e cătuși de puțin o exagerare (Bârlea, 1982: 34-35).

Referitor la vechimea și răspândirea dansului, același cercetător arată că:

[...] aria de răspândire coincide în bună măsură cu hotarele teritoriilor locuite de traci în Europa, sugerând cu multă plauzibilitate originea tracă a obiceiului și jocului. După mărturia citată a lui Xenophon din *Anabasis*, tricii cunoșteau jocul săbiilor, evident înrudit cu cel al călușarilor de azi, iar arta coregrafică atinsese la ei un grad înalt, de vreme ce dansul amintit fusese scenizat cu o măiestrie care a stârnit admirația spectatorilor greci. Elementele structurale de grad foarte arhaic ale obiceiului pledează pentru o vechime ancestrală, foarte probabil preistorică, vădit preromană (Bârlea, 1982: 34-35).

## 2.2. TURCA / BREZAIA / CAPRA

Jocul este menționat în izvoare din sec. al XVIII-lea și face parte din gama obiceiurilor de iarnă. În literatura de specialitate s-a constatat chiar o delimitare geografică:

[...] turca era numele jocului teatral străvechi din Moldova și Transilvania, brezaia al celui din Muntenia. Această veche formă de artă teatrală populară s-a dezvoltat din jocurile rituale de ceată, dar în izvoarele din secolul al XVIII-lea se prezintă ca un dans teatral, simplu, la care participă numai doi eroi: *turca*, *cerbul* sau *brezaia* și *blojul*, *moșul de turcă*, *moșul brezii* sau, simplu, *moșul* (Alterescu et al., 1965: 53).

Animalul mitic implicat ideatic în joc trimite la rituri arhaice ale vânătorilor și păstorilor din ținuturile carpato-dunărene.

Tudor Pamfile oferă, în volumul *Sărbătorile la români*, câteva exemple din diferite zone geografice (Țara Oltului, Munții Apuseni, Zona Brad-Hunedoara, Muscel, Arad, Severin, Bihor, Moldova etc.). O interesantă secvență este cea referitoare la zona Hunedoarei, folcloristul realizând o comparație între etape diferite din evoluția obiceiului:

În comitatul Hunedoarei, turca se numește și cerb, cerbuț sau țurcă. Datina însă slăbește. Pe alocuri, prin 1898, alături de turcă se întâlnea și blojul, care astăzi nu se mai întâlnește. Pe atunci, „Bloju își înnegrea fața cu scrum, iar îmbrăcămintea îi era făcută din cârpe colorate. Pe umeri îi atârna o traistă plină cu cenușă, în mână avea o pușcă de soc, iar pe spate purta un clopot de oi. În decursul jocului făcea o larmă teribilă, nu numai cu clopotul, ci și el însuși striga, și umplându-și din când în când mâna cu cenușă, aruncă în ochii celor ce stau împrejur. Chemarea blojului era ca, cu caraghiozăturile lui, să distragă poporul; afară de aceasta, el intră prima oară în fiecare casă, ca să ceară permisiunea pentru țurcă. Și să nu se fi întâmplat să capete undeva răspuns negativ, căci atunci umplea ferestrele cu cenușă; astfel că nimeni nu cuteza să-l refuze, căci astfel respectivul o pătea” (Pamfile: 1997: 374).

Același cercetător, utilizând descrierea etnografică, dă detalii atât despre performarea obiceiului, cât și despre recuzită:

Pe o bâță groasă, cam de un metru de lungă, – pe care se sprijinește feciorul când joacă turca, – fac din cârpe un cap, din care se rămuresc două coarne făcute din lemn, împodobite cu găitane. De la rădăcina coarnelor atârână în jos o velință, în formă de togă, cusută din cârpe de culori diferite, sub cari se mai află o învălitoare. Velința aceasta îi acopere spatele turcașului, partea dinainte numai când joacă, pentru că se apleacă. În loc de gură, are un cioc cam de 30 cm lung, colorat în roșu ori în verde, iar falca de jos se poate mișca cu o ață. În partea dinainte a ambelor fălci sunt bătute câte două cuie, de vreo 5 mm lungi, cu ajutorul cărora ridică creșterii de pe pământ. Pe falca de sus întăresc un cap de iepure. [...] Sub cioc e o mică deschizătură, prin care se uită turcașul afară. Coarnele sunt împodobite cu clopoțele, zurgălaie, cordeluțe tricolore, cârpe și ciucuri. Pe frânghia care leagă laolaltă coarnele sunt o grămadă de inele, iar sub frânghie este o panglică întinsă, pe care sunt cusute fire de mărghăritare mărunte. Aceasta e zgârduța. Astfel e îmbrăcată turca [...] (Pamfile, 1997: 375-376).

Cea mai veche descriere o regăsim la Dimitrie Cantemir: „În ziua de Crăciun se pune cuiva o căpățână de cerb cu coarne mari, de care se leagă o mască făcută din fâșii de pânză colorată și atât de lungi încât acoperă și picioarele celui care o poartă. Peste acesta se așează altul, care se face un bătrân ghebos, și așa străbat toate ulițele și casele, jucând și cântând, cu o mulțime de lume după ei” (Alterescu et al., 1965: 54). Elementele care țin de teatralitatea jocului, de pantomimă și de costumație au permis raportarea la dionisiile grecești sau la saturnaliile romane, iar denumirea denotă influența slavă veche (*brezaja* ‘mască’). De altfel, cercetările relevă caracterul străvechi și răspândirea pe o largă arie sud-est europeană a acestor jocuri. Având și implicații agrare, manifestarea face apel la fertilitatea pământului, cu valențe augurale prilejuite de atmosfera de veselie de la Anul Nou. Plecând de la travestițiile animaliere antice, trecând prin jocurile țărănești medievale și menținându-se până în prezent în unele zone din Moldova, jocul a suportat numeroase modificări atât de sens, cât și de formă, cantonându-se în zona obiceiurilor de iarnă. Din el au derivat alte manifestări teatrale: *malanca* (denumirea de origine ucraineană a Caprei din Bucovina) și *alaiul caprei*.

Chestiunea *jocurilor cu măști* (*Capra, Cerbul, Boul, Struțul, Cocostârcul, Ursul, Calul, Păpușile, Damele*) este în detaliu dezbătută într-o mai veche lucrare a Emiliei Pavel, care pornește de la ideea că:

[...] măștile animale, ca și cele umane, constituie un important capitol al culturii noastre populare. Cel ce intră sub mască se transpune în personajul pe care masca îl reprezintă. Cel travestit devine o nouă făptură, activează, se mișcă, vorbește ca făptura pe care o întrușipează. Masca este un obiect ritual, dar încă din antichitate ea devine și un obiect de recuzită, un element al spectacolului (Pavel, 1971: 37).

Toate aceste observații denotă apetența constantă, în mediul folcloric tradițional, pentru deghizare, improvizație, asumarea unor roluri, responsabilitatea pentru costume și scenariu etc., adică tot atâtea elemente de artă teatrală populară.

### 2.3. UNCHIAȘII

*Jocul unchiașilor* reprezintă o ceremonie teatrală arhaică, practică în nopțile de priveghi, în unele sate din Moldova, Oltenia, Maramureș și Vrancea: „[...] cu toiege lungi în mâini, îmbrăcați în costume din scoarțe de lână și încinși cu sfori împletite, purtând măști sculptate în lemn de meșteri cofari, țăranii munteni reprezentau ceata bătrânilor morți, care se întorc în sat să petreacă noaptea de priveghi” (Alterescu et al., 1965: 60).

Elementul constant al acestei secvențe ritualice este, desigur, masca. Variațiunile au marcat, de-a lungul timpului, gama nuanțelor dintre tragic și comic: de la seriozitatea și tragismul ceremoniei funerare la jocurile vesele, chiar orgiastice, la parodierea aspectelor grave ale existenței, „unchiașul” reprezintă



o imagine teatrală arhaică, denotând aspecte primare ale artei dramatice populare. În ceea ce privește masca, aceasta este de lemn, iar elementele decorative (pictura și blana) configurează expresia: de la liniile severe până la imaginile cele mai grotești, de la craniul cu dinții albi scoși în evidență până la contorsionări ale liniilor faciale. Astfel de măști de lemn au fost atestate în Suedia, Germania, Italia, Ungaria, Elveția etc.

#### 2.4. CUCII

Jocul cucilor este specific în zona dunăreană, atribuindu-i-se o origine tracă sau grecească, datorită aspectelor sale orgiastice. Are valențe care trimit la riturile agrare sau pastorale (nunta a doi ciobani sau plugari, moartea soțului, un preot parodiat care mimează ceremonialul înmormântării, învierea soțului și petrecerea celor prezenți). Obiceiul a migrat din sezonul sărbătorilor de iarnă în cel al sărbătorilor de primăvară.

\* \* \*

Toate aceste argumente relevă caracterul laic, în linia petrecerii și a comediei, al artei teatrale populare străvechi: perechea comică (moșul și baba), mascarada și jocurile de bălci (care, printre altele, asigurau și circulația temelor, motivelor, costumelor etc.), improvizația și deghizarea, parodiarea vechilor forme teatrale, tipare și scheme fixe, alegoria sau reprezentarea diverselor bresle și categorii sociale (cizmarul, fierarul, negustorul, doctorul, neamțul, turcul, cazacul, țigani ursari sau căldărari etc.), bufonul-arlechin (influență din cortegiile carnavalului orășenesc), măscăriciul (eroul teatral al epocii feudale). Este vorba, evident, despre o sinteză a măștilor și personajelor străvechi, o treaptă în evoluția artei teatrale populare, o sinteză între dramă și spectacol. Tot aici se înscrie și teatrul de păpuși și umbre (având în centru personajul *karagöz* ‘cu ochi negru’), de origine turcească, având un caracter licențios, ca și farsele jucate pe la curțile domnești.

La sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, se dezvoltă noi forme de teatru popular (*Irozii*, *jocul păpușilor*, *nunta* și *haiducii*). Dacă ultimele trei conservă caracterul laic al artei teatrale, apropiindu-se totuși de seriosul realității (*nunta* și *haiducii*), ba chiar creându-și eroi, cel dintâi reprezintă o formă de teatru religios care se păstrează până în prezent.

#### 2.5. IROZII

Dramă religioasă (cunoscută în diverse regiuni ale țării și sub numele *Viflaim* sau *Viclaim*, *Magii*, *Trei Crai de la Răsărit* etc.) creată în jurul textului evanghelic, are ca temă secvența uciderii pruncilor de către Irod, la aflarea veștii despre

nașterea lui Isus. Uneori, jocului religios al Irozilor i s-a asociat *jocul* laic al *păpușilor* sau *cântecul de stea* (forme înrudite sunt și jocul *Mironosițelor*, cu personaje feminine, și *Lăzărelul*, spectacol mai degrabă laic despre scena biblică a învierii lui Lazăr).

Ipoteza originii apusene a dramei, prin filtru transilvănean, este cea mai agreată. Unii cercetători au avansat ideea pătrunderii dramei pe teritoriul românesc odată cu creștinismul, însă aceasta nu se susține. Ioan Massoff argumentează astfel: „faptul că nici Dimitrie Cantemir și nici Franz Sulzer nu pomenesc despre *Vicleim*, deși vorbesc despre jocul păpușilor, ne face să apreciem că vechimea dramei populare liturgice nu trece de secolul al XVIII-lea” (Massoff, 1961: 36).

În Transilvania, această secvență a fost atestată în mai multe forme: spectacol jucat de școlari sau teatru religios practicat la biserică. Spre deosebire de misterele evului mediu francez sau de teatrul religios oriental, cu care a fost adesea asemănat, spectacolul *Irozilor* prezintă un singur subiect și personaje principale fixe, permițând astfel existența relației prototip-variante. „Dacă în Muntenia, pe lângă Irod și cei trei magi, apar un ofițer și un copil, doi soldați și un cioban, în Transilvania și în Maramureș, prin influența catolică, mai apar Fecioara Maria și sfântul Iosif, Diavolul, un fariseu, îngerul Gabriel etc.” (Massoff, 1961: 36). Detalii similare despre componența grupului care performează oferă și Tudor Pamfile (Pamfile, 1997: 364-367), preluând și informații de la Anton Pann și G. D. Teodorescu.

Despre categoria *dramei religioase* (unde include *Vicleimul*, *Cântecele de stea*, *Mironosițele*, *Jocul de păpuși* și *Orațiile de nuntă*) vorbește și istoricul N. Cartoian, în lucrarea sa *Cărțile populare în literatura românească* (Cartoian, 1938: 185-232). Dincolo de interesul documentar (autorul prezintă detaliat variante din toate zonele geografice), se reține ideea referitoare la origine și răspândire:

De unde a venit ideea *Vicleimului* la noi? Nu este ușor de răspuns. Grecii [...] nu-l au – și nici Bulgarii nu-l cunosc decât în ținuturile învecinate cu Serbia. Biserica ortodoxă, care a fost refractară la introducerea sculpturii în biserică, a socotit ca o impietate punerea în scenă a dramei evanghelice. Misterul religios e deci la noi de obârșie apuseană și se leagă de misterul celor trei regi magi ai evului mediu. Dintre popoarele învecinate, îl au Rutenii care l-au primit de la Poloni și popoarele care au trăit în aceeași sferă culturală, în vechea monarhie habsburgică: Sașii care l-au luat de la Germani; Italienii care l-au moștenit din evul mediu, Ungurii care, după cercetările folkloriștilor și etnografilor lor, l-au primit de la Italieni și, în sfârșit, Sârbii din ținuturile adriatice și din Banat (Cartoian, 1938: 185-232).

\* \* \*

Deși genul dramatic popular nu are, în cultura română, o pondere similară genului liric sau epic, totuși complexitatea artei dramatice populare românești contribuie la complexitatea folclorului nostru. Mecanismele subterane ale sincretismului au funcționat și funcționează încă, generând noi forme de artă

populară. Laic și religios, tradițional și modern, epic, liric și dramatic, mască, dans, costum, recuzită – toate contribuie la supraviețuirea acestui gen popular special. Mai mult, fiind cel mai puțin „discret” între genurile folclorice românești, dramaticul popular reprezintă și un element de atracție și de export cultural în zilele noastre.

## BIBLIOGRAFIE

- ALTERESCU, S. et al. (ed.). (1965): *Istoria teatrului în România*. Vol. I. *De la începuturi până la 1848*. București: Editura Academiei RSR.
- BĂLAȘA, M. M. (2006): Mic lexicon al dramaturgiei folclorice (I). *Drama*, 1-2.
- BĂRLEA, O. (1982): *Eseu despre dansul popular românesc*. București: Cartea Românească.
- CANTEMIR, D. (1997): *Descrierea Moldovei*. Chișinău: Litera.
- CARTOJAN, N. (1938): *Cărțile populare în literatura românească*. II. *Epoca influenței grecești*. București: Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”.
- MASSOFF, I. (1961): *Teatrul românesc. Privire istorică*. Vol. I. *De la obârșie până la 1860*. București: Editura pentru literatură.
- PAMFILE, T. (1997): *Sărbătorile la români* (ed., intr. – I. Datcu). București: Editura Saeculum I.O.
- PAVEL, E. (1971): *Jocuri cu măști. Zona Iași (Podișul central moldovenesc)*. Iași: Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al Județului Iași.
- VULCĂNESCU, R. (1970): *Măștile populare*. București: Editura științifică.