

RESTITUIRI



Petru Caraman

OBSERVAȚII CRITICE, URMATE DE DISCUȚIA CÎTORVA PROBLEME ETNOGRAFICE ȘI ETNOLOGICE – CU PRIVIRE SPECIALĂ ASUPRA ARTEI POPULARE¹.

Lui Antonín Václavík,
prietenului și etnografului:
In memoriam!

OBSERVAȚII CRITICE.

A. Václavík, fost profesor de etnografie la universitatea din Brno, este bine cunoscut în sfera etnografilor slavi printr-o serie de apreciable contribuții încă de pe la a[nul] 1925, când s-a afirmat prin studiul asupra satului dunărean în Cehoslovacia. Dar ultima lui lucrare, despre obiceiurile anuale și arta populară, care – prin ramele atât de cuprinzătoare, ca și prin complexitatea ei – ne apare ca o cercare de sinteză asupra domeniului ritual ca sursă de artă, la cehoslovaci, este, evident, opera cea mai importantă a vieții sale. La această carte, a lucrat autorul cu râvnă ani îndelungați, fără însă să fi avut satisfacția de a o

¹ La apariția cărții lui Antonín Václavík: *Výroční občeje a lidové umění (Obiceiurile anuale și arta populară, Praga 1959, in 4^o. 584 pag. + XCV planșe anexe cu ilustrații. /Editura Academiei Cehoslovace de Științe/).*

vedea tipărită, întrucât a apărut la câteva săptămîni după moartea lui cu totul neașteptată².

Ea ni se înfățișează nu numai ca o expunere comparativă de materiale etnografice, ci în acelaș timp oferă și interpretarea lor științifică în legătură cu problematica genezei și a evoluției. Avem a face deci cu o amplă lucrare de etnografie de tipul descriptiv dublată de una cu caracter teoretic, care-și propune să enunțe și să dezbată principii, ce stau la baza culturii populare în sensul larg și a artei populare în particular. Dacă, în ce privește partea teoretică a cărții, nu putem fi totdeauna de acord cu autorul – măcar că și aici el face dovada unui spirit ascuțit și îndrăzneț – păstrăm o înaltă prețuire pentru partea cea mai vastă și cea mai interesantă a lucrării, care constă în prezentarea unui foarte bogat și variat material. Meritul său e cu atît mai mare cu cît o bună parte a documentărilor sale etnografice sunt culegeri proprii, inedite, de pe teren – din Moravia și Slovacia – pe care le examinează în lumina analogiei cu materiale etnografice din toată lumea slavă.

Ne vom opri dar să scrutăm critic o serie de probleme abordate de Václavík, cu regretul profund că, la discuția principială pe care-o deschidem și care pleacă direct de la opera lui, nu poate participa autorul însuși. Să trecem mai întăi în revistă, pe cît posibil mai succint, cuprinsul cărții. După ce în prealabil autorul face o expunere de principii cu privire la arta populară, la sursele acesteia și la factorii ei creatori; după ce caută s-o definească în cadrul culturii populare și în raport cu arta cultă, precum și să-i clasifice variatele ei forme de manifestare, pătrundem pe terenul concret al faptelor etnografice și anume al datinelor și riturilor de

² Podunajská dedina v Československu, Bratislava, 1925.

Dintre lucrările care s-au succedat, după aceasta – neîntrerupt, pînă-n ultimul an al vieții lui Václavík – vom mai cita pe următoarele:

Luhačovské Zálesí, Luhačovice 1930; *Zdroje l'udového umenia na bratislavskom Záhori*, Bratislava 1934; *Tradicie l'udovej drevorezby*, Bratislava 1936; *Slovenské palice*, v Turčianskom Sv. Martine 1936; *Na okraj úvah o lidovém projevu* – Tvar I – v Praze 1948; *Příspěvky k studiu výročních obyčejů* – „Národopisný Věstník československý XXXI” – v Praze 1949; *Svatý Juří trávu aj hady búří* – „Naše Valašsko XIII” – v Brně 1950; *J. A. Komenský a lidová tradice* – „Zprávy antropologické společnosti IV” – v Brně 1951; *Textile Folk Art*, London 1956; *Genese obrádních plachet: koutnice a úvodnice* – „Sborník Franku Wollmanovi k sedmdesátinám” – v Praze 1958; *Genezia ludového umenia. Umění na Slovensku* – „Odkaz země a lidu IX /sine anno?”; *Jarní obyčeje na Valašsku* – „Historický sborník Krajského muzea v Gottwaldově II” – Gottwaldov 1959; *K problematice lidového umění...* – „Sborník Československé Společnosti pro šíření politických a vědeckých znalostí” – v Praze 1959.

tot felul – implicit al credințelor de care acestea sunt impregnate – în special pe terenul acelor ritualuri ce au loc periodic, în cursul fiecărui an. Aici vede autorul, cu drept cuvânt, vîna principală de unde iau naștere o serie de creații populare cu caracter estetic, dintre care, cele ce-l preocupă cu deosebire sunt unele produse ale plasticii populare. Dar, înainte de orice, ne interesează să știm care-i atitudinea autorului față de subiectul său, căci de aici vom înțelege modul cum el îl va trata, metoda sa de lucru. Václavík se întreabă: – „cărui fapt și în ce măsură trebuie atribuită nașterea și eventual dezvoltarea diferitelor genuri de artă; în ce măsură se reflectă în ele conținutul popular sau forma populară?”³.

Iată cum răspunde el la această întrebare:

„O asemenea chestiune ne obligă în mod necesar nu numai la studiul integral al manifestărilor artistice – poetice, muzicale, coregrafice și plastice – dar practic și la specializarea în cadrul fiecărei categorii cercetate monografic”⁴.

Iar în finalul cărții sale, autorul – referindu-se la nașterea produselor populare esențiale – spune:

„O privire clară asupra acestui complex proces și asupra perspectivei sale este condiționată de cercetarea întregului conținut al culturii populare și în toată extensiunea acesteia, dar cu deosebire de cercetarea tuturor elementelor creației populare. De-abia după aceea, apare viața în unitatea ei indivizibilă, puternică și armonică. Numai așa se clarifică în ce chip creația artistică a impregnat toată viața și cum toată viața este conținută în arta populară, din ale cărei principii și tradiții progresiste cresc valorile durabile ale culturii naționale”⁵.

Și-n adevăr, cam pe un astfel de drum, extrem de exigent și de anevoios se angajează și autorul, străduindu-se să pornească totdeauna de la cunoașterea cât mai clară, cât mai precisă chiar, a întregului și a ansamblului etnografic, atunci când are de cercetat vreun anumit sector izolat din ansamblu. Dificultatea principală decurge din faptul că disciplina etnografică are ca obiect o întregă enciclopedie de cunoștințe; ea cuprinde în germen și în forme primare tot ceea ce a frământat mințile celor mai civilizați dintre oameni. Într-însa poate fi aflat începutul a toate cîte conferă omului astăzi un titlu de legitimă mîndrie în sfera culturii. De aceea, teribilul avertisment formulat atît de just și de lapidar de către Vergilius – „non omnia possumus omnes” – pare a nu fi nicăieri mai

³ Cf. VOLU, p. 499.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, p. 506.

potrivit ca-n cazul de față. Și totuși, Václavík are curajul să-nfrunte greutățile, uneori de-a dreptul insurmontabile pentru un singur cercetător, și să aplice în lucrarea sa principiul amintit. Astfel, punându-și ca țel studiul a o serie de creații din domeniul plasticii populare și mai presus de toate, a ouălor de Paști, Václavík face să treacă pe dinaintea noastră un impresionant cortegiu de datini și ritualuri în uz pe teritoriul Cehoslovaciei, scrutînd atent ceea ce poate fi în ele element generator de frumos, sub un aspect cît de incipient și cît de modest ar apărea el. Totodată, autorul se arată mereu preocupat de a pune accent „pe strînsa legătură dintre diferitele categorii de fenomene ale artei populare, care-și puizează bogăția lor de motive din izvoare înrudite”⁶.

Noi apreciem ca deosebit de serios principiul călăuzitor preconizat de V. în metoda de cercetare a fenomenului etnografic. Ne dăm seama cît de ingrată este o asemenea metodă, dat fiind că ea îl condamnă uneori, în mod fatal, chiar pe cercetătorul cel mai competent la multe lipsuri și la rezultate de valoare inegală. Cu toate acestea, avînd în vedere că poate nici într-un alt domeniu ca-n cel al etnografiei faptele și fenomenele nu se înlănțuiesc într-un tot mai inseparabil, mai organic, considerăm că V. a încercat o metodă care trebuie adoptată și aplicată cît mai frecvent de etnografi. Aceasta cu atît mai mult, cu cît studierea detașată și fără raportare stringentă la întreg a dus deseori, în cercetările etnografice, la concluzii cu totul superficiale și fără consistență, iar adesea chiar la grave erori. Avînd în față ca obiectiv principal fenomenul de artă populară ilustrat de ouăle încondeiate, V. pleacă de la studiul prealabil al obiceiurilor de Paști, „care gravitează în jurul treburilor agricole și păstorești, adică în jurul anului nou al muncii de la origine”⁷. Cu dreptate susține V. că sărbătoarea creștină a Paștilor s-a substituit unei străvechi sărbători, care prăznuia sosirea primăverii, adică începutul însuși al anului. În acest scop, el pare a voi să demonstreze că cele mai multe și mai importante rituri sunt strîns legate de respectivul an nou natural. În fapt însă, constatăm că, de foarte multă vreme, adevărul este cu totul altul: Crăciunul și Anul-Nou calendaristic /1 ianuarie/ sunt sărbătorile care cumulează în perioada lor – atît la cehi și slovaci, cît și la toate celelalte popoare ale Europei – covîrșitoarea majoritate a datinilor și practicilor de tot felul. Ceea ce are de făcut cercetătorul, care vede în începutul primăverii, anul nou primordial și totodată cel autentic pînă

⁶ Cf. VOLU, p. 441.

⁷ *Ibidem*, p. 498.

astăzi, pentru plugari și păstori mai ales, este de a dovedi că acea mulțime de ritualuri în uz la anul nou de iarnă și în primul rînd cele cu caracter agrar, constituiesc doar un transfer din perioada de primăvară asupra miezului iernii, odată cu schimbarea anului nou calendaristic acum mai bine de două milenii. De aceea, apreciem mai mult capitolul unde V., derivînd anul nou de iarnă din cel de primăvară, relatează marile analogii pe care le prezintă ritualul celui dintăi cu al celui din urmă. Dintre datinile anului nou calendaristic, autorul stăruie cel mai mult asupra colindatului. Între cele de primăvară, adică ale vechiului început de an, ne sunt înfățișate unele foarte caracteristice la cehi și slovaci, ca: alungarea morții, succedată imediat de aducerea „anului nou” /*nové léto*” – simbolizat printr-un brad verde, frumos împodobit cu panglici colorate – apoi, obiceiul flagelării cu nuiele verzi, cunoscut sub numele de „*pomlázka*”, stropitul cu apă... etc.

Dovezile folclorice aduse de V. pentru a demonstra că, la cehi și slovaci, a existat de asemenea o datină de consacrare a tinerilor, la trecerea lor din categoria minorilor în cea a maturilor și că această datină se situa calendaristic primăvara – la sărbătoarea sfîntului Vlasie și a sfîntului Grigore⁸ – sunt foarte puțin convingătoare. Toate acele pretinse colinde, pe care le citează el ca reminiscențe ale acestei datini, nu au desigur absolut nici o legătură cu ea. Aceasta nu înseamnă că o astfel de datină nu va fi existat cîndva la cehi și slovaci, dat fiind că ea era în uz la popoare antice, iar în vremea noastră pot fi aflate referitor la ea vestigii clare în unele țări din Europa. Rămîne însă să se caute, în folclorul cehoslovac, dovezi mai sigure în legătură cu existența ei în trecut.

În ce privește geneza a o serie de ritualuri și rituri, demnă de relevat, pentru justetea ei, este tendința autorului de a dovedi că ele „au luat naștere mai ales din necesități și acțiuni gospodărești și se legau de perioadele de muncă ale anului”⁹.

Elementele mistice, de natură magică sau religioasă, au constituit pentru popor, de-a lungul mileniilor, mijloace la care el a recurs din convingerea că printr-însele își poate împlini lipsurile materiale, ce-i amenințau viața. Ele sunt, evident, în cea mai mare parte, documente ale slăbiciunii omului față de natură, ale omului dezarmat în fața stihiei, care refuza să-i dea în măsură satisfăcătoare cele necesare pentru trai. Ca o consecință firească, multe din vechile rituri au trebuit să dispară sau să fie

⁸ Cf. cap. „Ecouri ale unor ritualuri de consfințire a maturității în obiceiurile de primăvară” – VOLU, p. 108 sq.

⁹ VOLU, p. 167.

reduce la rolul de simplu divertisment, fără vreo semnificație deosebită, atunci când omul – datorită civilizației și tehnicității tot mai avansate – a ajuns să-și creeze unelte din ce în ce mai perfecționate, asigurându-și prin ele o viață mai bună. E ceea ce se desprinde clar din analiza lui V. asupra multora din datinile și riturile prezentate.

Ramura de artă populară, care formează centrul preocupărilor autorului în această lucrare și căreia îi consacră un amplu studiu, este cea a ouălor de Paști la cehi și Slovaci. În afară de însemnata contribuție științifică, pe care o aduce V. în ce privește analiza foarte minuțioasă a tematicii ouălor încondeiate – prin discernerea perspicace a motivelor componente și a semnificației acestora, precum și prin clasificarea lor, după trăsăturile caracteristice de ordin plastic sau după finalitatea ce le atribuia odinioară poporul – mai trebuie să relatăm meritul deosebit, pe care-l are studiul său pentru geneza acestor produse ale plasticii populare¹⁰.

O altă manifestare artistică populară cu substrat mistic, de care e preocupat V., o constituiesc colacii rituali. La aceștia se raportă el deseori în cursul lucrării sale, ba le consacră și un capitol special¹¹. Se știe că pâinea prin ea însăși este obiect ritual cu multiple întrebuințări; dar acest caracter al ei apare cu mult crescut, după mentalitatea populară, dacă i se dau anumite forme tradiționale. La cehi și slovaci, formele colacilor rituali transpar foarte adesea chiar în numele lor. Astfel, colacii în uz la diferite sărbători și legați de anumite datini poartă nume de unelte gospodărești, păsări, animale, iar uneori și nume, care indică aspecte antropomorfe: „klič”, „žebřík”, „sedlo”, „jařma”, „plužna kolečka”, „řičice”, „koš na zno”, „úl”, „stúl”..., „skřivan” „vlaštovkca”, „slavík”, „křepelka”, „labul”, „holubice”, „kuřitky”..., „kůň”, „kravy”, „kozy”, „ovce”, „beraní rohy”, „žaba”, „ještěřka”, „prasátka”, „had”, „jelen”, „srna”, „hlemýžd”, „pavouk” ..., „blíženci”, „děcko”, „křivé panny”, „Adam a Eva”... etc¹².

¹⁰ Dar, referitor la valoroasele investigații ale lui V. asupra ouălor încondeiate la cehi și slovaci, am avea multe de spus. Lăsăm totuși neatinsă problematica acestui important domeniu al plasticeii poporului pentru un alt prilej, întrucât avem intenția să publicăm noi înșine un studiu cu caracter *etnografic* despre ouăle încondeiate, unde vom pune la contribuție de asemenea rezultatele lui V., discutând în același timp și chestiile ce ni se par controversabile.

¹¹ VOLU, p. 475-88.

¹² „cheia”, „scara”, „șeaua”, „jugul”, „roatele plugului”, „ciurul”, „coșul de grîne”, „știubeiul”, „masa”..., „ciocîrlia”. „rîndunica”, „privighetoarea”, „prepeșița”, „leabăda”, „porumbița”, „puicușele”..., „calul”, „vacile”, „caprele”, „oaia”, „coarnele berbecului”, „broasca”, „șopîrla”, „purceii”, „șarpele”, „cerbul”, „câprioara”, „melcul”, „păianjenul”..., „gemenii”, „copilașul”, „fetele strîmbe”, Adam și Eva”... etc. – cf. VOLU, p. 483.

Caracterul ritual al colacilor reiese nu numai din aspectul lor, care prezintă forme ornamentale ce n-au avut nimic comun, la origine, cu preocuparea de frumos, dar și din alte numeroase indicii: ei sunt confecționați de către femei meștere, adică specializate în cunoașterea formelor consacrate de tradiție, femei care sunt foarte solicitate mai ales pe la nunți și înmormântări, apoi, colacii aceștia sunt pregătiți în condiții cu totul speciale /spre anumite sărbători și la anumite momente din zi sau din noapte, dintr-un anumit fel de făină și chiar dintr-o apă anumită... etc./. Și totuși, *colacii rituali* sunt forme plastice populare, care – concomitent cu finalități de natură magică ori religioasă ori de natură mixtă, magico-religioasă – *constituiesc o străveche mărturie despre încercarea omului de a reprezenta imagini din natură prin modelarea unui material, adică prin mijloace care țin de domeniul sculpturii*. Căci ce deosebire este între modelarea argilei și cea a aluatului? De altfel, încă din timpuri antice, s-a trecut – mai ales în sfera riturilor funerare – de la adevăratele pîini rituale din aluat, la simulacrele de pîini, simple simboluri executate din argilă sau chiar și din alte materiale.

În fine, ceea ce se cuvine a fi relevat în mod special, e că lucrarea lui V. este ilustrată cu un bogat material plastic – în text și în anexă – constituind documentele etnografice, pe care se sprijină autorul în tezele și ipotezele sale. Astfel, ea cuprinde numărul uimitor de circa 1200 de ouă încondeiate, în cea mai mare parte morave și slovace dar și o serie de exemplare de la ceilalți slavi. Din numărul total amintit, cam vreo 700 sunt admirabile reproduceri fototipice polichrome¹³, iar restul, figuri în tuș cu ornamentica în alb. Apoi, în plus, motivele din tematica ouălor încondeiate, prezentate analitic, se ridică la 360!¹⁴ Menționăm de asemenea planșa fotografică reprezentînd interiorul unei case țărănești, cu două fete care încondeiază ouă¹⁵. Nu putem omite nici planșele cu colaci rituali, de cele mai variate forme, unii din ei conținînd motive comune sau analoage celor din tematica ouălor încondeiate¹⁶. Între figurile din text, sau din planșele anexe, nu lipsesc nici motive din ornamentația cusăturilor sau chiar din pictura pereților casei, avînd aspecte identice ori foarte asemănătoare celor din tematica ouălor de Paști. Alte planșe și figuri sunt fotografii sau desenuri, care reprezintă scene din datinile de primăvară în uz în Cehoslovacia, precum și diverse obiecte rituale.

¹³ VOLU, p. XXXI-XLI; XLIV-LX; LXV-LXX /fig. 92 a. și b./; LXXIII; LXXV-LXXIX.

¹⁴ *Ibidem*, p. 389 nr. 112; p. 391 nr. 113; p. 393 nr. 114; p. 395 nr. 115.

¹⁵ *Ibidem*, p. XIII.

¹⁶ *Ibidem*, p. XVII fig. 25; p. LXI-LXII; LXXI-LXXIII; LXXVIII – fig. 102; LXXX-LXXXIX; XCIV.

Avînd în vedere cuprinsul cărții lui V. și teza principală pe care el o susține, credem că titlul ei nu este cel mai potrivit. Mult mai adecvat ar fi fost, desigur: *Novoroční obyčaje i lidové výtvarné umění*¹⁷. În adevăr, după titlul cărții, așa cum a fost formulat de autor, era de așteptat ca ea să aibă în vedere deopotrivă toate ramurile artei populare, precum și obiceiurile de peste an la cehi și slovaci, expuse succesiv în ordine strict cronologică, după calendar, și studiate concomitent în raport arta populară. Ori, V. lasă la o parte un număr destul de însemnat de obiceiuri din cursul anului, întrucît pe dînsul nu-l interesează, pentru scopul ce urmărește, decît obiceiurile legate de anul nou – în primul rînd cel străvechi, natural, care începe odată cu primăvara, dar și cel calendaristic, care cade la mijlocul iernii. El cercetează, de fapt, arta populară cehă și slovacă – în special plastica populară – în cadrul complexului ritual de an nou. Chiar dacă în această lucrare află și unele datini sau rituri, care nu sunt în uz în perioada anului nou /de iarnă ori de primăvară/, ele ne sunt înfățișate tot în raport cu anul nou și țin fie de o perioadă imediat precedentă, fie de una imediat succedentă.

Lucrarea aceasta ni-l arată pe autorul ei ca pe-un specialist autentic. El apare nu numai ca un erudit la curent cu toată literatura subiectului, sprijinindu-se pe un însemnat număr de izvoare din cele mai substanțiale¹⁸, dar mai ales ca un cercetător mereu în contact direct cu marea sursă, care este pentru etnograf terenul, punînd la contribuție o bogată experiență personală. Iată ce ne spune autorul însuși în această privință: „Concluziile pe care le trag au rezultat din aproape 50 de ani de activitate în diferite localități ale republicii și din studiul artei populare de dincolo de hotarele patriei. Mă bazez mai ales pe material din regiuni, unde fenomenul artistic popular tradițional a rămas conservat în tezaurul colectiv pînă nu de mult...”¹⁹.

V. este fără îndoială un pasionat al etnografiei. Căldura cu care expune el faptele etnografice și interesul cu care le comentează, te contagiază și te fac să simți că autorul a trăit intens subiectul tratat. De aceea, cartea sa îl captivează adesea pe cititor – în special prin anumite capitole ale ei – aproape ca o carte de literatură. Lumea de miraje în care ea îl introduce, farmecă prin misterele ei, ca și prin naivitatea eresurilor acestor copii ai umanității, cum îi putem numi pe ruralii tuturor popoarelor civilizate. Ea este o înmănunchere originală și plină de culoare a unor aspecte din cele mai tipice ale culturii populare cehe și slovace. Desigur, cartea lui V. este inegală: anumite capitole sunt foarte

¹⁷ Obiceiurile de an nou și arta plastică populară.

¹⁸ Cf. VOLU, p. 528-44.

¹⁹ *Ibidem*, p. 441.

scrupulos studiate, în timp ce altele unt redactate în grabă parcă și nu îndeajuns de controlate. Dar aceasta era fatal pentru o lucrare de proporții atât de ample și care a urmat o metodă dificilă ca cea amintită. În orice caz, dacă ea nu oferă totdeauna cititorului cheia înțelegerii, îi indică sau măcar îi sugerează căile care pot duce la aceasta. Nu suntem de acord cu acei conaționali ai autorului, cari îi reproșează lui V. unele tendințe învechite, romantice, fără însă a fi arătat precis unde anume manifestă el asemenea tendințe. Părerea noastră este că V., care a pus la contribuție tot ceea ce s-a spus mai important pînă la el – în special cu privire la problematica ouălor încondeiate – și a adus în plus o serioasă cunoaștere proprie a terenului etnografic din țara sa și chiar din alte țări slave, a tratat în general subiectul său cu competență și perspicacitate. Desigur, un complex de probleme atît de diverse și de numeroase nu putea fi realizat deopotrivă de satisfăcător sub toate aspectele lui. Dacă nu totdeauna putem împărtăși opiniile autorului, dacă soluțiile la care avizează nu sunt uneori acceptabile, dacă atîtea chestiuni continuă a rămînea sub semnul controversei – precum se va vedea și în capitolele din cadrul discuției ce va urma – V. are totuși meritul de a fi pus o întregă serie de probleme de un deosebit interes pentru etnograf și de a se fi străduit să afle răspunsurile, care i s-au părut cele mai verosimile. Dar chiar acolo unde el e departe de a fi atins țelul urmărit, cercetarea sa – bogată în fapte și în observații de teren – rămîne mereu interesantă prin sugestiile pe care le trezește în conștiința lectorului. După noi, lucrarea aceasta face cinste autorului și țării sale. Atîtea elemente pozitive, pe care le conține și care înseamnă un real pas înainte în domeniul etnografic, nu pot fi socotite ca vechi. O carte de valoare are în ea totdeauna ceva de actualitate, ceva care nu se învechește. O astfel de carte este cea a lui Václavík. Iată de ce, recomandînd-o călduros etnografilor români, propunem totodată ca din ea să fie traduse în limba română toate capitolele referitoare la studiul ouălor încondeiate, dat fiind că ele prezintă cel mai mare interes pentru investigațiile, care se cuvin făcute de asemenea la noi, pe plan comparativ, asupra domeniului plastic corespunzător²⁰. Bazat pe o serioasă bibliografie, la care se adaugă

²⁰ Aceasta nu înseamnă deloc că noi ignorăm sau subestimăm contribuția științifică românească în legătură cu respectivul subiect; ne gîndim în special la cea mai valoroasă și mai amplă lucrare, care este cea a regretatului Artur Gorovei: *Ouăle de Paști*, București, 1937. Dar cu ea, subiectul e departe de a fi epuizat și numeroase probleme – atît din cele pur etnografice, cît și mai ales din cele care țin exclusiv de domeniul artei populare – au rămas deschise încă, așteptându-și cercetătorii.

experiența de-o viață a terenului din propria țară a autorului, acest remarcabil studiu – pregnant în cartea lui V. – va iniția just și deosebit de util în problematica atât de complexă a ouălor de Paști și va contribui, desigur, la o lărgire a perspectivelor științifice pentru cercetătorii noștri. Știut este doar că, la români, tradiția ouălor încondeiate a fost și este încă nu numai cultivată cu o râvnă excepțională; dar, prin bogăția și varietatea motivelor, ca și prin nivelul estetic ridicat pe care au reușit să-l atingă artistele noastre populare, acest tezaur al artei rustice românești poate rivaliza cu creații similare ale oricărui alt popor. Sărăcia colecțiilor noastre muzeale și, în general, lipsa de materiale plastice publicate decent în reproduceri fototipice polichrome, nu sunt nicidecum oglinda fidelă a realității etnografice de pe teren, precum ar putea crede streinii.

DISCUȚIA CÎTORVA PROBLEME ETNOGRAFICE ȘI ETNOLOGICE:

I. Clasificare și terminologia în cadrul disciplinei.

Cultura populară este clasificată de V. în 3 categorii: materială, spirituală și socială /p. 48/. Deci, pe lângă cele două mari capitole – general acceptate de etnografi – el mai adaugă un capitol: pe cel al „culturii sociale” /p. 16/. Considerăm această presupusă categorie, nu numai ca ceva cu totul de prisos, dar chiar ca o eroare. În adevăr, cînd spun cultură populară, aspectul social este implicit, adică de sine înțeles. A crea o nouă categorie, înseamnă a lăsa să se creadă că celelalte două categorii – cultura materială și cea spirituală – nu ar fi sociale prin excelență, ba încă tot așa de sociale una ca și alta. Ele nu pot fi concepute decît ca produse, care emană din întreaga societate rurală și tot ei i se adresează. Prin caracterul specific social se definește doar, în primul rînd, orice fenomen de cultură populară. Dar, ce-ar putea constitui obiectul special al unei categorii separate, sub egida de cultură socială? V. ne-o spune:

„Cultura socială cuprinde relațiile sociale și reflectă o astfel de stare a reprezentărilor sociale, care cel mai bine corespunde situației culturii materiale, cu deosebire modulului de producție. Sunt în ea în cultura socială conținute reprezentările, care consolidează această stare, dar și asemenea reprezentări, care exprimă lupta împotriva stării de fapt, de ex. reprezentări populare antifeudale și anticapitaliste.” /p. 48/.

Definiția aceasta, atât de vagă, este confuză și tezigă totodată. De alt fel, chiar din cuprinsul ei, rezultă că noțiunea nouă introdusă, ca element clasificator discriminant, de către V., se identifică cu sferile celorlalte două

deja existente în terminologia consacrată. Pe de altă parte, anumite produse ale poporului, la care se raportă V. – avînd în minte probabil, ca o expresie culminantă, glasul protestatar al cîntecelor haiducești împotriva opresiunii sociale – pot fi foarte bine însumate într-una din grupele în subordinea culturii spirituale, marcînd o potențare a conținutului social față de celelalte creații ale poporului; ele nu ne îndreptățesc însă la discernerea unei a treia ramuri în cadrul culturii populare.

În ce privește „cultura spirituală”, V. zice că ea „este reflexul stării forțelor productive și a organizației lor în producție” și că „ajută să asigure succesul activității de producție, iar pe de altă parte, sprijină validitatea reprezentărilor culturii sociale” /p. 48/.

Acelaș vag în modul de exprimare, din care se desprinde clar doar faptul că autorul subordonează cultura spirituală „culturii sociale”, vrînd s-o situeze pe aceasta din urmă în însuși centrul creației populare. Cu cultura materială, procedează la fel. Este, după noi, un punct de vedere oportun[ist] și o atitudine conformistă, care părăsește linia obiectivității strict științifice.

În aceeași ordine de idei, ni se pare deosebit de bizară utilizarea unui termen politic cu totul inadecvat, referitor la forma artei populare, pe care V. o califică drept „democratică”, atunci cînd el trece-n revistă caracterele ei distinctive: „nu în rîndul celor din urmă este *democratismul formei...*”²¹.

Termenul acesta revine de mai multe ori și mai departe în cursul lucrării. Astfel, aiurea, V. îl utilizează tot referitor la arta populară, „a cărei trăsătură fundamentală este *caracterul democratic*”²².

Noi considerăm cel puțin tot pe afit de nepotrivită, dacă nu chiar de absurdă, folosirea unor astfel de termeni în etnografie, pe cît ar fi cea a unor termeni folclorici în științele politice și economice de pildă!

Tot în legătură directă cu clasificarea produselor de cultură populară și cu terminologia lor, vom relata și procedeul criticabil al lui V. de a include în sfera datinii colindatului creații folclorice complet streine de ea. Ne oprim în special asupra acestei inadvertențe, fiindcă am remarcat-o și la alți cercetători sau culegători de materiale folclorice, dintre cari unii români. Astfel, V. spune mai întăi că, în popor „se considerau drept colindă /koleda/ nu numai colindatul de iarnă de la anul nou, ci și darurile primite adică recompensa colindătorilor, apoi alte

²¹ „demokratičnost formy” – cf. VOLU, p. 13.

²² „demokratičnost” – *ibidem*, p. 497.

asemenea umblări în perioada anului nou de primăvară, precum și personificările pe cale orală sau prin figurație ale noțiunii de „colindă”²³. Plecînd de la o astfel de constatare – care în bună parte este justă – V. o ia ca motiv pentru ca – atunci cînd trece pe terenul faptelor etnografice – să afirme următoarele:

„La colindatul anului nou de primăvară, trebuie să grupăm colindele sau ecourile lor, care se manifestă prin umblatul cu sf. Vlasie /Blażej/, cu sf. Grigore /Řehoř/, cu sf. Dorothea /Dorota/, umblatul mascașilor, colindele de la aducerea anului tînăr /létečko/, colindatul de la Joia Verde, cel de la Sîmbăta Albă, umblatul de la Paști pînă la Duminica Tomii, cel de vară sau de la Sînziené și cel de la sărbătorile cu hramuri”²⁴. Apoi, raportîndu-se la ciclul sărbătorilor de iarnă, V. continuă:

„La categoria colindelor din perioada anului nou de iarnă, consider umblatul cu sf. Nicolai /Miculaš/, colindatul din ajunul Crăciunului, de la sf. Ștefan, de la Anul-Nou și de la sărbătoarea magilor”²⁵.

V. nu se oprește aici, ci merge și mai departe încă, afirmînd că „tot un răsunset al colindatului de primăvară sau de iarnă este și sărbătoarea cununii de la terminarea secerișului /dožinky/, ba încă și mai clar apare el în umblatul tinerilor din casă-n casă... cu prilejui hramurilor de peste an”²⁶.

Așadar, după V., cea mai mare parte din datinile periodice ale anului trebuiesc considerate drept variate specii ale colindatului. E mai mult decît exagerare, e luarea anumitor aparențe drept realitate. Avem deci a face cu o înțelegere de-a dreptul eronată a conceptului popular de colindă și colindat. Iată de ce socotim necesar să încercăm a aduce o clarificare în această chestie. Pentru un asemenea scop, vom proceda mai întăi cît se poate de concret, recurgînd la termeni de comparație din folclorul românesc și anume la datini analoage cu unele produse folclorice cehe sau slovace grupate de V. în cadrul datinei colindatului, pentru a arăta că nu pot fi confundate sub nici un motiv cu această datină. Astfel, de ex., Vicleimul nostru – numit pe alocurea și Irozii – dublat de anexa sa laică, este o creație cu totul deosebită, ca și „szopka” sau „jasełka” polonilor sau, ca și la cehoslovaci, umblatul cu sf. „Dorota”, cu sf. „Blażej”, cu sf. „Řehoř”, cu sf. „Mikulaš”.

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem.*

E vorba aici de spectacole dramatice, care-și iau subiectul din înșiși evenimentele creștine sărbătorite la datele respective. La români și poloni, mai mult, avem a face cu o asociere a reprezentăției de tipul misterelor religioase, cu atmosfera grotescă a unor scenete pur folclorice, captate din alte domenii ale creației populare. Prin urmare, e vorba de teatru în toată puterea cuvântului. Nu contestăm că unele elemente – foarte puține de altfel și nu esențiale – pe care le prezintă asemenea spectacole rustice sunt comune și datinii colindatului: înainte de toate, umblatul din casă-n casă și primirea de daruri din partea gazdei ca răsplată pentru jocul lor. Acestea însă sunt elemente de ordin pur formal, deci fără vreo importanță deosebită. Există totuși un alt element, tipic colindatului: urările pe care le spun sau chiar le cîntă adesea ceata de actori ambulănți, în special la sfârșitul spectacolului. Dar urările respective sunt un simplu împrumut de circumstanță luat direct de la colinde, iar determinantul influenței este însăși perioada de an nou, care incită la aceasta. Este evident că astfel de elemente nu ne îndreptățesc nicidecum să considerăm vicleimul sau umblatul Jienilor ori Codrenilor, din aceeași perioadă – adică teatrul haiducesc inspirat, în ce privește forma, de spectacolul religios al Vicleimului – drept produse populare din categoria colindatului.

Să prezentăm acum și un alt exemplu românesc, de o puritate folclorică absolută – fără cea mai mică imixtiune de elemente ale vreunei influențe culte – cum este de pildă datina *Paparudelor*. Oare simplul fapt că ceata de fete, care joacă rolul de paparude, merge pe la fiecare casă de gospodar – săvîrșind practica lor și primind în schimb daruri – pînă termină satul tot, întocmai așa cum procedează colindătorii și colindătoarele autentice, poate fi un motiv de a califica această datină drept un gen de colindare? Desigur că nu! Chiar și elemente de fond, foarte analoage cu cele din colinde, cum sunt urările adresate gazdei de a avea o recoltă bogată, nu ne pot îngădui aceasta. În adevăr, datina românească a *Paparudelor*, ca și „Peperuda” sau „Peperuga” bulgarilor, ca și „Dodolele” sîrbo-croate și ca și „περπερούνα” neogrecescă (și macedo-română) sunt un ritual ambulant, a cărui finalitate este provocarea ploilor și care nu are absolut nimic de a face cu datina colindatului.

Revenind acum la colindat, nu trebuie uitat că această datină se distinge mai presus de orice prin caracterul ei de ritual strîns legat de anul nou. Acest caracter îi este atît de specific, încît el îi definește și conținutul ca și forma. Anul nou, ca prag al unei noi perioade care se deschide înaintea omului, capătă în mintea primitivilor și a ruralilor un sens mistic

cu totul special, ceea ce face ca momentul acestui mare început de vreme să fie valorificat magic ca nici-unul din celelalte momente ale anului. Numai dacă le privim din această perspectivă, toate elementele ce constituiesc datina colindatului pînă la cele mai mici detalii își află explicația cea adevărată, le descoperim sensul tipic lor.

În concluzie, *la definirea și caracterizarea unei datini, trebuie să avem în vedere înainte de toate conținutul ei și numai pe baza acestuia să-i fixăm locul în domeniul spiritual al culturii populare, în raport cu alte datini, sau s-o clasificăm.*

Din punct de vedere pur formal, practicile rituale în general – iar datinile și ele nu sunt decît un complex de rituri subordonate unui scop central, în jurul căruia gravitează toate riturile componente – se pot împărți în două mari clase foarte distincte:

- I. *tipul individual* – cînd practica are în vedere un singur individ;
- II. *tipul colectiv* – cînd practica are în vedere o colectivitate mai mică sau mai mare.

Fiecare din aceste clase prezintă, după împrejurări, situații speciale, împărțindu-se la rîndul lor în diferite categorii. Astfel, la cele individuale, distingem două categorii:

1. cînd individul însuși, pe care-l vizează practica, este și executorul ei;
2. cînd practica este executată de o altă persoană, de obicei în împrejurarea că individul-„obiectiv” nu este inițiat în tainele ritualului respectiv și are nevoie să apeleze la cineva cu faima de specialist în materie.

Practicile de tipul colectiv s-ar putea diviza în patru categorii:

1. Practici cu caracter fix și izolat – cele mai multe din ele gospodărești – cînd ritualul e săvîrșit acasă, în cadrul restrîns al cercului familiei chiar de vreunul din membrii ei, iar adesea de mai mulți; ba, nu odată, de către toți împreună sub directivele șefului familiei sau uneori sub ale gospodinei.
2. Practici familiare cu caracter mobil și circulator, cînd ritualul – avînd ca obiectiv tot familia și prosperitatea ei – este săvîrșit de o ceată de executori inițiați, cari, de obicei, sunt streini de familie și cari îndeplinesc ritualul succesiv la toate familiile din sat.
3. Practici familiare de consacrare – în legătură cu vreunul din evenimentele cardinale ale vieții omului, cum sunt nașterea, majoratul, nunta, înmormîntarea... – care au caracter fix și

izolat în cadrul unei anumite familii, însă cu participarea întregii comunități rurale sau în tot cazul a unei mari părți din ea.

4. Practici rituale complexe, avînd ca obiectiv întreaga colectivitate rurală și participînd la ele satul întreg sau o întreagă categorie socială a lui, după sex sau după vîrstă. Ba există și anumite practici, cu un cadru uman de-o neobișnuită amploare, dat fiind că la ele participă adesea chiar și mai multe sate: ne gîndim la unele procesiuni religioase, cum sunt de ex. cele ce au loc pe ogoare în timp de secetă, cu scopul de a implora ploaia, procesiuni care au o străveche origine în ciuda formei lor creștine de astăzi. Ne gîndim de asemenea la tradiționalele pelerinaje, care au loc la noi ca și aiurea cu prilejul hramurilor unor mînăstiri de veche faimă și care, printr-un însemnat număr de elemente, aparțin de mult folclorului.

Orientîndu-ne după schema de mai sus, nu-i deloc greu a discerne că datina colindatului se situează în clasa practicilor de tipul colectiv și anume în categoria a doua a ei. După Václavík, toate datinile care cad în această categorie nu sunt decît diferite specii ale colindatului! Aici este eroarea. Căci, după noi, datinile care aparțin categoriei în chestiune și care sunt de un număr apreciabil la fiecare popor, pot fi foarte deosebite unele de altele în ce privește natura și finalitatea lor. Faptul că au comun cu colindatul mobilitatea și că toate au ca obiectiv familia, precum și faptul că executorii lor sunt răsplătiți cu daruri pentru bunele lor oficii rituale, sunt aspecte pur formale, care nu îngăduie identificarea lor.

Aceasta nu înseamnă că noi contestăm în mod absolut existența mai multor specii de colindat. Așa, de ex., la ucraineni, *колядуване* din noaptea Crăciunului și *щедруване* din noaptea Anului-Nou, sunt ambele datini ale colindatului, între care analogia merge adesea pînă la identitate, mai ales dacă ne referim la repertoriul cîntecelor rituale însoțitoare. Apoi, la români, umblatul copiilor cu Moș Ajunul, colindatul flăcăilor din noaptea dinspre Crăciun, plugușorul, semănatul, sorcova – toate sunt variate feluri de colindări. trebuie remarcat însă că toate acestea se săvîrșesc sub semnul anului nou, indiferent la ce anume sărbătoare din ciclul hibernal au loc. În ce privește toate celelalte datini anuale din categoria a doua a tipului colectiv, ele nu au, ca fond, nimic a face cu colindatul, măcar că nu se poate tăgădui că acesta – datorită predilecției neobișnuite cu care a fost cultivat de secole în sud-estul și orientul Europei – a exercitat o mare înfrîurire asupra a o serie de alte datini, mai ales asupra celor în uz la sărbătorile de iarnă.

*

* *

II. *Factorii creatori ai culturii și artei populare.*

În străduința sa de a se conforma cu orice preț modului de gândire marxist, V. face nu odată afirmații foarte discutabile, iar adesea de-a dreptul eronate. Voind a defini conceptul de popor /„lid”/ – ceea ce de altfel este atât de imperios pentru înțelegerea creației populare de orice fel și a problemelor legate de ea – V. pleacă de la principiul marxist al luptei de clase, deși aceasta nu constituia deloc o necesitate în cazul de față, întrucât el nu explică decît prea puțin fenomenul artistic popular și în genere fenomenele de cultură populară. Astfel, relatînd antagonismul dintre clasa muncitoare și burghezie pe de-o parte și dintre țărănime și boierime pe de-alta și constatînd totodată lipsa de antagonism între clasa muncitoare și cea țărănească, V. conchide că tocmai acele grupări sociale, care se caracterizează prin relații reciproce neantagoniste pot fi considerate ca „popor”. Dar raționamentul acesta ar duce și la o altă concluzie, absurdă, ca aceia că două grupuri sociale, care s-ar integra pături superpuse țărănimii și între care nu au existat serioase conflicte, formează și ele „poporul”, adică factorul colectiv creator de cultură și artă populară!

Așadar, distingînd două grupe fundamentale, care alcătuiesc „poporul” – muncitorimea și țărănimea – la care se alăturază încă „părți ale altor grupe”, V. spune că din complexul social denumit prin termenul de „popor”, trebuiesc excluse clasele cu atitudine dușmănoasă față de primele mari grupe /p. 13/.

Situînd însă clasa muncitoare pe acelaș plan cu țărănimea agricolă, în complexul social „popor”, întrebarea care răsare în mod logic și pe care a trebuit să și-o pună și V. este următoarea:

– Cu ce au contribuit aceste clase la crearea culturii populare și totodată, care sunt particularitățile fiecăreia în domeniul respectivei culturi?

Ar fi fost de așteptat ca autorul să ne fi dat măcar unele sumare indicații referitoare la produsele populare create de clasa muncitoare, dar el nu a putut ilustra cu nimic contribuția acestei clase și este nevoit a recunoaște că „viața culturală a clasei muncitoare puizează intens din cele mai bune tradiții ale culturii rurale” (p. 13). Iar mai departe, raportîndu-se la lucrarea sa, V. spune că ea se sprijină „pe poporul cu o tradiție culturală veche, proprie lui, adică pe poporul de la țară” (p. 13).

Încercările, care se fac cu atîta asiduitate de a introduce în sfera noțiunii „popor” /gr. λαòς/ categoria socială a muncitorimii, ca pe un

factor colectiv avînd rol creator comparabil cu cel al țărănimii, sunt, după noi, nu numai speculații pur teoretice fără nici un substrat real, deci absolut sterile, dar de-a dreptul abateri de la linia adevărului. Aportul clasei muncitoare la cultura și arta populară propriu zisă este cu totul neînsemnat, aproape inexistent. În afară de unele ramuri de tradiție mai veche, ale acestei clase – cum ar fi, de ex., cea a minerilor sau cea a plutașilor – care au unele creații specifice, deși foarte modeste și numai în țări, unde au un trecut mai îndelungat, apoi, în afară de o serie de elemente de natură pur tehnică, ce au influențat cultura și arta populară, e greu de a mai semnala alte contribuții. Clasa muncitoare, ca una ce s-a detașat relativ recent din marea clasă rurală – chiar la națiunile cele mai industriale – este ea însăși un timp purtătoarea culturii populare de tip rural. Totodată însă, nu trebuie uitat că datorită mediului social specific ei, această clasă e atît de puternic înfrîurită de influențele urbane, care-i suplantează uneori pînă la totala eliminare reminiscentele culturale din mediul originar, al satului, încît de la o vreme ea încetează complet nu numai de a mai fi un factor colectiv creator pe terenul culturii populare, dar chiar de a mai fi purtătoarea acestei culturi. Dintr-o clasă intermediară între comunitatea rustică și cea urbană, ea năzuiește să devină o clasă urbană și, pe nesimțite, chiar devine în cele din urmă.

Pentru noi, în ciuda curentelor din domeniul sociologiei și al etnografiei contemporane, *satul – cu îndeletnicirea pregnantă agrară sau păstorească – rămîne comunitatea de tip clasic, care constituie marea sursă creatoare a culturii populare de cea mai autentică și mai pură esență folclorică.* Și chiar atunci, cînd, datorită unor împrejurări speciale, mediul rural dintr-o țară încetează aproape de a mai crea, el continuă totuși a fi timp îndelungat un fidel păstrător al produselor tradiționale. De aceea, s-ar părea chiar că terminologia „cultură rurală” și „artă rurală” sau „rustică” ar fi poate mai potrivită decît aceea de „populară”, care este în uz și care se pretează la multe echivocuri, ca și apelativul prototip „popor”.

În atitudinea noastră oarecum negativistă față de rolul creator atribuit de alții muncitorimii pe tărîmul culturii populare, nu ni s-ar putea reproșa că nu ținem seamă de contribuția diferitelor meserii. În adevăr, noi nu contestăm nicidecum marele aport al meșteșugarilor profesioniști, atît în cultura materială propriu zisă, cît și în special în plastica populară. Căci ei veneau nu numai cu rutina, ci foarte adesea și cu un real talent, realizînd în lucrul lor modêle de urmat pentru ceilalți consăteni. Ne gîndim de ex. la cojocari, sumănari, ceaprazari, șelari, olari, zidari, fierari, stoleri, dogari, trocari, dulgheri /mai ales constructori de case și biserici din lemn, de troițe.../ etc. Dar aceștia nu pot fi priviți nici ca

elemente extra-rurale și nici ca alcătuind în cadrul satului o categorie socială aparte, ci ca factori culturali rustici, integrându-se în chipul cel mai desăvârșit comunității satului, pe care îl deservește cu maximă fidelitate. Astfel, ca niște exponenți autentici ai acesteia, ei se călăuzesc exclusiv după nevoile materiale, dar și după gustul estetic al membrilor comunității rurale, care constituie comandamentul unic al activității lor și totodată condiția de succes a acestei activități. Este drept că ei se reliefează distinct pe planul societății rustice, totuși însă nu se detașează din ea. În același timp, prin lucrul lor, ei dau expresie unor năzuințe tehnice sau artistice comune, care pot fi realizate – în diferite grade de perfecțiune – și de către mulți alți țărani din sat, având ocupația de plugari sau păstori. Principial, suntem de acord cu V., care – referitor la influența artei meșteșugărești / „řemeslné umění”/ asupra celei strict populare – afirmă și el că această influență nu a fost în favoarea valorii interioare a artei populare, dat fiind că, în ce privește fondul, ea a contribuit, în ciuda caracterului ei adesea pompos, la pauperizare și sterilitate (p. 500).

Desigur, meșteșugarii satelor, cel mai adesea, nu-și îngăduiau inovații de conținut; acesta aparținea tradiției colective, care-și impunea directivele sale. Ei se mulțumeau de obicei să cultive formele, străduindu-se a le duce cât mai aproape de desăvârșire. Iar când totuși cutezau – prin încălcarea uzului tradițional – să vină și cu inovații de fond, imitând slugarnic modele orășenești culte, complet streine sufletului rustic, adică inadapabile, atunci acestea, dacă nu erau de-a dreptul repudiate de popor, erau în orice caz privite cu răceală sau chiar cu totală indiferență. În concluzie, dacă-i considerăm prin prizma sociologică, meșteșugarii de la sate reprezintă fără îndoială un început de diferențiere socială în cadrul comunității satului, dar făcând parte integrantă din ea. Cazurile de dezintegrare de la această comunitate, odată cu schimbarea mediului rural prin cel urban – unde fostul meșteșugar sătean, ca și simplul țăran plecat foarte de tînăr la oraș după meșteșug, este absorbit în colectivitatea restrînsă a atelierului sau în marea masă de lucrători tehnicieni al fabricilor ori ai uzinelor – nu mai prezintă interes pentru problema noastră.

Ceea ce însă este drept să se atribuie meseriașilor, cari au frecventat orașul pe vremea uceniciei lor, pentru a merge apoi să se stabilească în satul natal sau în vreun alt sat, este importantul rol de membrană osmotică între cele două moduri diferite de viață: urbană și rurală. Prin ei s-au filtrat o serie de elemente culturale – cele mai multe, din variate ramuri ale tehnicii, iar unele chiar și de domeniul vreunei arte plastice contigue – grefîndu-se pe fondul culturii tradiționale a satului și marcîndu-l, în mod necesar, cu pecetea progresului tehnic.

*

* *

III. Creația artistică populară față de arta cultă.

În ce privește originalitatea artei populare, V. este un fervent și vechi apărător al ei. Încă acum un sfert de veac s-a ridicat el – pe terenul plastice populare și anume al sculpturii în lemn – împotriva celor ce acordau un prea însemnat rol influențelor venite din lumea cultă²⁷. O atitudine tot atât de categorică, însă de data aceasta raportată la întregul domeniu al plastice populare și chiar la creațiile artistice de succesiune, manifestă și în ultima sa lucrare. Astfel, iată ce spune el într-un loc, cu legitimitate indignare:

„A devenit obicei de a se alege produse mai nouă din cele meșteșugărești de târg, care s-au substituit altora mai vechi, pentru a se demonstra derivarea artei populare din cea *superioară*, fără să se țină seamă de exemplarele vechi. A fost de-ajuns adesea vreun detaliu de curînd adăugat, pentru ca întregul produs – a cărui respectabilă vîrstă transpărea în forma sa ultimă – să fie proclamat drept o creație a barocului sau a stilului empire. Un astfel de studiu se izola de fapte, nu urmărirea schimbările lor, care au apărut atunci cînd condițiile de viață în societate s-au schimbat și ele profund...”²⁸.

În altă parte, V. îi combate pe cercetătorii cari au mers pîn-acolo încît au contestat poporului capacitatea de a crea artă și au vrut să probeze că arta populară nu face decît s-o reproducă foarte palid pe cea cultă, că ea își trage deci originea „din arta nobilă boerească” sau că, nu e decît un simplu „derivat ai artei păturilor superpuse”²⁹.

În fine, capitolul unde este studiată ornamentica ouălor încondeiate, se termină cu următoarea concluzie a autorului:

„Datele, pe care le înfățișez aici, răstoarnă în chip clar orice încercare de a se deriva începuturile artei populare... din arta marcată cu coroană nobiliară. Antichitatea conținutului cîtorva motive ornamentale, care prin fondul lor se ridică pînă la epoci precreștine – oricît ar fi ele de schimbate în cursul prefacerilor, de-a lungul veacurilor – este o dovadă incontestabilă a originalității fenomenului artistic popular, a nederivabilității și a specificității lui”³⁰.

²⁷ Cf. *Tradicie l'udovej drevorezby*. V Bratislave, 1936.

²⁸ Cf. VOLU, p. 18.

²⁹ *Ibidem*, p. 497.

³⁰ *Ibidem*, p. 442.

În legătură cu problema urmărită aici, am citat din cartea lui V. locurile cele mai tipice și pe care le apreciem cel mai mult, întrucât ele sunt în acord cu propria noastră convingere. Avînd însă în vedere atitudinea generală a acestui apologet al artei populare, ni se pare totuși că adesea este prea intransigent, mai ales în unele pasaje ale cărții sale, pe care nu le-am citat. Desigur, e îndreptățită atitudinea lui V. împotriva celor cari – ca Hans Naumann³¹ și școala lui – au văzut în cultura populară numai firimituri căzute de la ospățul bogaților, adică reminiscențe de bunuri spirituale aparținente cîndva claselor culte, dar, de la un timp, întocmai ca și moda, preluate de către pătura de jos /„Unterschicht”/ în perioada decadenței lor la pătura de sus /„Oberschicht”/. Nu încapă îndoială că ar fi o gravă eroare să se admită „ad litteram” părerea aceasta, care a avut mulți aderenți printre etnografi și istoricii artelor, mai ales dintre cei germani. Totuși, după noi, Naumann nu a greșit decît prin exagerarea teoriei „bunului cultural decăzut”³², care a trecut apoi la popor, și anume prin generalizarea acestei teorii la tot ceea ce e artă populară, fără rezerve. Este eroarea fatală a celor mai mulți descoperitori ai vreunui adevăr, cari sunt înclinați să atribuie descoperirii lor o valabilitate absolută și universală!

De asemenea, exagerează și mai mult – prin modul cum exprimă în fond aceeași idee, împinsă pînă la absurd – celebrul etnograf și etnolog E. Hoffmann-Krayer, cînd spune că „poporul nu produce, ci reproduce”³³. E o formulă pe cît de nefericită, pe atît de primejdioasă! Caracterul ei sentențios, bazat pe un joc de cuvinte, care-i dau aparențele unei scăpărări de spirit, i-a captivat pe mulți și au făcut-o oarecum monetă circulatorie în lumea etnografilor. Este însă o monetă calpă, care trebuie eliminată complet din uz.

Credem că eroarea acestor doi savanți germani, ca și a altora cari au susținut teze similare, vine în primul rînd de acolo că ei au cunoscut o realitate etnografică specială, ce-i îndreptățește într-o mare măsură la astfel de afirmații și anume realitatea din țările occidentului. În adevăr, aici, datorită unui complex de împrejurări cu totul deosebite – unele de natură socială, care-au făcut ca relațiile dintre poporul de la țară și celelalte clase să fie mai strînse și mai frecvente ca-n orient; altele de ordin evolutiv-cultural, care au avut drept rezultat grăbirea penetrației

³¹ Cf. *Primitive Gemeinschaftskultur*, Jena, 1921 și *Deutsche Volkskunde in Grundzügen*, Leipzig, 1935.

³² „gesunkenes Kulturgut”.

³³ „Das Volk produziert nicht, aber reproduziert”.

culturii de esență urbană, în masele populare, a unei culturi de o mare adâncime istorică; în fine, altele de natură religioasă, care, în urma acțiunii propagandistice a factorilor bisericești ai diferitelor confesiuni occidentale, au avut de efect nimicirea unui însemnat stoc de datini și credințe populare, fiind atacat însuși substratul artistico-folcloric – s-a ajuns foarte de timpuriu, dacă nu chiar la secarea completă a sursei tradiționale creatoare a poporului, în orice caz la diminuarea și decadența ei. Nu tot așa s-a întâmplat la popoarele din orientul Europei. Dar și fără această justificare a noastră, faptul constatat de Naumann și Hoffmann-Krayer – redus însă la proporții cu mult mai moderate decît au crezut ei – rămîne în bună parte un adevăr, care nu poate fi contestat chiar dacă ne raportăm la fenomenul artistic popular în general, independent de timpul cînd și locul unde a apărut. Identificările ce se fac mereu în domeniul artei populare, mai ales în cel al plasticeii, cu motive sau chiar teme împrumutate artei culte – în diferite epoci și diferitelor stiluri – confirmă o realitate de fapt, care stă la baza menționatei teorii. Totodată, nu trebuie uitat că, pe tărîmul cîntecului popular, la germani, un folclorist creator de școală ca John Meier a ilustrat acelaș adevăr printr-un impresionant număr de documentări din cele mai surprinzătoare, găsind prototipe culte la sute de cîntece populare³⁴. Încă înainte de 1898, el începuse să fie preocupat de problema originii cîntecelor populare germane. În acel an însă, în dorința de a-și verifica și completa materialele adunate, John Meier a adresat un apel către publicul german de pretutindeni – prin intermediul revistei etnografice vieneze de atunci, „Zeitschrift für österreichische Volkskunde” – rugînd să i se dea informații în legătură cu cîntecele populare de proveniență cultă. Meier și-a însoțit apelul său de tot repertoriul cîntecelor cunoscute și urmărite de dînsul. Acest uimitor de bogat repertoriu a fost împărțit de el în două grupe:

- a. „cîntece culte de autori cunoscuți, în gura poporului”³⁵, care se ridicau în total la 238;
- b. „cîntece culte de autori necunoscuți, în gura poporului”³⁶, în număr de 172.

³⁴ Cf. John Meier, *Kunstlieder im Volksmunde*, Halle a. S. 1905.

Aceasta e opera fundamentală, în care Meier își demonstrează teza sa, întemeindu-se pe un copios material comparativ. El continuă însă a face cercetări în această direcție și mai tîrziu. Dintre lucrările-i ulterioare, de acelaș gen, demnă de menționat este: *Volksliedstudien*, Strassburg, 1917. / Trübners Bibliothek 8/.

³⁵ Cf. *Zeitschr. f. Österr. Volkskunde IV* (1898), p. 118-23.

³⁶ *Ibidem*, p. 124-7.

Întregul repertoriu de cîntece culte devenite populare, de care dispunea Meier încă din a[nul] 1898, atingea deci numărul impresionant de 410!

Nu-i mai puțin adevărat însă că o cercetare ca cea a lui John Meier nu ar fi posibilă la noi, precum nici la o serie de alte națiuni din orientul și sud-estul Europei, căci ea ar fi aproape fără obiect.

Românii au ajuns la crearea unei literaturi culte mature prea târziu pentru ca poporul să fi avut timp să se familiarizeze cu anumite produse ale ei și să-și selecteze dintr-însa – în special din poezia lirică – versuri convenabile liricii sale. Apoi, la acel întârziat moment istorico-cultural, poporul nostru de la țară poseda o creație poetică tradițională prea bogată și variată pentru a fi simțit nevoia unor împrumuturi din afara sferei lui. La aceste considerente, se mai adaugă firește, și lipsa școlii pentru masele populare, ceea ce a îngreuiat penetrația creațiilor poetice culte în lumea rurală. La noi, problema urmărită de J. Meier, într-un cadru atât de amplu și pe baza unor materiale așa de bogate – cu privire la lirica folclorică, precum și la balada populară germană – abia dacă s-ar putea pune pentru anumite poezii lirice, cum ar fi unele din cele scrise de Coșbuc, care, au fost pînă-ntr-atît în spiritul poporului, încît acesta le-a simțit adesea ca pe-un bun al său, însușindu-și-le și transformîndu-le în cîntece³⁷. De asemenea, problema respectivă — mai poate viza — în afară de o serie de povestiri printre care și unele fabule, și în afară de numeroase proverbe — anumite produse ale poporului, situate la granița dintre folcloric și cult, cum ar fi de ex. unele colinde religioase sau teatrul popular al Vicleimului și al haiducilor. Dar aici, autorii pe cari poporul i-a reproduș erau ei înșiși foarte apropiați de popor și, de obicei, anonimi ca și cei ai creațiilor folclorice pure.

Astfel, constatări de tipul celor de mai sus relatate, care se verifică în mare parte ca juste dacă le raportăm la folclorul popoarelor din occidentul Europei — în cele mai diferite ramuri ale lui — își află mult mai puține și mai limitate corespondențe la români și în general în Europa orientală.

Cu rezerve de asemenea natură, teoria transiterii de bunuri spirituale de sus în jos — ca o sursă apreciabilă a culturii poporului și în special a artei lui — rămîne de nezdruncinat. Dar aceasta nu coboară nicidecum prestigiul artei populare, căci nu avem doar a face aici cu servile împrumuturi pasive, ci cu prelucrarea lor fundamentală, cu o

³⁷ Cităm ca ex., printre acestea, idila *La oglindă*, pe care am auzit-o cîntată de fete în mai multe sate din sudul Moldovei.

acțiune lentă de grefare și de integrare a lor spiritului și în special gustului popular. Este vorba deci, cel mai adesea, nu de simple adoptări de bunuri ale artei culte sau de palide copii, ci de minuțioase adaptări, care pun în acord perfect elementele împrumutate cu arta folclorică tradițională. Iar despre acele elemente culte, se poate spune în principiu că n-au fost luate la întâmplare, ci în baza unei selecții. Poporul a luat, de obicei, ceea ce i-a plăcut, adică ceea ce convenea gustului său estetic și ceea ce se putea armoniza cu propria sa artă. Ceea ce rezista procesului de asimilare, ceea ce nu afla nici un suport, nici o priză, în aparatul apercceptiv pentru frumos al colectivității rurale, era eliminat. Fenomenul acesta – cu asemenea particularități distincte, în modul lui de manifestare – trebuie considerat ca o influență de proporții, care a acționat pe tărîm social de sus în jos. Poporul însă e departe de a fi rămas dator claselor culte pentru puizări din creațiile lor, căci și o influență de jos în sus a avut loc și s-a făcut simțită puternic din vechi timpuri pînă-n zilele noastre. Iar dacă – raportîndu-ne la primele popoare creatoare a unor focare de civilizație pe glob, adică la cele mai vechi epoci imaginabile ale unei culturi specifice claselor superpuse – ne-am întreba care din cele două influențe are prioritatea cronologică, nu există alt răspuns posibil, decît că aceia care a acționat de jos în sus. Ba, în acea fază incipientă a unei prime civilizații la clasa dominantă, e vorba de ceva mai mult decît de o simplă influență, cu mult mai mult! E vorba de adoptarea masivă de elemente culturale de la mulțimea compactă, care alcătuiă clasa de jos, de către cei ce se detașase ei înșiși anterior din aceeași comunitate. Dar, precum relatam mai sus, o înfrîurire de jos în sus – continuatoarea firească peste milenii a acelei mari etape primordiale – nu a încetat niciodată a se exercita. În adevăr, *artiști culți – antici, medievali, moderni și contemporani – dintre cei mai talentați și mai geniali chiar, pe cari i-a avut omenirea, sunt tributari simplei, modestei arte populare. Ei nu s-au sfiit să împrumute copios de la aceasta temă și motive, utilizîndu-le și creînd adesea, cu ajutorul lor, nemuritoare capodopere.* Astfel, vîna folclorică poate fi urmărită în toată claritatea, ca un filon aurifer prin stînci, în epopeile homerice și în special în Odiseea; în cele mai multe din tragediile marilor clasici ai antichității grecești, cari n-au făcut decît să prelucreze legenda și mitul popular, punîndu-le-n scenă; apoi, la sfîrșitul evului mediu, marele Dante; iar în pragul epocii moderne, Shakespeare, a cărui operă abundă în teme folclorice de tot felul, Goethe, în *Faust*; Bürger, în balada *Lenore*, Mickiewicz, în *Dziady*; Pușkin, într-o serie de creații în versuri, precum și în proza lui; Eminescu, în mai multe poezii, începînd cu genialul poem *Luceafărul*... Nu mai puțin datorește muzica

cultă muzicii poporului. După noi, *autohtonismul artei culte la un popor este condiționat în primul rând de aderențele, pe care ea le prezintă cu arta populară: numai în măsura în care aceste aderențe se dovedesc adânci și intime cu marea sursă folclorică, arta cultă a aceluia popor este specifică și reprezentativă. Numai atunci se poate spune cu adevărat că un anumit popor aduce o contribuție viabilă și valoroasă, prin vigurozitatea și originalitatea ei, la arta universală.*

Iată dar, care este adevărul în problema împrumuturilor culturale și implicit a celor de natură artistică, în sînul aceleași națiuni, de la o clasă socială la alta, în special de la clasa rurală la clasele burgheză și nobilă, precum și invers. *Faptele dovedesc, în chipul cel mai manifest, la orice națiune, că, pe tărîmul culturii și cu deosebire al artei, n-a existat niciodată prăpastie abruptă între marea masă populară și celelalte categorii sociale.*

Așa stînd lucrurile, constatăm întrucîtva inconsecvență și pînă la un punct chiar oarecare contradicție la V., cînd pe de-o parte el susține istoricitatea fenomenului artistic popular, iar pe de-alta el tăgăduiește vreun rol mai de seamă păturilor sociale superpuse și creațiilor lor, adică artei culte. Ori, cum numai arta cultă este databilă, ca una ce se încadrează integral în rame istorice, în măsura în care admitem că arta populară a primit teme și motive și de la cea cultă, numai în aceeași măsură arta populară poate fi privită realmente și din perspectiva istoriei și ne putem îngădui datarea aproximativă a unora din elementele ce-o compun, raportîndu-le la cutare sau cutare epocă.

În ce privește nivelul de desăvîrșire sub aspectul estetic și perspectivele de dezvoltare ale celor două tipuri de arte, trebuie să recunoaștem că arta populară cu toate ramurile ei – în comparație cu cea cultă, care dispune de infinite posibilități – a fost și va rămîne totdeauna un gen minor. Și aceasta, din numeroase motive, pe care nu e locul să le expunem aici, dar dintre care cel mai important îl constituie, desigur, faptul că, în general, *poporul n-a realizat produsele sale cu caracter estetic în calitate de profesionist, adică de specialist consacrat în mod exclusiv unei asemenea îndeletniciri; ci ca un „pass-temps” din clipele de răgaz aflate de el în cadrul ocupațiilor sale rustice fundamentale, centrate în jurul dobîndirii pînii și a creșterii vitelor.* Este înainte de toate ceea ce l-a făcut să se oprească la stadiul decorativ în plastică și la un rol subaltern al esteticului față de alte funcții inițial cu mult mai însemnate, pe tărîmul artelor de succesiune; deși se cuvine să exprimăm totuși, în acest ultim domeniu, anumite izbucniri spontane ale sufletului popular, scăpărări ale unor remarcabile talente anonime, cum întîlnim cîteodată în lirica sau în epica folclorică în versuri, ca și-n muzica

populară cea fără cuvinte, la diferite națiuni.

Aceasta nu înseamnă că ignorăm pe atîția artiști populari profesioniști sau cvasi-profesioniști, din unele ramuri ale creației populare: astfel, ne gîndim la lăutari, izolați sau mai ales organizați în tarafuri, la țesătoare, cusătoare... Deși nu vom nega că aceștia – în special lăutarii – au adus adesea o contribuție sensibilă și la creația artistică populară, nu trebuie uitat că marele lor merit este acela de a fi factorii conservatori și răspînditori ai tezaurului artistic al maselor. Pe tărîmul artei propriu zise, ei rămîn în primul rînd interpreții creației estetice a poporului. Exercițiul de fiecare zi – într-o activitate, din care și-au făcut singurul sau principalul mijloc de existență pentru ei și familia lor – îi duce nu odată pe cei mai talentați dintre dînșii la o abilitate tehnică de adevărați virtuoși ai muzicii populare, ca un Barbu Lăutarul, cel intrat de mult în legendă, ca un Grigoraș Dinicu, contemporanul nostru sau ca atîția alții mai puțin cunoscuți, a căror faimă e circumscrisă doar regiunii lor natale. Pe de altă parte, ei au manifestat de obicei un deosebit interes de a cumula tot repertoriul vechi și nou al cîntecelor din cadrul comunității lor, ba, pe cît le-a fost posibil, și din afara lui. Rolul lor deci la propagarea în spațiu, ca și în timp, a muzicii cu cuvinte sau fără, este neasemănat de mare. În ce privește însă rolul creator de prim rang – acela al compozitorilor de arii și al plăzmuitorilor de texte poetice în acord cu melosul – *acesta rămîne în copleșitoare măsură pe seama talentelor anonime, individuale, din masa de plugari sau de păstori ai națiunii, cari în anumite momente de răgaz și în împrejurări sufletești cu totul speciale, sunt poeți ori muzicanți, sau, cum se-ntîmplă de cele mai multe ori în același timp și una și alta.* Desigur, talente au putut apărea uneori – ba chiar în exemplare remarcabile – și în cadrul profesiei, care, principial, s-ar defini ca un criteriu de selecție la lucru pe baza unei speciale vocații și care, evident, oferea prin ea însăși ambianța psihică cea mai favorabilă pentru dezvoltarea eventualelor resurse creatoare înnăscute. Dar nu-i mai puțin adevărat că talentul nu a fost niciodată condiționat de profesie; el a izbucnit spontan de oriunde s-a întîmplat să fie sădit în popor prin legile atît de nepătrunse uneori ale naturii. Cum însă atașamentul de pămînt, la plugari, sau atașamentul de turmă, la păstorii noștri, a fost totdeauna neobișnuit de puternic, s-a creat un fel de prejudecată, care i-a oprit pe inșii de talent ai poporului să se consacre exclusiv vocației lor artistice, făcîndu-și din ea o profesie. Profesia de lăutari le apărea ca ceva mult mai puțin de cinste în comparație cu ocupația lor ciobănească sau agrară, care purta pentru ei pecetea unor munci de o rară distincție. La aceasta, s-a mai adăugat, la români, și

faptul că – de pe la sfârșitul evului mediu deja – un grup etnic diferit, dar totuși din mediul nostru antropogeografic, grupul țiganilor, care avea predispoziții naturale pentru muzică s-a datat, în țările românești, cu o specială preferință, ocupației lăutărești, ceea ce a făcut ca românii să arate și mai mari rezerve pentru această profesie. Țigani, în adevăr, deși n-au fost niciodată urâți de poporul român., nu se poate spune totuși că s-au bucurat de vreo stimă deosebită din partea lui; folclorul nostru stă mărturie clară și categorică pentru aceasta. Explicații sunt multe. Cea mai importantă stă desigur în faptul că țigani și-au făcut apariția în Europa, și la noi cu deosebire, ca un popor exclusiv de robi, de parias. Cum o bună parte din ei se îndeletniceau cu muzica, în mintea românului, ocupația de lăutar nu a întârziat de a se identifica cu caracterul etnic de țigan. De aici confuzia eventuală a unui român, care s-ar fi dedicat muzicii, cu un țigan: iată ceea ce nu i-ar fi surîs Românului. Nu e vorba aici de niscavai considerații rasiale, care trebuie să repugne oricărui om civilizată, ci de relatarea unor fapte strict realiste și a unei mentalități populare românești ce nu pot fi contestate.

S-a vorbit la noi adesea – și trebuie să subliniem că nu fără dreptate – despre o influență nefastă a acestor lăutari asupra cîntecului nostru popular, ca și asupra muzicii noastre folclorice fără de cuvinte. Două caractere specifice țiganilor și dominante în etnopsihicul lor sunt, după cum se știe, cinica predilecție a acestora pentru pornologie, precum și predispoziția lor la exagerare, ceea ce-i face chiar și pe cei mai înzestrați dintre ei să cadă ușor în ridicul sau în grotesc. Iată pentru ce, oridecîteori lăutarii țigani, acești conservatori și răspînditori consacrați ai repertoriului nostru folcloric de domeniul poetic-muzical, au intervenit în creația artistică românească – și nu se putea să nu intervina, de vreme ce au avut și continuă să aibă asemenea importante roluri – produsul nostru popular a avut de suferit atît în ce privește bunul gust, cît și în ce privește sobrietatea și lapidaritatea expresiei. Desigur, degradarea creației folclorice românești, în gura și pe strunele lăutarilor țigani, s-a produs într-o măsură mai mare sau mai mică, dependent de fiecare individ-lăutar în parte și anume de talentul și gustul lui estetic, ca și de gradul său de adaptare la condițiile de viață românească, dar dependent nu mai puțin și de comunitatea românească în cadrul căreia lăutarii își exercită profesiunea. Oricum, lăutărismul țigănesc a fost și este încă, pentru tezaurul nostru folcloric, o adevărată plagă, pe care poporul nu a reușit totdeauna s-o stăvilească și care nu odată i-a contagiât și pe Românii înșiși, ceea ce constituie rezultatul negativ cel mai grav, dat fiind că, astfel, a fost adesea afectată chiar sursa artistică creatoare. În ciuda

acestui tribut greu, ar fi totuși o ingraturitudine să nu recunoaștem meritul indiscutabil al acestei categorii de profesioniști, între cari, unia în special s-au remarcat executori maștri, iar în ce privește conservarea produselor folclorice românești, au fost adevărate muzee vii unde s-au depozitat valorile tradiționale ale creației noastre muzicale și poetico-muzicale. Nu putem trece cu vederea că, printre acești rapsozi cu totul streini de neamul românesc ca origine etnică – dar totuși, atât de intim legați de arta muzicală autohtonă a țării, căreia i s-au dedicat cu pasiune – au existat destul de frecvent știutori a zeci de mii de versuri și a sute de arii populare românești. Ne gândim, de ex., la subiectul lui G. Dem. Teodorescu „Petrea Crețul Șolcan, lăutarul Brăilei”, de la care folcloristul nostru din a doua jumătate a sec. XIX a înregistrat aproape toată voluminoasa-i colecție, desigur cea mai completă și – sub multe aspecte – cea mai bună, pe care-o posedăm pentru românii din Dacia. Dar această mare culegere de versuri populare e prilej de adîncă dezolare pentru folcloristul conștient de azi, dacă avem în vedere că la un număr așa de mare de cîntece, din cele mai variate genuri, au a fost salvată nici o singură melodie! Paguba este incalculabilă, căci cea mai mare parte din ariile ce însoțiau textele dictate de Șolcan au pierit pentru totdeauna odată cu dînsul. Faimoasa colecție a lui G. Dem. Teodorescu lasă impresia jalnică a unul ogor imens, eu grîne neasemănat de frumoase și de bogate, dar care au fost recoltate după o grindină pustiitoare! Iar în ce privește impunătoarea figură a lui Petrea Crețul Șolcan, pe care poporul român avea dreptul și mai ales datoria de-a o cunoaște îndeaproape, ea merita să fie prezentată publicului de către culegător chiar în fruntea colecției sale, cu portretul rapsodului și cu ample date biografice. Dacă G. Dem. Teodorescu n-a făcut-o, ar fi fără îndoială nedrept să-l blamăm; lacuna aceasta, care apare astăzi în lumina unei erori de neiertat, dublată de ingraturitudine, se cuvine atribuită mai curînd veacului decît lui personal³⁸.

Dar oricît de merituoși au fost și sunt profesioniștii artelor populare – în special unia dintre dînșii – din cele mai sus expuse, rezultă clar, credem, că ei nu corespund decît rareori și numai în parte factorilor creatori de pe tărîmul artelor culte. Cei ce se identifică în adevăr, ca rol, cu aceștia, la popor, sunt cufundați în anonimatul marilor mase și ignorați

³⁸ G. Dem. Teodorescu nu l-a neglijat totuși complet pe celebrul său subiect; în 1881, el a ținut despre dînsul, la București, o conferință, care apărut apoi sub titlul *Petrea Crețul Șolcan, lăutarul Brăilei*. Broșura aceasta însă, tipărită într-un număr foarte restrîns de exemplare, a devenit de mult o raritate bibliografică, deci cu totul inaccesibilă marelui public de cititori.

de foarte multe ori chiar de poporul însuși, care-i cunoaște incomparabil mai bine pe executorii produselor populare decât pe autenticii autori ai acestora. Nu voim însă aici să intrăm în labirintul problemei atât de complexe și de controversabile cu privire la autorii creațiilor de artă populară, problemă care nu se pune pentru arta cultă, unde de regulă totul ne este cunoscut în mod categoric și cu precizia matematică.

În ce privește produsele artistice populare înșile, pe care – raportându-le la cele culte de acelaș tip – le-am definit ca pe-un gen minor și pe care, în principiu, le considerăm menite de a nu mai evolua de la un asemenea stadiu, nu înseamnă nicidecum că, prin aceasta, le subestimăm. Juxtapuse creațiilor artistice culte corespunzătoare, ele ne evocă într-o oarecare măsură imaginea florilor de câmp față de florile de grădină sau de seră. Dacă acestea din urmă, cultivate cu grijă asiduă și pricepere, savantă uneori, de către grădinarul specialist, pot ajunge la forme care stîrnesc admirația prin creșterea lor hipertrofică, prin aspectul involt, de o exuberantă și chiar pompoasă înfățișare adesea, prin culoarea nuanțată în variate feluri a petalelor aceleași specii..., florile de câmp se nasc de la sine, fără a fi fost semănate și fără a fi fost sădite sau răsădite, precum și fără să le-ngrijească în mod special niciodată nimeni. Cu formele lor mai totdeauna miniaturale, pitite-n iarbă sau în umbra tufișurilor, pot trece neobservate adesea; dar totuși nu odată coloritul lor viu farmecă, parfumul lor tare îmbată. Numai că ele – spre deosebire de florile de grădină sau de florile de seră – nu pot fi detașate din cadrul lor natural fără a pierde enorm. Căci frumusețea lor numai acolo, în minunatul peisaj câmpenesc, laolaltă cu cealaltă vegetație – ierburi sau arbori – poate fi gustată și simțită în toată splendoarea, ca una care este absolut inseparabilă de frumusețea ansamblului, deși, pe de altă parte, florile de câmp prin ele înșile constituiesc fără îndoială, o podoabă de efect a peisajului.

*

* *

IV. *Cu privire le caracterul specific al plasticeii populare și geneza ei.*

Examinînd prin prizma evolutivă manifestările artistice, la popor, în variatele domenii ale vieții sale, constatăm, e drept, că cea mai mare parte din ele sunt rezultante ale altor preocupări decât cele estetice. Cu deosebire se impune această concluzie, dacă avem în vedere produse estetico-folclorice cu substrat ritual, în primul rînd pe cele ce se situează în cadrul datinilor de tot felul din ciclul periodic anual sau pe cele legate direct de evenimentele cardinale ale vieții de familie. Iar dacă ne referim în

special la aspectele plastice, de orice gen, ale fenomenului artistic popular, este clar că reproducerea stîngace de imagini din natură – după posibilitățile imperfecte ale omului din popor și mai vîrtos ale primitivului, de a imita fidel modele naturale – sau plăzmuirile purei fantezii a acestora, precum și transformarea imaginilor respective prin reducții și simplificări, prin stilizări de tot felul, prin combinații mai mult sau mai puțin complexe de elemente diferite..., au urmărit inițial obiective de esență mistică paralele cu cele practice de tipul biologic. Numai cu trecerea vremii și pe măsură ce sensul mistic s-a estompat tot mai mult, uneori pînă la totala sa dispariție, a ajuns să se afirme tot mai dominant funcția estetică.

În ciuda acestor considerații, nu poate fi pusă la îndoială prezența elementului estetic chiar de la origine în produse populare ca cele amintite, unde-l presupunem figurînd alături de elemente cu mult mai proeminente de altă natură. Oricît de sfios și de neînsemnat va fi fost la început, el a trebuit totuși să existe. Funcția estetică foarte distinctă, de mai tîrziu, n-a putut lua naștere din nimic. *Omul preistoric a simțit, încă din faza cea mai primitivă a evoluției sale, înclinarea către frumos. Îl atrăgeau, desigur, formele simetrice și anumite culori, sau combinații armonioase de culori, după cum a trebuit să-l atragă și armonia sunetelor. Predilecția sa pentru ceea ce-i încînta ochiul sau urechea avea loc, evident, nu numai pentru ceea ce vedea și auzia el în mediul antropogeografic, unde-și ducea traiul, adică pentru ceea ce el percepea gata format – la fenomenele naturii sau la efectele acestora – dar și pentru ceea ce el însuși sau semenii săi produceau adesea după pilda naturii. Aici e de fapt leagănul artei.* Și totuși, dacă de ex. pe terenul plasticii, omul primitiv reușea uneori să realizeze rudimente de forme simetrice, la începutul începutului, el n-o făcea nicidecum în chip conștient și voit, ci dintr-un impuls lăuntric, care se exterioriza oridecîteori găsea prilejuri prielnice. Conștiința de frumos s-a format treptat în decursul vremii, în baza unei îndelungi experiențe și în virtutea deprinderii, adică a unui fel de autoeducații pe care și-o făcea prin viața însăși. Fapt indiscutabil este că, din străvechi epoci preistorice, omul a posedat în germen predispoziții pentru sentimentul frumosului, pentru simetrie, pentru armonie – în ordine auditivă ca și plastică. În acest nucleu spiritual – oricît de vag, de neprecis și de limitat ca posibilități va fi fost el inițial, în cadrul sufletului primitiv – omul a avut un suport concret, în jurul căruia au gravitat senzații și impresii din ce în ce mai complexe în legătură cu ce apărea în viața lui ca element estetic sau putea fi interpretat de dînsul ca atare. Dacă – începînd încă de pe pragul cel mai de jos al evoluției sale – omul preistoric și-a împodobit corpul nud,

vopsindu-l sau tatuându-l; dacă și-a adaptat la părul capului, la urechi, nas, buze, gît, la mîini sau la picioare diferite obiecte naturale ori fasonate de dînsul, care prezintau pentru el un anumit farmec, pe lîngă alte semnificații ce le erau atribuite; dacă, atunci cînd a ajuns să-și confecționeze haine pentru sine și veșminte pentru casă /covoare, scoarțe de tot felul, prosoape, perdele .../, a continuat să fie preocupat a le împodobi cît mai frumos; dacă nu mai puțin a căutat el să dea un aspect cît mai atractiv locuinței sale, atît în interior, cît și în exterior, dacă de asemenea s-a străduit el să-și înfrumusețeze nu numai instrumentele muzicale /bucium, fluier, caval, cimpoi, țimbal, cobză, nai, corn.../, dar și uneltele gospodărești pentru pescuit, vînat, lucrul la cîmp/ ca: jugul boilor, coarnele plugului, furca de fîn, scoarțele carului.../ ori de la treburi domestice, cum sunt cele culinare /străchini, oale, ulcele, linguri de lemn, cofe, bote, ploști, căușe, blidare și poliți.../ sau cum sunt cele de la muncile de prelucrare a diferitelor materiale brute, în special textile /furca de tors, fuse, vîrtelniță, rășchitor.../; dacă, în acelaș chip a căutat el să dea o înfățișare plăcută atîtor alte obiecte de interior, cum sunt masa, scaunele, paturile chiar și mai ales lada destinată a fi păstrătoarea veșmintelor de sărbătoare și a altor lucruri de preț ale familiei; dacă în fine, el și-a împodobit pînă și șeaua și frîul calului, precum și armele de luptă..., este clar că *preocuparea de frumos l-a urmărit permanent și pretutindeni, pe toate căile vieții, pe omul primitiv, iar mai tîrziu, pe ruralul popoarelor civilizate, cu o remarcabilă perseverență și manifestînd mereu tendința de a duce opera de înfrumusețare la realizări din ce în ce mai desăvîrșite.*

Precum am menționat deja anterior, frumosul de azi de pe obiecte ca cele pe care le-am trecut sumar în revistă, n-a fost totdeauna numai „frumos” sau, în tot cazul, a fost mai puțin „frumos” decît altceva cu alte semnificații. Dar totuși, acelu element designat întru cîtva impropriu prin termenul de ornament – dacă-l privim prin prizma originii – nu i-a lipsit niciodată calitatea de frumos, pe care am relevat-o ca implicită altor însușiri sau funcții. Astfel, din acest punct de vedere, termenul amintit – atît de intrat astăzi în uz într-o serie de discipline – își află justificare și poate apărea chiar ca foarte adecvat. Este deci cu neputință de admis ca frumosul să nu-și fi căpătat expresie în variate moduri de manifestare ale omului primitiv odată cu începutul evoluției sale, ca ceva inerent și specific lui. Ba mai mult chiar: este de asemenea cu neputință ca, de îndată ce frumosul a fost exprimat, să nu i se fi asociat cu timpul, în mintea primitivului, și un sens propriu, oricît de vag va fi fost el aperceput inițial, un sens în legătură cu finalitatea de a plăcea – cu totul o

altă plăcere decît cea fiziologică – sens care, cu trecerea vremii, a trebuit să se accentueze din ce în ce mai mult, devenind tot mai distinct prin contrast cu semnificațiile altor produse spirituale, ce urmăreau alte finalități, complet deosebite.

Esteticienii și istoricii artei au emis, cu privire la geneza fenomenului artistic popular și la caracteristica lui, variate ipoteze, care nu odată se completează una pe alta. Cei ce s-au ocupat în special cu domeniul plasticii, au început prin a căuta un răspuns convenabil la o întrebare atît de esențială ca următoarea:

– Cum a luat naștere ornamentul popular?

Dar independent de teoriile acestora – adică independent de faptul că am atribui ornamentului drept sursă natura însăși cu proteicele ei aspecte, precum susține teoria naturalistă, sau că l-am deriva din anumite modele din sfera realizărilor tehnice, cu ajutorul unor instrumente speciale, după cum pretinde teoria tehnico-ergologică, sau că le-am pune pe seama unor aptitudini înnăscute, precum vrea teoria nativistă sau, în fine, că am admite în parte pe fiecare din aceste teorii, cum ni se pare fi cel mai verosimil – un fapt este cert pentru cercetătorul obiectiv și anume: *oricît de sus, pe treapta desăvîrșirii estetice s-a ridicat uneori ornamentul popular, el nu a reușit totuși niciodată să iasă din stadiul străvechi de ornament, adică din faza de încătușare simbiotică a unui cadru decorativ adaptat la un conținut complet strein de preocuparea estetică.* În adevăr, dacă trecem acum pe terenul concret al faptelor etnografice și anume în domeniul plasticii populare, ne putem pune întrebarea: – *Există oare vreo realizare, care să se fi dezvoltat în chip cu totul deosebit, încît să fi ajuns la etapa cînd din simplu element decorativ la un obiect de utilitate practică sau culturală, s-a transformat într-o creație artistică de sine stătătoare adică în care elementul estetic a devenit el însuși scop în mod exclusiv, lăsînd complet în umbră finalitățile primordiale utilitariste, de natură bio-ergologică ori magică sau de natură religioasă?*

La o asemenea întrebare, *răspunsul sună categoric: nu!*

Dar, pentru a reliefa clar acest fapt, ne vom referi în mod precis la anumite realizări artistice ale poporului, din domeniul plastic: se poate spune, de ex., despre covoare că s-au ridicat la acest stadiu? Evident, nu. Fiindcă deși, din figurația ornamenticii acestor obiecte, finalitatea magică de odinioară a dispărut complet în favoarea celei estetice, obiectele respective deservesc și mai departe finalitatea utilitaristă de esență biologică, întrucît continuă a satisface nevoi vitale ale omului, apărîndu-l de intemperii. Însă nici chiar în cazul cînd am considera covorul exclusiv ca un obiect de podoabă al casei – dat fiind că, în casele țărănești, la

gospodarii mai cuprinși, camera cea mai curată, hărăzită solemnităților familiale și oaspeților, are pereții toți precum și plafonul și podeaua, tapetați cu covoare în cele mai variate culori și deseneuri – nici chiar atunci situația nu se schimbă. Și aceasta, deoarece covorul rămîne tot la ipostasul de *ornament* și anume al *locuinței*, care are drept prim țel și totodată cel mai important, de a servi de adăpost omului. Așadar, cele două finalități, practică și estetică, își dispută – în cel mai bun caz, cu șanse egale – dreptul la viață.

Acelaș lucru se poate spune și cu privire la piesele costumului țărănesc, în special ale celui feminin, împodobit prin alesături la țesut sau prin frumoase cusături, cum ar fi minunatele cămăși cu alțițe ori catrințele și betele, precum și maramele de borangic ale femeilor române. Oricîtă artă ar fi pusă în ele și oricît de puternic efect ar produce aceste obiecte asupra privitorului, ele sunt înainte de toate îmbrăcăminte, deci subordonate unui scop practic, strein de frumos. Pe de altă parte, nu-i mai puțin adevărat că un asemenea costum, atunci cînd se-ntîmplă să fie purtat de o femeie care satisface condițiile sculpturale ale frumosului uman într-un grad deosebit, poate fi apreciat în toată splendoarea lui sărbătorească. Într-un caz ca acesta, chiar de-am face complet abstracție de finalitatea utilitaristă originară a costumului, încă nu putem afirma că e vorba de o realizare estetică de sine stătătoare. În adevăr, aici avem a face cu simbioza plină de armonie a două genuri de artă plastică: cea statuară, reprezentată de corpul uman și cea cu afinități picturale, care este cîmpul de desene multicolore ale costumului ce împodobește sculptura vie. Și, într-o astfel de împrejurare fericită, costumul în cheștiune – ca realizare a artei plastice populare – ne apare tot drept un obiect de podoabă, un cadru decorativ la statuia umană: ceva mai mult decît însemna culoarea adaptată statuilor de către maeștrii antichității grecești, dar totuși cam în acelaș gen. În fine, să luăm încă un exemplu, care se va deosebi mult de cele două anterioare. Să presupunem că e vorba de statuia unul idol plăzduit din argilă sau sculptat în piatră sau chiar în lemn, ca atîția cari au fost descoperiți grație săpăturilor arheologice. Avem a face deci, într-un astfel de caz, cu un obiect de cult, expresia pietății și a adorației unei comunități primitive de credincioși. Dar el poate fi în acelaș timp și o realizare estetică remarcabilă, dacă autorul lui a fost un meșter talentat. Totuși, dacă – raportînd acest idol la societatea primitivă respectivă – îl vom privi prin prizma funcțională, cu oricîtă măiestrie ar fi executat el, trebuie să recunoaștem că funcția sa predominantă aici este cea religioasă; cea estetică este implicită și accesorie. Ba chiar pentru acei presupuși închinători, elementul

frumosului din statuia divinității lor, cu cât e mai abundent și mai perfect, devine un stimul cu atât mai puternic pentru creșterea sentimentului lor religios. Aceasta îi ajută și mai mult ca ei să identifice în sens absolut, în imaginația lor, chipul plăzduit cu divinitatea însăși.

Și cu toate acestea, este incontestabil că un asemenea caz ne înfățișează o împrejurare când plastica primitivă sau cea populară poate trece efectiv la stadiul autenticii realizări artistice, care constituie scop în sine. Dar aici – evident – chiar din capul locului, nu mai avem a face cu un simplu ornament.

*

* *

V. Cu privire la realismul și optimismul creației folclorice.

Václavík, vorbind despre specificul artei populare, relatează drept un prim caracter al ei realismul, pe care-l identifică chiar cu însuși conceptul de „popular”, căci zice el:

„popular este tot ceea ce-i realist și veridic...” /p. 14/. Desigur, e prea mult spus; dar, evident, nu i se poate contesta artei populare acest caracter alături de altele. Totuși, ni se pare exagerat să-l considerăm chiar ca pe „unul din cele mai fundamentale indicii” ale ei.

În adevăr, noi credem că *se pot întâlni la orice națiune din lume creații estetico-folclorice, care să ilustreze tocmai trăsături cu totul antitetice realismului, ceea ce ne dă dreptul a susține că arta populară se complăce poate și mai mult încă în sfera ficțiunilor și himerelor, care se integrează chiar stocului de credințe vehiculate de o străveche tradiție, avînd nu odată caracterul de elemente religioase.*

Oare realism înseamnă fantasticul fără frîu ai acelei categorii de basme, care constituie literatura orală cea mai gustată de popor și chiar de pătura cultă? Sau, fantasticul din atîtea creații ale epicei populare în versuri, cum sunt temele a numeroase balade românești și sud-slave și cum sunt de asemenea cele ale bîlinelor rusești? Ce să mai spunem despre înfiorătoarele povestiri, care înfățișează în culori așa de impresionante atîtea ființe supranaturale: strigoi, mama-pădurii, căpcăuni, zmei, balauri, pricolici, draci, iele...? Ce să mai spunem, în fine, despre jocul atât de liber, atât de detașat de fidelitatea realității optice pe care-l prezintă multe din combinațiile ornamentale ale artei plastice populare? Nu ne gîndim numai la motivele zoomorfice cu caracter teratologic și la unele motive vegetale, care sunt departe de a-și fi luat modele din natură, dar chiar la cele de tipul geometric, care, la Români, ca și la multe alte popoare, alcătuiesc din vechi timpuri vîna cea mai

importantă a acestei arte.

Tot împotriva unui realism obiectiv al artei populare, pledează și faptul că poporul, în diferite creații estetice ale sale din domeniul epice în proză sau în versuri, își are eroii lui favoriți, pe cari-i idealizează în gradul cel mai înalt, atribuindu-le toate calitățile imaginabile și realizând tipuri perfecte ale frumosului uman, ale binelui, ale vitejiei..., după cum are el, de asemenea, eroi cărora le poartă o specială aversiune și pe cari-i copleșește cu defecte, făcând din ei tipuri desăvârșite ale urâtului uman, ale răului, ale lașității, perfidiei, ingraturității, invidiei...

În aceeași ordine de idei, amintim că Václavík – plecând de la premiza criticabilă „popular” = „realist”, pe care-am relatat-o mai sus – pune pe aceeași linie cu artiștii populari pe anumiți pictori slavi orientali, fiindcă opera lor se caracterizează printr-un frapant realism.

Ba, el merge pîn-acolo încît afirmă că tocmai de aceea tablourile celebrului Repin și ale lui Jarošenko sunt „mai populare” decît icoanele vechi rusești. Ceea ce se poate spune, desigur, fără a ne depărta de adevăr, este că cele dintâi sunt incomparabil mai realiste; dar aceasta e cu totul altceva. Icoanele vechi rusești, opere modeste ale unor meșteri zugravi anonimi, sunt singurele cărora li se poate atribui calificativul de „populare” /deși nici lor totdeauna/, fiindcă așa lipsite de realism cum ni se înfățișează – cu figurile lor triste, adesea sumbre, dacă nu chiar lugubre, de sfinți slabi, scheletici și de madone excesiv plîngătoare – ele reprezintă o veche tradiție a tipului de iconografie bizantină, expresia mistică a idealului ascetic și a martiriului în numele lui Crist. *La această tradiție iconografică, și-au făcut timp de secole educația religioasă și totodată și estetică – în domeniul picturii – masele populare din Rusia de altădată, ca și din toate celelalte țări ortodoxe. Pentru personajele creștine sau scenele biblice reprezentate de icoanele vechi rusești, poporul rus avea înțelegere, căci ele corespundeau sentimentelor sale religioase și îi creau stări sufletești, în care era implicată într-o oarecare măsură și emoția estetică.* Pentru picturile lui Repin însă – ca și pentru alte creații laice de acelaș gen, din domeniul plasticii – poporul rus nu putea avea nici o comprehensiune, întrucît arta respectivă îi era cu totul streină.

Juxtapuneri ca cele făcute de Václavík între factori creatori de artă populară și cei creatori de artă cultă sunt de natură a produce grave confuzii între domeniile celor două feluri de arte, ca și în cadrul terminologiei etnografice însăși. Suntem pentru o delimitare cât mai clară și mai tranșantă a acestor domenii, ca și a sferei termenilor.

La fel, atunci cînd V. vrea să definească conceptul de artă populară, este inoportună și chiar cu totul în afară de subiect citarea a o

serie de romancieri, poeți și compozitori /cehi, poloni, ruși/, pe motivul că operele lor progresiste ar prezenta puncte de contact – prin conținutul lor și prin idealurile exprimate de ele – cu creația folclorică! /p. 14/.

Apoi, în altă parte – prezintă, de altfel cu bună dreptate, sentimentul iubirii ca pe-o sursă importantă de inspirație a artei populare – V. reproduce o poezie lirică în 8 distihuri dodecasilabice, creația unui bătrîn vădov din Moravia, care a scris-o în amintirea defunctei sale soții! /p. 40/. Nu înțelegem ce rost are citarea unui asemenea produs cult, care – pe lângă că e foarte mediocru ca valoare poetică – nu prezintă nimic comun cu cântecul popular, /afară doar de forma versului/. Oare nu-i oferea lirica populară cehă sau cea slovacă atâtea minunate cântece de iubire de cea mai autentică proveniență folclorică, prin care să-și illustreze teza sa?

Între trăsăturile distinctive ale produsului folcloric, V. relatează de asemenea optimismul, ceea ce, firește, acceptăm ca foarte just. El nu face decît să enumere acest caracter printre altele, fără a insista asupra lui, spre a-l scoate-n evidență cu vreo documentare precisă. Dar dacă luăm drept exemplu o creație de proporțiile basmului, cui nu-i este cunoscut că, oricît de grele piedici, oricît de insurmontabile chiar, s-ar ridica în calea eroului principal, ele sfîrșesc prin a fi înlăturate? Cine nu știe că nu există ideal, fie el cît de îndepărtat, cît de înalt, ba chiar imposibil de atins, care să nu fie realizat pînă în cele din urmă de eroul basmului, dacă nu pe căi normale, pe căile miracolului și ale supranaturalului? Că, de obicei, orice basm ne înfățișează triumful binelui asupra răului, că în deznodămîntul său asistăm la pedepsirea aspră a celor răi și la răsplătirea largă a celor buni? *Acest optimism sănătos și robust, expresie a unui suflet echilibrat, apare cu consecvență și-n alte creații ale artei populare, care în general se caracterizează prin seninătate, prin dragoste de viață și încredere în puterile omului.*

Revenind acum la V., ne surprinde faptul bizar că – îndată după relevarea optimismului ca o trăsătură esențială a oricărui produs folcloric – el continuă apoi spunînd:

„Cultura populară i-a ajutat totdeauna poporului în luptele sale pentru dominarea naturii și pentru propria lui eliberare” (p. 13).

El nu explică însă afirmația sa cu nici o exemplificare. Evident, noi o putem primi fără mari rezerve. Desigur, optimismul – ca atitudine în viață și ca mod de a gîndi și simți – îl ajută pe popor efectiv să biruie forțele naturii și să fie stăpînul lor; dar V. se raportează, în citatul pasaj, la cultura populară în întregul ei. Oricine însă se poate întreba: cum îl pot ajuta acel bogat repertoriu de rituri cu substrat magic și mulțimea de credințe superstițioase de tot felul, de care sunt adînc impregnate cele

mai multe dintre produsele culturii populare, implicit cele ale artei sale? Căci, unele ca acestea îi dădeau un ajutor pur iluzoriu, sau mai just spus, îl induceau în eroare, dat fiind că ele aveau la bază un sistem de gândire fals, călăuzit de logica înșelătoare a aparențelor.

*

* *

VI. *Pierderea aderențelor cu substratul mistic – la creațiile populare de inspirație magico-religioasă – este oare totdeauna o condiție care favorizează desăvârșirea artistică?*

Václavík, vorbind despre acele realizări artistice ale poporului, care au atins treapta cea mai de sus pe scara evoluției și pe care el le numește „arta de reprezentare”, spune că aspectul lor „se caracterizează în general prin forme dezvoltate, colorit și prin uitarea funcțiilor de domeniul credinței, precum și printr-o poezie de nivel înalt...” /p. 504/.

După noi, nu este necesar ca un produs artistic popular, cu substrat mistic, să piardă complet legătura cu substratul acesta, din care a luat naștere, pentru ca el să atingă gradul cel mai înalt de realizare estetică, după cum reiese din citatul pasaj, ca și din altele anterioare în lucrarea lui V. și după cum au afirmat-o nu o dată și alți cercetători.

Deși nu contestăm că de multe ori aceasta poate avea loc, totuși nu ne e deloc greu să arătăm că, în anumite împrejurări, tocmai contrariul este adevărat. *O creație de artă populară, cu aderențe puternice în domeniul credințelor – de esență culturală sau magico-culturală – ajunge de obicei culminația înfloririi atunci când credințele din care și-a împrumutat tema sunt de uz curent în colectivitatea rustică respectivă. Căderea lor în desuetudine și apoi uitarea lor completă antrenează fatal decadența și pe tărîmul artei; ba chiar poate duce rapid la dispariție însuși produsul artistic.* Și logica e cât se poate de simplă; dacă sursa anumitor credințe a alimentat creația lui, aceeași sursă are un rol deosebit de important și după aceea, căci tot ea va contribui la dezvoltarea lui ulterioară și-i va întreține conservarea în viitor. În adevăr, dispariția fondului de credințe, care se aflau la baza unei creații populare, duce la lipsa de comprehensiune pentru tema ei, dat fiind că aceasta încetează de a mai avea vreun sens pentru popor. Înseamnă că odată ce sursa temei sale a ajuns inactuală, nu va întârzia prea mult de a deveni inactual și produsul artistic. În această fază, de obicei, creațiile artei populare – chiar dacă mai subsistă un timp, sustrăgîndu-se cu greu naufragiului total – se mențin totuși la suprafață mai mult ca niște epave, ale căror clipe sunt numărate. Căci, într-o lume ca cea a ruralilor de pînă ieri – în care o mare

parte din produsele culturii populare erau puse pe seama memoriei și a circulației orale – aceasta din urmă, în principiu nu acceptă să vehiculeze decît ceea ce prezintă actualitate pentru popor. Memoria colectivă, în afară de faptul că vizează în primul rînd actualul, se dovedește a avea posibilități foarte limitate pentru înregistrarea inactualului în adîncime istorică. Firește, aici, trebuiesc exceptate măcar în parte produsele de artă populară din domeniul plastic, pe de-o parte, pentru motivul de ordin psihologic că, pe calea vizuală, tematica lor ornamentală se imprimă mai bine în memorie /spre deosebire de produsele artelor de succesiune perceptibile numai auditiv/; iar pe de alta, pentru că unele din creațiile plastice ale poporului au avut norocul de a fi fost lucrate pe materiale mai rezistente la distrugerile vremii. Cele afirmate teoretic mai sus, referitor la legătura intimă a produsului artistic popular cu substratul de credințe din care a luat naștere și care-i condiționează o dezvoltare favorabilă, precum și existența însăși, le-am putea clar ilustra printr-o serie de exemple, mai ales din epica populară în versuri. Ne limităm la unul singur: la balada a cărei temă e cunoscută sub numele de *Lenore*³⁹ /după eroina poemului inspirat din popor, al lui Bürger/. În sud-estul Europei, cîntecul cu tema fratelui-strigoiu – tipul specific balcanic, în cadrul general european – se mai putea auzi destul de frecvent cu cîteva decenii în urmă. Dar cu cît trece timpul, el cade în uitare și dispariția sa totală nu e departe. Epoca de înflorire a acestei vechi balade populare a fost în secolele trecute, cînd credința în strigoii era foarte vie în conștiința poporului. De altfel, legende și povestiri înregistrate pînă nu de mult de

³⁹ Această baladă populară s-a bucurat de o atenție cu totul specială, fiind studiată ca puține altele din repertoriul epic comun mai multor națiuni europene. Se cunoaște o foarte bogată bibliografie în legătură cu ea, atît în ce privește studiile – multe din ele folosind metoda comparativă de largi perspective – cît și în ce privește materialele folclorice, care sunt extrem de bogate. Fiecare din popoarele balcanice au contribuit, prin specialiștii lor, la elucidarea respectivei balade; bulgarii și grecii, desigur, cel mai mult. Români au dat și ei două contribuții apreciable:

D. Caracostea, *Lenore – o problemă de literatură comparată și folklor*, București, 1929, unde cercetarea materialului comparativ are loc în cadrul literar european, pe deasupra conceptului de folcloric și cult și unde autorul se străduiește fără succes, credem noi, să explice geneza temei epice pe baza teoriei freudiste foarte la modă pe atunci;

Gh. Vrabie, *Călătoria fratelui mort sau motivul Lenore în folclorul sud-est european*, București, 1957, unde se face încercarea unei noi sistematizări a motivelor acestei teme epice în cadrul variantelor sud-estului Europei și unde ne este schițată și geografia folclorică a baladei. Nu înțelegem deloc însă pentru ce autorul – vorbind despre tema „Lenore” – restrînge atît de mult aria ei, încît o circumscrie exclusiv Peninsulei Balcanice și teritoriului daco-românesc!

folcloriștii tuturor națiunilor Europei o atestă copios în tot cursul secolului XIX și chiar în primele decenii ale sec. XX, deși în forme din ce în ce mai palide, mai șterse. Pe de altă parte, în arhivele diferitelor țări, stau mărturie, încă de pe la sfârșitul evului mediu și pînă azi, numeroase documente, care atestă în mod curent – sub cele mai variate aspecte – groaza lumii rurale de strigoi, împotriva cărora luau colectiv atitudine; ba chiar își asociau nu o dată și autoritățile statului, pentru a deshuma pe mortul suspectat de strigoi ca să-l lege de sicriu cu lanțuri de fier spre a nu mai putea ieși la lume, sau să-i bată un par ascuțit prin inimă sau să-i taie capul, sau în fine să-l ardă-n foc, iar cenușa lui s-o arunce pe cîmp în bătaia vînturilor... convinși fiind că așa îl făceau inofensiv. Nu ne lipsesc nici atestări antice despre strigoi. Toate aceste naive și întunecate eresuri barbare au pierit astăzi aproape complet. Cum ar mai putea oare supraviețui o emanație artistică a lor ca balada amintită? Căci ea se reazămă pe o serie de credințe, care au circulat oral – adesea în povestiri de domeniul prozei, posedînd într-o apreciabilă măsură și elementul estetic – credințe acum uitate sau privite cu indulgență, dacă nu chiar cu dispreț. Cînd atmosfera creată de acele credințe s-a risipit total, cînd și suportul imediat al cîntecului epic – povestirile despre strigoi – a încetat de a mai exista, este evident că nici balada nu mai putea dăinui.

Dar ceea ce am constatat pe terenul strict etnografic, are loc chiar și în domeniul artei culte. Ne vin în minte operele marilor tragici ai vechii Elade /în frunte cu Aischylos/, care erau foarte gustate și apreciate nu numai de pătura cultă, ci și de marile mase populare, tocmai fiindcă subiectele lor ilustrau teme religioase din sursa de credințe comune tuturor și totodată de mare actualitate atunci. Nu mai puțin, literatura sanscrită oferă exemple analoage. Cît despre arta plastică cultă, ne putem raporta la arhitectură, ca și la arta statuară cu substrat religios, precum și la pictură, care a rezistat cel mai bine în domeniul ceramic și pe frescele templelor, atît la popoarele antichității /indieni, chinezi, japonezi, asiro-chaldeeni, perși, egipteni, vechii greci.../, cît și la cele medievale și moderne. Templul Artemidei din Efes, care se număra printre cele șapte minuni ale lumii antice, Partenonul atenian de pe Acropole, grandioasele temple egiptene, faimoasa Sf. Sofia din Constantinopole cu armonia inegalabilă a cupolelor sale, minunatele catedrale gotice, impunătoarele moschei din lumea musulmană și atîtea temple brahmane sau budiste din îndepărtatul orient asiatic..., care au fost surse radiatoare de stiluri universal apreciate și adoptate de asemenea de către arhitectura laică, sunt mărturia cea mai vie că operele de artă – cultă sau populară –

inspirate din credințele popoarelor, nu se pot dezvolta prielnic și nu pot atinge apogeul perfecțiunii lor decât în epocile când respectivele credințe sunt cel mai fervent cultivate⁴⁰.

*
* *

VII. *Un aspect mitologic contemporan: trăsături precreștine în figura folclorică a dumnezeului creștin?*

Vorbind despre cultul creștin la cehi și slovaci, Václavík ne prezintă imaginea populară a unui zeu unic, a zeului părinte, care este un

⁴⁰ În finalul acestor discuții referitoare la chestiuni de artă populară, considerăm de datoria noastră să amintim că, la români, a apărut în anul 1939 o lucrare remarcabilă de estetică folclorică a lui Al. Dima, sub titlul *Conceptul de artă populară*, care pe nedrept a fost uitată și neutilizată de specialiști. În ea sunt dezbătute cu o rară competență și claritate unele din cele mai importante probleme, care privesc natura și geneza fenomenului artistic popular pe de-o parte în raport cu creația artistică cultă, iar pe de alta cu cea a primitivilor exotici. Autorul își fundamentează tratatul său – căci avem a face cu un adevărat tratat asupra artei populare – pe o bogată bibliografie, folosind în covârșitoare majoritate izvoare germane. De altfel, e și drept că specialiștii germani au contribuit cel mai mult la elucidarea problemelor de artă populară. Această lucrare interesează deopotrivă pe estetician și pe istoricul artelor, *ca și* pe etnograf. E foarte regretabil că – fiind publicată în perioada tulbură din preajma izbucnirii războiului al doilea mondial – ea n-a avut la noi, și încă și mai puțin în streinătate, răsunetul pe care merita să-l aibă, prin tabloul viu ce înfățișează problematica centrală a fenomenului de artă populară, ca și prin atitudinea obiectivă și ponderată a autorului. Noi nu o putem recomanda îndeajuns etnografilor români și cu deosebire acelor cari se ocupă cu vreuna din ramurile artei populare.

Un reproș esențial am avea totuși a-i face autorului: la ilustrarea speculațiilor sale teoretice, a făcut uz într-un grad cu totul insignifiant de materialele etnografice românești, care-i stăteau la dispoziție așa de copios și de variat și într-un chip așa de îmbietor... Dacă el și-ar fi dat osteneala să le pună la contribuție, în măsura în care se cuvenea, dându-le precădere față de oricare materiale streine, lucrarea sa ar fi câștigat enorm – în primul rând în ce privește originalitatea, dar și ca utilitate – atât în ochii românilor, cât și mai ales ai streinilor. Aceasta însă ar fi cerut, firește, o muncă de investigație în plus, ba încă una din cele mai serioase. Dar chiar așa cum se prezintă, lucrarea rămîne un excelent tratat asupra artei populare. Este tot ce s-a scris la noi, pîn-acum, mai competent și mai complet în această privință, deși titlul ei indică un conținut mult mai restrîns decât cel real.

Cît despre remarca noastră critică de mai sus, autorul ar putea-o înlătura la o viitoare ediție, completîndu-și tratatul în sensul sugerat de noi. Dacă el însuși nu se va decide să facă acest lucru, vor trebui totuși să-l realizeze alți cercetători de-aici încolo, în lucrări speciale. Orientîndu-se după principiile expuse de Al. Dima, ei pot lărgi chiar orizontul investigației teoretice aplicate la teren, prin adăugarea și a altor chestiuni interesante, care nu figurează în cartea lui Dima, ca una ce-și propusese un țel prea strict determinat în cadrul complexului de probleme referitoare la fenomenul artistic popular.

bătrân autoritar, dar totuși blînd în acelaș timp. După el, această originală figură ar fi reflexul stadiului social al patriarhatului. Ba, Václavík e dispus să vadă în respectiva divinitate-bărbat pe continuatorul marelui zeu slav, sub ascultarea căruia se aflau toate celelalte divinități și pe care îl menționează Helmold⁴¹ în sec. XII, în *Chronicon Slavorum*, pentru slavii de la nord. Este greu de spus dacă-n adevăr, în reprezentarea populară cehoslovacă de azi a mai rămas vreo urmă din acel „deus deorum” al misionarului german. Am putea mai curînd să respingem o asemenea ipoteză, căci – raportîndu-ne la pasajele respective din cronica lui Helmold – nu găsim în ele vreo justificare clară în legătură cu blîndețea, ca trăsătură caracteristică a zeului suprem, deși cronicarul îi opune acestui zeu, ca și celorlalți, pe un „malus deus” numit de slavi „Zcerneboch” (sic) adică zeul cel negru, care se identifica de fapt cu dracul / „diabol”⁴².

Exemplele de cîntece populare slovace, de altfel interesante, pe care le citează Václavík în sprijinul supoziției sale⁴³, nu sunt deloc convingătoare, întrucît e mult mai logic ca, într-o astfel de reprezentare a divinității, să-l vedem chiar pe dumnezeul creștin cu atributele sale cele mai tipice. În adevăr, credem că se poate ușor dovedi, pe bază de documente folclorice, că figura divină la care se referă Václavík nu este proprie numai slavilor, ci o-nțîlnim la ruralii tuturor popoarelor creștine ale Europei. Așa, de ex., sunt bine cunoscute la români numeroasele povestiri și legende despre cei doi uncheși blajini, cu bărbile mari, albe, cari cutreieră pămîntul ca să vadă cum trăiește lumea și să facă dreptate pe pămînt. Acești uncheși nu-s alții decît Dumnezeu și Sf. Petre. Legende analoage sunt foarte răspîndite și la slavi, mai ales la cei sudici și la cei orientali, în primul rînd la ucraineni. Deși mai puțin în uz, ele sunt totuși destul de frecvent atestate și la slavii occidentali, în special la slovaci și cehi. În ceea ce-i privește pe români, vom aminti că T. Bălășel, care s-a ocupat cu colecționarea de materiale folclorice în legătură cu credințele despre ființele supranaturale, ne informează că, după țărani din Oltenia nord-estică, „Dumnezeu are chipul unui om bătrîn-bătrîn, cuvios, blînd și bun la suflet...”⁴⁴.

De asemenea, după o legendă cosmogonică din Muntenia – din părțile Muscelului – aflăm că, atunci cînd Dumnezeu a făcut lumea, ar fi „urzit” pămîntul în ziua a doua și l-a isprăvit în cea de-a șasea a săptămîinii. Dar „pîn’a-l isprăvi, ci-că *moșu Dumnezeu* era în mare încurcătură, că isprăvise urzeala și-i rămăsese bătătură multă, multă...

⁴¹ VOLU, p. 82.

⁴² L. Léger, *Myth. slave*, p. 154.

⁴³ VOLU, p. 82.

⁴⁴ „Suflet oltenesc” I, p. 42.

ditai mormanul de pământ...»⁴⁵.

Trebuie să relatăm însă că aspectul bătrâneții și implicit și al blîndeții lui Dumnezeu nu este ilustrat la nici un popor într-un mod atît de tipic și de sugestiv ca la bulgari, cari – în cele mai variate produse folclorice ale lor – nu-l numesc altfel pe dumnezeul creștin decît „Дедо Господь”⁴⁶ sau „Дедо Бор”⁴⁷ sau chiar „Чичё Господь”⁴⁸. Se știe că apelativul „дедо”, care în citata asociere de cuvinte are rol de epitet, designează, în l. bulgară, pe bunic și în general pe un bătrîn⁴⁹. Portretul folcloric al lui Dumnezeu, înfățișat de eminentul etnograf bulgar Marinov, stă în cel mai perfect acord cu documentările de ordin lingvistic mai sus relatate: „Chipul exterior al lui Dumnezeu ni-l reprezintă credința populară bulgară ca al unui bătrîn, cu „barbă albă lungă, asemenea întru totul unui om. El se și arată oamenilor ca un bătrîn. Credința poporului îl imaginează ca fiind foarte bun și blînd ...”⁵⁰.

Dacă ne raportăm la cel mai vechi izvor referitor la religia slavilor păgîni, care este opera istoricului bizantin Procopios, *Despre războiul gotic*, scrisă în sec. VI și care îi privește în primul rînd pe slavii meridionali, nu aflăm nici în ea vreo atestare a atributelor sugerate de imaginea populară bulgară a lui Dumnezeu. Căci, aici, figura excesiv de energetică și de autocrată a zeului suprem slav, care se identifică cu zeul făuritor de fulgere, nu se-mpacă deloc cu bătrînețea; iar pe de altă parte, ea poate fi considerată tot așa de puțin drept expresia blîndeții, întrucît e de natură a inspira mai degrabă frică:

«Θεὸν μὲν γάρ ἕνα, τὸν τῆς ἀστρατῆς θεμιουργὸν ἀπάντων κύριον μόνον αὐτὸν νομίζουσιν εἶναι, καὶ νόουσιν αὐτῷ βόας τε καὶ ἱερεῖα πάντα...»⁵¹.

Imaginea aceasta, atribuită marelui zeu slav, poate fi pe drept

⁴⁵ Rădulescu-Codin și D. Mihalache, *Sărb. poporului român.*, București, 1909, p. 108.

⁴⁶ Cf. Каралийчев, Приказки: „Едно време дедо Господ решил да ожень слънцето...” (p. 111); „Замислил се дедо Господь...” (p. 112); Геров, РБЯ, I, 389: „Както ще дедо Господь.”

⁴⁷ Cf. Геров, РБЯ, I, 389: „Дедо Боже, даи ми здравице!”

⁴⁸ Cf. *ibidem* I, 240: „Чиче Господи, даи ми грошь...!”

⁴⁹ чичо sau чича – la toți slavii sudici /s. –cr. „чича/, îl designează pe unchiu /fratele tatălui/; dar în același timp, la fel de răspîndit este și sensul de „moș” ca titlu de politețe față de oamenii mai bătrîni. Pentru bulgari, cf. Геров, РБЯ, V, 556: „почетно название на по-стар”; Weigand-Doritsch, Bulg.-deutsches Wb.: p. 416: „Anrede an älteren Personen”; cf. și Вук., Кар., Срн. Ручник, 855, 743.

⁵⁰ Д. Маринов, народна ъера и нар. религ. Об. – Сб. Ну XXVIII, 166.

⁵¹ „... [Slavii] cred că există un zeu, făuritorul fulgerului, el singur stăpînitor a toate și-i jertfesc lui boi precum și tot felul de victime...”. Cf. Procopii Caesariensis opera omnia /Recogn. Jacobus Haury/ - De bellis lib. VII, 14 /De bello gothico lib. III/.

suspectată, pe de o parte de influența creștinismului – în ce privește caracterul de atotstăpînitor al lumii – iar pe de alta, de influența mitologiei grecești, ceea ce de altfel ar fi foarte explicabil la acel moment istoric, hotărînt între două evuri, și la un autor grec de cultura lui Procopios. Cei mai mulți comentatori au interpretat locul citat, din opera istoricului grec, în sensul că el ar fi pus pe seama slavilor secolului VI credința într-un singur zeu, cu excluderea oricăror altor divinități. Însuși Niederle împărtășește această părere și, în consecință, el chiar îl traduce pe «νεὸν...ἕνα» prin „un zeu unic”⁵². Dar așa ceva e cu mult prea timpuriu pentru slavi la epoca aceea! Evident, în pasajul respectiv, nu poate fi vorba decît despre Perun, zeul tunetului și în general al cerului, contaminat – prin pana lui Procopios – cu elenicul Zeus. După noi, relatarea aceasta, care e întrucîtva echivoc exprimată, nu exclude existența concomitentă a altor divinități, subordonate zeului făuritor de fulgere. De altfel mai departe, chiar în acelaș capitol, Procopios spune despre slavi că adoră un fel de divinități acuatiche feminine, pe care el le designează prin termenul mitologic grecesc de nimfe, caracterizîndu-le – alături de altele – drept „δαίμόνια” adică un gen de ființe supranaturale de tip minor⁵³, ce nu pot fi identificate cu zeitățile propriu-zise. E chestia mai degrabă de o gradare ierarhică datorită interpretării personale a autorului. Dacă însă nimfele înșile – cărora le aflăm pînă azi corespondente la ucraineni în „rusalki” – nu ar putea fi circumscrise conceptului de divin, ne întrebăm dacă nu cumva printre acele „*alte cîteva genii*”, la care face aluzie Procopios, nu se ascund autentice figuri divine. Căci este în afară de orice îndoială că, pe lîngă marele zeu, slavii secolului VI aveau mulți alți zei. Rezultă aceasta și din faptul că Helmold – mai tîrziu cu peste șase veacuri – nu vorbește nici chiar el despre un zeu unic. Ba dimpotrivă, „Zvantevith” /sic/, referitor la cultul căruia dă ample informații, ne e înfățișat „printre numeroșii zei ai slavilor”⁵⁴ ca fiind cel mai mare, iar „față de dînsul, ceilalți zei nu sunt decît niște semizezi...”⁵⁵. Așadar și Helmold ierarhizează cînd îi prezintă pe ceilalți zei drept subalternii lui Svantovit, situîndu-i pe o treaptă cu totul neînsemnată. Totuși, ei nu sunt mai puțin zei; calificativul de semizezi nu este decît un termen de comparație.

În ce privește caracterul etic al marelui zeu slav, el e departe de se

⁵² L. Niederle, *Man. d'antiquités slaves* II, p. 129, note 1; 150-1.

⁵³ Procopios, *op. cit.*, lib. VII, 14.

⁵⁴ L. Léger, *Mythologie slave*, p. 76.

⁵⁵ *Ibidem*.

identifica, la Procopios, cu cel al dumnezeului creștin, așa cum e imaginat acesta de către ruralii slavi, ca și de către cei ai altor națiuni europene. Dar, fapt bizar, și mai puțin poate fi identificat cu dumnezeul creștin, zeul suprem al slavilor prezentat de Helmold, deși e cu mult mai aproape de vremea noastră. În adevăr, referitor la zeul Svantovit, cronicarul german afirmă în două locuri că-i plăceau jertfele umane și în special sângele de creștin!⁵⁶.

Un rol nu mic la formarea reprezentării populare a dumnezeului creștin a avut, desigur, portretul său în hipostasul de stăpîn al universului /„Παντοκράτωρ”/, așa cum figurează el zugrăvit pe bolta cea mai de sus a bisericilor și mînăstirilor ortodoxe. Iconografia bizantină îl redă sub aspectul unui bătrîn, cu barba mare, albă, revărsată pe piept. Nu poate fi îndoială că figura aceasta se leagă în modul cel mai direct cu portretele lui Zeus Olimpicul din arta statuară și pictura Greciei antice; numai că imaginea tatălui zeilor eleni, filtrată prin concepția religioasă creștină, și-a atenuat severitatea-i gravă, imperativă, în sensul blîndeții evanghelice, așa cum a manifestat-o și a profesat-o Crist. Ar fi interesant de confruntat aici și *ermeneiele* bizantine, spre a se vedea ce indicații sunt date acolo zugravilor de biserici cu privire la trăsăturile caracteristice ale portretului pantocratorului⁵⁷.

⁵⁶ Cf. Helmoldi presbyteri Chronicon Slavorum, lib. I, cap. 6.

⁵⁷ În ermeneia lui Dionisie din Furna /scrisă la începutul secolului XVIII după izvoare din sec. XVI și XVII, iar acestea, la rîndul lor, alcătuite după izvoare mai vechi bizantine/, singura pe care o avem la-ndemînă, nu aflăm – la locurile, unde e vorba despre „pantocrator” – nici cea mai vagă indicație cu privire la trăsăturile figurii sale. Într-un singur loc, călugărul Dionisie prescrie – referitor la Isus, pictat pe boltă ca pantocrator – să fie înfățișat binecuvîntînd. (Cf. Διονυσίου τοῦ ἐκ φουρνα Ἑρμηνεία τῆς ξωγραφικῆς τέχνης – ἐκδιδόν. Ὑπο Ἀ. Παπαδοπούλου – Κεραμέως – ἐν Περτρούπολει, 1909, pg. 215).

Dar chiar hipostasul de pantocrator, sub care e reprezentat deseori și Isus Hristos – adică Dumnezeu-fiul – nu este nici el cu totul lipsit de interes pentru problema noastră. Astfel, între epitele – atribute divine recomandate pictorilor pentru designarea lui Isus, pe lîngă acela de pantocrator – în variate inscripții de pe fresce sau icoane – figurează unele ca acestea: Ὁ Ἐλεήμων, Ὁ Πολυέλεος, Ὁ Οἰκτίρμων, Ὁ Πολυεύσπλαγγχος, Ὁ Γλυκὸς Ἰησοῦς, Ὁ Ἐυεργετῆς, Ὁ Ἀντιλήπτωρ, Ὁ Μεγσλόδορος...

/Cităm respectivii termeni după ermeneia unui alt Dionisie – denumit, tot prin localitatea de origine, «ὁ ἐξ Ἀργάφου» – reprodusă în anexă ca izvor, utilizat de Dionisie din Furna: cf. Διονύσιος ὁ ἐκφουρνά, *op. cit.*, p. 281./

Se poate deduce de aici că asemenea epitete-tribute au acționat și ele sugestiv asupra meșterilor zugravi – greci, sau știutori de limbă grecească – atunci cînd ei pictau portretul lui Dumnezeu-tatăl, adevăratul titular al rolului de pantocrator, comunicînd trăsăturilor acestuia din bunătatea lui Isus și îmblînzîndu-i astfel caracterul inițial inspirator de frică, moștenit de la anticul Zeus-Jupiter sau, eventual, de la alte figuri

Raportându-ne acum la modul cum își reprezintă țărani cehoslovaci astăzi pe dumnezeul creștin, se poate apune că apar la ei unele vagi indicii că imaginea ce au despre dînsul nu corespunde adesea nicidecum celei oficial propagate de către factorii bisericii. Astfel, demne de atenție sunt versurile citate de către Václavík dintr-un cîntec moravian în uz la terminarea seceratului și care se întîlnesc frecvent de asemenea în variante slovace:

„Už nám Pámbu pomohél, / a susedom nemohél. / Šak on aj jím pomože, / Šeckým naráz nemože⁵⁸...”

Deși noi avem impresia că aceste versuri ascund în ele o nuanță fină de ironie la adresa celor rămași în urmă cu treaba cîmpului – ironie ușor tincturată de umor – nu-i mai puțin adevărat totuși că din ele se desprinde ideea unui Dumnezeu cu puteri limitate, precum observă Václavík, a unui Dumnezeu care deci nu se poate identifica cu cel creștin al cărui principal atribut este atotputernicia. Faptul nu e deloc de mirare. Cu un asemenea concept abstract, de domeniul absolutului, este tot așa de greu să se familiarizeze mintea ruralului ca și cu conceptul infinitului sau al eternului. De aceea, el nu a putut să-și plázmuiască altfel imaginea lui Dumnezeu – oricît de mare și de puternic și l-a închipuit în comparație cu oamenii – decît tot ca aceștia. Biblia spune că Dumnezeu l-a creat pe om după chipul și asemănarea sa. Adevărul autentic este, firește, tocmai contrariul: omul – în cazul nostru, țăranul ceh și slovac – l-a creat pe Dumnezeu după chipul și asemănarea lui, adică mărginit în puteri.

În ce privește substratul conceptului actual despre divinitate, la poporul ceh și slovac, s-ar părea totuși că el este în bună parte continuatorul conceptului vechi slav al unui zeu conducător, mai mare peste mulți alți zei. În adevăr, terminologia folclorică a Slaviei occidentale vine să aducă o surprinzătoare confirmare a unei asemenea supoziții, dat fiind că ea ni se înfățișează ca un vestigiu al realității mitologice dispărute de aproape un mileniu. Se știe că cehii și slovacii îl numesc pe Dumnezeu de obicei *Pán Bůh-Pán Boh*, care a ajuns foarte adesea să fie simțit în popor ca un singur cuvînt; *Pánbůh*, *Pámbůh*, *Pámbu*, *Pánboh*, *Pámboh*, *Pámbo*... cu forma hipocoristică *Pánbíček*, *Pámbíček*⁵⁹. Sub acelaș aspect al contaminării le aflăm petrificate pe cele două apelative și într-o expresie uzuală ca „*Pánbůhdej!*”, care nu-i decît

mitologice corespunzătoare.

⁵⁸ Nouă ne-ajută Domnul, / *Dar la vecini n-a putut*. / O să le ajute și lor, / *De-odată la toți nu poate...*”, Cf. VOLU, p. 82.

⁵⁹ Cf. J. Jungmann, *Slovník česko-něm*. díl III, p. 21-2.

partea inițială stereotipă a unei formule de salut mai lungi; Pán Bůh dej dobré jitro /sau – dobrý den, dobrý večer/. Amintim de asemenea verbul ceh *pánbůhvovati se – pámbůhvovati se*, care „ad litteram” înseamnă a lua pe Dumnezeu mărturie, adică a se jura⁶⁰.

În acelaș chip, la poloni, Dumnezeu este curent numit *Pan Bóg* < *Panbóg, Pambóg, Pambuóg* – cu hipocoristicul *Pán Bóczek, Pánbóczek, Pambóczek*⁶¹.

La origine, apelativul apozitiv „Pán” poate fi interpretat aici nu ca titlu în raport cu credincioșii și încă și mai puțin ca expresia politeții acestora față de divinitate, ci ca designându-l pe mai marele zeilor, pe stăpînul celorlalți zei – sau, cum îl numea Helmold, „deus deorum” – în timp ce oricare dintre ceilalți zei va fi fost numit odinioară simplu: БОГЪ.

Dar fenomenul are loc întocmai și la slavii orientali, numai că sub o formă puțin deosebită: Господь Бог⁶². Sub aceeași formă, îl întâlnim și la slavii sudici⁶³. Interesant de relatat este faptul că, la ucrainenii occidentali – din Podolia, Volinia și mai ales din Galiția – sunt atestate ambele forme mai sus menționate: și cea tipică slavilor apuseni „Пан Біг”⁶⁴, „Памбіх”⁶⁵ – și cea care caracterizează deopotrivă Slavia orientală, ca și pe cea meridională –, „Господь Біг”⁶⁶.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 22.

⁶¹ Cf. Karłowicz, *Słownik gwar polskich* IV, 24.

⁶² Cf. Гринченко, *Словарь укр. мови* I, 360: „Прихилийся дивчинонько, а до Господа Бога...”.

⁶³ Pentru bulgari, cf. Геров, *РБЯ* I, 56: „Дъка е слог, там е и Господб Бог.” pentru sîrbo-croați, cf. Вук., *Кар.*, Сrp. Рјечник, 99: «Помог’о му Господ Бог!»

⁶⁴ Iată un ex. din Podolia /satul Стриганець - fostul district Каминецький/: „Пан Биг до него кажи...” – cf. Вол Гнатюк, *Знадоби до галицько – руської демонології – Етн. Зб. I*, p. 146 nr. 247; sau un altul, din Galiția orientală /s. Пужники- distr. Бучацький/: „Було, двойй богáтих людий і даў уим Пан Биг ийднў дитіну – cf. *ibidem* I, p. 144 nr. 244; sau tot în Galiția /s. Доброгостив- distr. Дрогобия/:”... Бике сї розірвали і пішли Пан Биг знає куди і де...” cf. В. Гнатюк, *Знадоби до української демонології – Етн. Зб. II*, p., 33 nr. 110.

⁶⁵ Dăm mai întii un ex. din Podolia /s. Беньків –d. Каминецький/: - „Добри, дьдунью, шо наднбіє вас Памбіх...” cf. Гнатюк, *Знад. до гал. – руської демонології – Етн. Зб. I*, p. 135 nr. 231; și altul galițian, chiar din Liov, capitala provinciei: „... просит Бога, жоби му Памбіх допомих випелнити обпницю. cf. Гнатюк, *Знадоби до укр. демонології – Етн. Зб. II*, p. 38 nr. 652.

⁶⁶ Iată două exemple din Galiția: „... Всякое дыхание хвалит Господа Бога...” /s. Ясеник – d. Дрогобицький/ - cf. *op. cit.* I, p. 146 nr. 246; „... сам до себим скаэав: – Господа Боже, допровадь ми до мои фигури!” (s. Ямельна + д. Городецький) – cf. *ibid.* II, p. 139 nr. 367.

Faptul că fenomenul lingvistic este atestat în terminologia folclorică, ce-l denumește pe Dumnezeu, la toți slavii fără excepție – deși nu chiar în același grad de frecvență la toți – constituie o dovadă deosebit de pregnantă în favoarea ipotezei mai sus amintite.

Nu putem însă omite de a relata același fapt lingvistic, în denumirea dumnezeului creștin, și la germani, în *Herrgott* /< Herr Gott/ și forma hipocoristică *Herrgottlein*.

Fără să fie vorba de vreo filiație genetică cu terminologia slavă sau cu cea germană, constatăm că o perfectă analogie prezintă termenul corespunzător românesc Dumnezeu < *dominus deus*, unde „dominus” exprimă în chipul cel mai clar raportul unui „deus maximus” sau al unui „deus pater” față de alți zei subalterni.

Se cuvine însă să relevăm în mod special că *fenomenul românesc* – precum ne-o dovedește limpede însuși apelativul „Dumnezeu”, care, cu foarte neînsemnate variații de ordin fonetic, designează divinitatea în toate dialectele limbii noastre și care prezintă începutul fuziunii celor două elemente componente „dominus” și „deus”, desigur, încă din epoca romană – *este indiscutabil mai vechi decât cel slav, ca și decât cel german*. În adevăr, la aceste popoare, forma generală și uzuală este „bog” sau „Gott” – cea compusă fiind circumscrisă numai anumitor împrejurări și anumitor expresii – pe când, la Români, forma compusă „Dumnezeu” este unica existentă! Forma simplă „zău” < „deus” apare doar ca o reminiscență arhaică: întrebuițată de predilecție invocativ și conjurativ, ea s-a izolat din vechi timpuri, devenind în cele din urmă o simplă exclamație cu funcția gramaticală de interjecție.

Sporadic, o asociere sintagmatică perfect corespunzătoare celei românești a avut loc de asemenea pe terenul limbii italiene în cunoscutele forme „domeneddio”, „domineddio”, ceea ce e un indiciu că fenomenul ar putea fi urmărit și în cadrul larg romanic.

Dar chiar dacă avem în vedere numai pe unul din termenii simpli, prin cari este invocat dumnezeul creștin la diferite popoare europene, și anume numai pe acela care nu designează propriu zis divinitatea – adică pe „Pán” – „Pan” la cehoslovaci și poloni, pe „Господь” la slavii orientali și sudici, pe „Domnul” la Români, pe „Herr” la germani, pe „Lord” la englezi, pe „Seigneur” la francezi... – se poate conjectura în baza celor mai sus expuse, că acest termen, utilizat astăzi mai ales în

atitudinea imploratoare /rom. „Doamne!”, pol. „Panie!”... etc./, este reflexul unei străvechi ierarhizări /realizată, evident, după imaginea societății umane/, în cadrul unor credințe religioase de tipul politeist, exprimînd, pentru lumea divină, gradul cel mai înalt, gradul de căpetenie al unui zeu peste un grup mai mare sau mai mic de alte zeități.

„Moșu-Dumnezeu”, a cărui existență sporadică am relatat-o la români și mai ales „Дедо-Господь” al bulgarilor pot fi de asemenea considerate ca un îndepărtat ecou al acelorași credințe politeiste, în sensul că, în figura folclorică a dumnezeului creștin de azi, se continuă vechea idee mitologică a unui zeu suprem, care, în același timp, e mai bătrîn ca ceilalți fiind tatăl tuturor.

În concluzie, noi am pus și am susținut ipoteza că, *la o serie de popoare* – dintre care unele complet deosebite ca obîrșie – s-a produs, în mod cu totul independent, același fenomen de supraviețuire a amintirii politeismului, conservată pe cale lingvistică, în însuși numele divinității creștine sau în modul de a invoca această divinitate, precum și în imaginea sub care și-l reprezintă pe dumnezeul creștin ruralii unor popoare europene.