

CONTEXTUL PERFORMĂRII POVESTITULUI

Oana Valeria CHELARU*

Abstract

The present study brings to attention pragmatic aspects of telling folktales, in order to set up a complex perspective on this type of narrative construction. The spatial coordinates of narrating are reconsidered by relating them to the temporal aspects, which highlight the moments of the day which are favorable to telling stories, as well as the favourite seasons. The enumeration of the *Narrative functions* emphasizes the ritual-magic function, based on the force of the spoken word, as well as the defensive, purifying/cathartic, psychological, formative, educative, and artistic functions. Closely connected to these, *Performer's personality* must be carefully discussed, especially through the narrator-hero-audience interaction. Therefore, the space and time of telling folktales and the narrator's personality equally influence and determine the folktale's specific features, as an independent narrative species within all the forms of folk literature. Furthermore, the audience's expectations have a decisive role in both establishing whether the narrator is a good story-teller and shaping this literary form.

Keywords: story teller, performer, community, talent, originality.

Cuvinte-cheie: povestitor, performer, comunitate, talent, originalitate.

Unde se povestește – medii, situații de povestit

Termenul utilizat inițial pentru a desemna locul unde se povestește a fost numit „ocazie de povestit” (Ovidiu Bârlea¹, Lazăr Șăineanu²) sau „cadrul” (Nicolae Constantinescu³), fiind folosit în legătură cu un anumit mod de a trăi al oamenilor din anumite regiuni. Ion Cuceu consideră însă că „ocazie de povestit” este o noțiune imprecisă și care nu a fost definită cu claritate de folcloriști.

* Colegiul Național „Alexandru Ioan Cuza”, Ploiești – România.

¹ Ovidiu Bârlea, *Folclor literar*, vol. I, București, Editura Minerva, 1981, p. 145.

² Lazăr Șăineanu, *Basmelor românilor*, București, Editura Minerva, 1978, p. 32.

³ Nicolae Constantinescu, *Un deziderat al cercetării folclorice actuale: redefinirea conceptelor*, în „Memoriile Comisiei de Folclor”, tom I, București, Editura Academiei Române, 1987, p. 35.

În consecință, propune alte două sintagme: „mediu de povestit” și „situație de povestit”, între care stabilește diferențe clare⁴.

Mediul de povestit reprezintă un grup de oameni constituit pe baza unor relații sociale – de înrudire, de muncă, de conviețuire comună – controlat de anumite reguli etice tradiționale indispensabile, dezvoltând comportamente și relații de rol specifice. El nu este văzut ca o unitate socială închisă, ci promovează deschiderea, intercomunicarea și schimbarea de roluri între un mediu și altul. Participanții la un mediu nu sunt obligați să se limiteze strict la acesta, ci pot să adere și chiar să aparțină la mai multe medii în același timp, la libera alegere a fiecăruia.

Nu doar simplii participanți – ascultătorii – au această libertate de opțiune, ci și – mai ales – povestitorii. Dacă aceștia sunt capabili să stăpânească și să întrebuințeze mai multe coduri lingvistice comune lor și ascultătorilor din medii diferite, atunci ei pot întreține mai multe asemenea medii. Elementul central, definitoriu al mediului de povestit este elementul uman care stabilește nu doar locul și timpul performării narațiunilor ci și, mai ales, competența povestitorului, credibilitatea și viabilitatea a ceea ce el spune.

Situația de povestit se situează într-un raport de interdependență față de mediul de povestit și ar corespunde ocaziei de povestit clasice. Nu se poate, însă, pune semnul egalității între aceste două noțiuni, deoarece Ion Cuceu acordă conceptului mai multe semnificații. Ovidiu Bârlea înțelegea prin ocazie de povestit locul unde se povestește, în timp ce Ion Cuceu adâncește definiția, adăugând coordonate spațiale pe cea temporală, dar și cea a relației dintre partenerii comunității.

Ovidiu Bârlea enumeră locurile unde se povestește, pe când Ion Cuceu grupează contextele de povestit după frecvența și puterea lor de a genera narațiuni: „Situații de povestit irelevante (ivite spontan, în locuri și momente atipice) și situații de povestit tipologizabile (locul și momentul social adecvat realizării actului narativ și satisfacerii relației de rol povestitor-auditoriu)”⁵. Această a doua categorie a fost, la rândul ei, împărțită în funcție de: a) structura mediului de povestit; b) timpul sau locul desfășurării procesului comunicativ și c) gradul de iterativitate⁶.

⁴ Cf. Ion Cuceu, *Fenomenul povestitului*, Cluj, Editura Fundației pentru Studii Europene, 1999, p. 66-74.

⁵ *Ibidem*, p. 71.

⁶ Cf. *Ibidem*, p. 71-73.

Demersul lui Ion Cuceu se înscrie pe calea deschisă de Ovidiu Bârlea. Valorificând observațiile lui Bârlea⁷, propriile concluzii și anchete de teren, Cuceu actualizează și analizează în sens critic experiențele descriptive ale înaintașilor săi. Poziția adoptată este aceea a unui savant meticulos care adună și clasifică toate datele, modernizând viziunea asupra abordării povestitului ca fenomen complex și deschizând noi căi de urmat prin sugestii. Ion Cuceu nu se oprește la o împărțire strictă, ci propune o viziune mai amplă, concretizată în noțiuni care evidențiază interacțiunile dintre loc și timp, dintre ascultători și povestitori.

Pentru scopurile prezentului studiu, ne-am oprit, totuși, la clasificarea propusă de Ovidiu Bârlea: „a) *ocazii de povestit interioare satului* și b) *ocazii exterioare satului*”⁸.

a) *Ocaziile de povestit interioare satului* circumscriu zonal – foarte precis – aria satului, în toate manifestările acestuia, fie că este vorba de munci agricole, de păstorit sau de poveștile spuse în familie. În această categorie sunt incluse: clăcile de muncă (pentru desfăcutul porumbului); șezătorile de tors; întâlnirile întâmplătoare ale oamenilor care-și așteaptă rândul la moară; mediul păstoresc – la stână, între ciobani; forme de pășunat local, în jurul satului, îndeplinite de copii; priveghiul mortului; în casele sătenilor unde, seara, se țin copii neadormiți până ce este gata cina; hanurile unde poposesc călătorii (o posibilă explicație pentru ușurința cu care s-au răspândit poveștile populare pe arii întinse).

b) *Ocaziile de povestit exterioare satului* urmăresc pe membrii comunității sătești în peregrinările lor (voite sau silite) pe alte meleaguri. Astfel, această categorie se referă la: mediul militar (fie că este vorba despre serviciul militar obligatoriu, fie de război); închisoarea; internarea în spitale; călătoria pe distanțe lungi; deplasările sezoniere pentru muncă (de la munte la câmpie, la sapă, seceră sau coasă; mai recent, la despădurire, în cabanele lucrătorilor forestieri; pe șantiere).

În cadrul satului, poveștile circulă într-un fel de circuit închis și se observă schimbări în ceea ce privește variantele aceleiași narațiuni spuse la un anumit interval de timp. În afara satului însă, poveștile circulă cu mai multă libertate, adesea se îmbogățesc cu alte motive, specifice altor zone, sau povestitorii își măresc repertoriul.

⁷ Cf. Ovidiu Bârlea, *Antologia de proză populară epică*, vol. I, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 15-19 (observațiile se regăsesc în Prefața lucrării).

⁸ *Ibidem*, p. 17.

Ocaziile de povestit rezumă funcțiile specifice pe care narațiunile le capătă în viața comunității tradiționale, ai cărei membri cred în capacitatea poveștilor de a distra ascultătorii, în capacitatea lor de a relativiza timpul, care pare mai scurt decât atunci când muncesc în liniște sau când se află la priveghiul unui mort și nu se face auzită nici o voce care să transforme orele de veghe sobră într-un timp exemplar, al ascultării și al modelului. Așadar, povestea dobândește un rol activ în comunitate pentru că, fiind spusă în timpul orelor lungi de lucru, mai ales la șezători sau clăci, împiedică oamenii să adoarmă și astfel, treaba este îndeplinită așa cum se cuvine.

Când se povestește?

Dacă Arnold Van Gennepe considera că „recitarea poveștilor, fabulelor și legendelor nu se face la un moment anumit al zilei”⁹, Ovidiu Bârlea distinge mai multe momente temporale predilecte pentru spunerea poveștilor¹⁰. Plecând de la general spre particular, se pare că anotimpul preferat este toamna (la desfăcutul mălaiului), apoi iarna (la șezători), dar și vara, la stână, în timpul mulsului sau pe câmp, la sapa porumbului.

Cu referire la momentul zilei, seara apare mai des ca timp al basmelor, dar și dimineața (la stână) sau în timpul zilei (copiii trimiși de părinți cu mieii sau cu vacile la păscut în apropierea satului – fie singuri, fie însoțiți de un bătrân, își spun povești pentru ca timpul să treacă mai ușor). Tot seara spun povești și călătorii veniți de pe meleaguri străine și poposiți la o gazdă și tot seara se spun povești la priveghiul mortului, obicei înregistrat de Ovidiu Bârlea mai ales în Bihor. Seara și mai ales noaptea aduc neliniște în sufletele oamenilor; la adăpostul întunericului își fac apariția spiritele malefice care încearcă, prin orice mijloace, să facă rău oamenilor. Povestitul seara capătă astfel funcții speciale, apotropaice, dar și religios-magice. Seara este, de asemenea, timpul când oamenii se strâng la clăci sau la șezători. În nopțile de iarnă, cu seri nesfârșite, povestitul face ca timpul să treacă mai repede.

⁹ Arnold Van Gennepe, *Formarea legendelor*. Traducere de Lucia Berdan și Crina-Ioana Berdan. Studiu introductiv de Petru Ursache. Postfață de Lucia Berdan, Iași, Editura Polirom, 1997, p. 36.

¹⁰ Cf. Ovidiu Bârlea, *Folclorul românesc*, vol. I, București, Editura Minerva, 1981, p. 330-332.

Într-un alt spațiu cultural, Heda Jason vorbește despre „external circumstances of the narrating”¹¹, înțelegând prin acestea timpul când sunt spuse narațiunile. În concepția naratorului Jefet Schwili, „tales are told during the working hours, while wandering from one Arab village to another, in search of silver-smith work. During the holiday periods, when back home, stories are told during on week-days, when no work is done. [...] When the men were away from the village on their trading-routes, 2-3 women used to assemble with their children and to tell each other stories”¹². Nu sunt spuse povești în zilele de sărbătoare sau duminicile, pentru că atunci este timpul rugăciunilor, ci în zilele de lucru, pentru ca timpul să treacă mai ușor și să recupereze, prin forța cuvântului rostit, spiritualitatea care lipsește efortului fizic.

Alte mărturisiri atestă spunerea poveștilor după orele de lucru și în zilele de sărbătoare, ceea ce contravine informațiilor anterioare și confirmă funcționalitatea cunoscută a spunerii poveștilor: „According to the narrator Ovadia Parwi the stories are told on evenings, after working hours as well as on Saturdays and on Holidays between the prayer time”¹³. Dar, de fapt, povestitul, deși obicei general și cu caracter universal, are anumite caracteristici strict locale: „The custom of narrating varies from place to place and depends upon real working conditions and not on a general conception of what is considered to be holy or profane”¹⁴.

În concluzie, „the external circumstances of story-telling [însemnând timpul și locul spunerii poveștilor] depend directly upon the rythm of the community-life. In the same society these circumstances can change in different directions”¹⁵.

Funcțiile povestitului

La început a fost Cuvântul, iar basmul, povestea se bazează pe cuvânt și pe rostirea lui; atunci cuvântul devine purtătorul unor semnificații deosebite. Cu mult înainte de apariția scrisului, a existat doar aspectul oral, nivelul verbal – nu doar al limbii, dar al unei întregi culturi de tip tradițional, arhaic. Evoluția posibilă a basmului din mit și

¹¹ Heda Jason, *External circumstances of the narrating*, in „Fabula. Journal of Folktales Studies” (FJFS), Berlin-New York, no. 1, 1966, p. 94.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, p. 96.

¹⁴ *Ibidem*, p. 95.

¹⁵ *Ibidem*, p. 104.

rit evidențiază funcția oralității de a conserva credințe străvechi (chiar dacă se întâmplă uneori ca sensurile, semnificațiile să se piardă în timp și să ne confruntăm cu fapte inexplicabile pentru mentalitatea omului modern – posibile rămășițe ale unor practici rituale curente altădată).

Dar, mergând spre contemporaneitate, „story-telling always has a function which goes far beyond the personality limits of the individual story-teller”¹⁶, deoarece implică relația complexă dintre individ (însemnând performerul, cel care spune povestea) și comunitate (față de care performerul trebuie să-și stabilească un anumit comportament): „While story-telling has its limited function as entertainment, it is also related to the complex problem of the relationship between the individuals and their respective communities”¹⁷.

Funcția cea mai veche a povestitului este considerată aceea *ritual-magică*, în strânsă legătură cu evoluția basmului din rit și mit. Basmul se spunea în timpul ritualului de inițiere, ca poveste sacră a ceea ce urma să se întâmple neofitului (de aici și interdicția de a-l transmite, de a-l spune celor neinițiați, deci caracterul ezoteric al basmului). Puterea magică a cuvântului spus avea darul de a reactualiza un întreg scenariu inițiativ mitic și, prin aceasta, de a face posibilă îndeplinirea cu succes a ritului inițierii.

Pe aceeași linie, a credinței în forța cuvântului, se situează și *funcția apotropaică*, de apărare, a povestitului. Funcția apotropaică explorează cealaltă latură a narațiunii rostite în anumite împrejurări, bazată pe eficiența negativă a actului narativ. Din această perspectivă, eficiența apotropaică „era condiționată de căderea întunericului (fiindcă diavolul și celelalte spirite rele acționează de predilecție noaptea), apoi de numărul trei, cu adânci implicații numenale”¹⁸. Basmul era situat pe aceeași treaptă a eficienței verbale ca și rugăciunea: „Unde se spun povești în casă, acolo e Dumnezeu. Ori plătești un sărindar la biserică, ori spui o poveste, e tot una”¹⁹.

Povestea spusă seara la o casă de un bătrân, o fată, un flăcău sau un călător au rolul de a-l ține departe pe diavol. Narațiunea spusă de călător gazdei care l-a primit peste noapte constituie condiția obligatorie a primirii.

¹⁶ Joseph Szövérfy, *Levels of Individual and Group Consciousness in Story-Telling*, in FJFS, no. 1, 1971, p. 9.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ovidiu Bârlea, *Folclor literar*, p. 141.

¹⁹ Elena Niculiță Voronca, *Datinele și credințele poporului român, adunate și așezate în ordine mitologică*, Cernăuți, Editura Isidor Wiegler, 1903, p. 1241.

Funcția apotropaică și de îndepărtare a răului este asociată funcției *purificatoare* a narațiunii orale. Povestea nu doar alungă reprezentările și forțele malefice, dar și purifică, prin aceeași manifestare atotputernică a cuvântului rostit. Funcția magică a cuvântului, puterea lui fastă, dar și nefastă, sunt evidențiate cu pregnanță în tabuurile verbale. La anumite triburi din Africa – spre exemplu – se considera că simpla rostire a numelui unei persoane care a murit de curând are influențe nefaste. Pe teren românesc, numele spiritului rău nu este pronunțat, deoarece se crede că astfel i se invocă prezența – nu se spune Dracul în mod direct, ci există o serie de termeni eufemistici pentru a-l desemna: Aghiută, Michiduță, Ucigă-l toaca, Ucigă-l crucea, Ducă-se pe pustii, Naiba.

Strâns legat de funcția apotropaică este povestitul în priveghi, când se povestește mai ales despre viața și faptele răposatului, dar se spun și basme – narațiuni mai lungi, complexe, care să alunge somnul celor care veghează – și snoave, care să provoace râsul, râsul zgomotos fiind un mijloc de a alunga forțele rele. Obiceiul povestitului în priveghi poate fi corelat cu cel al păzirii mortului – element care apare în basme – de teama strigoilor, a vârcolacilor veniți să răpească ființa fără viață ca s-o transforme într-una de-a lor. În cele trei zile cât trupul zace inert în casă, sufletul celui răposat rătăcește prin jur și este vulnerabil la atacurile forțelor din altă lume. Ca și copilul înainte de botez, sufletul și trupul celui mort sunt considerate impure, iar datoria celor vii este de a le ajuta să se purifice și să se integreze în lumea fără dor.

Basmul *Drăgănică crăișor*²⁰, de pildă, aduce în prim-plan tocmai păzirea unui tată de către feciorii săi de-a lungul a trei nopți: „– Tată, ieu când oi muri – mai dâן vreme le-a spus – voi să mă păziți trei nopți. Eu am fost vânător mare și vin animălii să mă scoată dâן groapă”²¹. Ultima dorință a tatălui este mai mult decât justificată pentru că, trei nopți la rând, puterea și destoinicia fiului celui mic sunt puse la încercare: „Vin animălii, vine fel dă fel, vine și un zmeu călare pă cal dă alamă ce nu să mai găsa. Cât-cât să-l scoată dâן groapă”²²; „Vin urși, câini, lupi, căprioare, trece peste mormânt. [...] Ia calu, iar să lupteze cu zmău ș-ăl d-a doua oară și-i ia calu dă argint”²³; „Și-atuncea vine

²⁰ Viorica Nișcov, *A fost de unde n-a fost. Basmul popular românesc*, București, Editura Humanitas, 1997, p. 385-387.

²¹ *Ibidem*, p. 385.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, p. 386.

animale câtă frunză și iarbă, râcâind, zbierând, mugând. Vai de mama lui! Luptă și-n stânga și-n dreapta, trage, pune mâna și ia calu zmaului, calu dă aur²⁴.

Funcția apotropaică a narațiunilor s-a manifestat cu atâta putere în mentalitatea străveche încât, pe alocuri, „rostirea unor narațiuni devenea aproape o practică rituală cotidiană”²⁵. Spunerea poveștilor devine obligatorie în fiecare seară, mai cu seamă în mediul păstoresc, unde se evidențiază o altă semnificație a povestitului. Pe lângă funcția de apărare a basmelor – obligatoriu trei la număr – spuse în fiecare seară, este atestată și funcția sacră a dobândirii unui miel năzdrăvan: ciobanul care reușește să spună în fiecare seară câte o poveste diferită, din ziua în care intră berbecii între oi până la primul miel, „atunci a face oaia un miel năzdrăvan – spuneau bătrânii – să poată ști tăt se-ai să pot”²⁶. Condiția esențială este să nu se repete nici o poveste și, mai ales, să se spună în fiecare seară, pentru că altfel mielul se va naște mort.

Povestea are, în acest caz, funcție apotropaică (apără, îndepărtează manifestările răului), dar și funcție de sfințire, de purificare a spațiului, a oii care urmează să fete și a ciobanului care spune povestea (el trebuie să fi fost flăcău curat, neîntinat de păcatele trupești sau de cele sufletești).

De aceeași funcție apotropaică se leagă și dezlegarea inițiativă a cimiliturilor, menită să înlăture puterea malefică pentru omul care fie a călcat o interdicție, fie, aflat la ananghie, a apelat la prima ființă întâlnită în cale (cel mai adesea, un diavol deghizat). Adesea, Dumnezeu este cel care, sub chipul unui bătrân, dezleagă ghicitorile, sfințind și purificând astfel locul mai ales prin forța cuvântului rostit. Estomparea funcțiilor magice, ritual-cultice, ale povestitului lasă loc *funcției psihologice*.

Un exemplu concludent în acest sens îl constituie ciclul de povestiri *1001 de nopți*²⁷, pe parcursul căruia prințesa Șeherezada, pentru a-și salva viața, povestește neîntrerupt sultanului basme, snoave, legende, toate cu scopul de a-l îndupleca, de a-l face să uite trădarea primei lui soții, de a-l distra și de a face ca timpul să se scurgă mai

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ion Cuceu, *op. cit.*, p. 102.

²⁶ Viorica Nișcov, *op. cit.*, p. 106.

²⁷ *1001 de nopți*. Traducere de Haralambie Grămescu, vol. I-XV, București, Editura Eric Press, 2011.

repede. Poveștile Șeherezadei sunt spuse noaptea, iar venirea zorilor nu coincide niciodată cu sfârșitul uneia, din intenția clară a fetei de a ține trează atenția și curiozitatea sultanului până în seara următoare (motiv suficient ca povestitoarea să nu fie omorâtă).

Povestitul, ca mijloc principal de comunicare interumană, „a scos pe om din izolare prin funcția sa formativă și integrativă”²⁸. Dacă se are în vedere că se povestește în interiorul unui grup, cel mai adesea eterogen, povestitul este un prilej de integrare a individului în societate, o modalitate prin care intrusul obișnuit are acces la un întreg tezaur de mitologie și filozofie al societății, o cale de cunoaștere a normelor și valorilor prescrise de grupul social și de mentalitatea arhaică.

Funcția formativă se manifestă prin influența narațiunilor orale asupra vieții, dar mai ales asupra personalității fiecărui ascultător. De această funcție se poate lega și dimensiunea didactică și moralizatoare a povestitului. Cei bătrâni, trecuți prin viață, povestesc adesea tinerilor despre propria experiență, care a fost transpusă în povestiri sau snoave. În mai mică măsură reflectă basmele, poveștile propriu-zise, întâmplări reale; în cazul acestora este mai evidentă intenția moralizatoare, prin anumite accente ale povestitorului în decursul narațiunii sale.

Funcția educativă este evidentă în basmele spuse copiilor seara, la culcare, în mediul familial (fenomen considerat mai recent și de origine citadină, în raport cu povestitul tradițional), dar și în snoave, narațiuni cu vădită intenție ironică. Rolul educativ este considerat de Ovidiu Bârlea drept unul dintre cele mai importante, „întrucât oferă norme de viață, precepte de urmat”²⁹.

Funcția artistică a povestitului se regăsește în conceperea fenomenului ca prilej de desfătare, ocazie de distracție, modalitate de a face ca timpul să treacă mai repede – de a omorî timpul. Timpul poveștilor ar fi, așadar, un moment al regăsirii de sine, al abolirii duratei efective a timpului, al suspendării trecerii propriu-zise a clipei sau ar contura un tărâm posibil al unei realități visate, apropiindu-se de coordonatele paradisului. Astfel se impune o altă perspectivă, potrivit căreia „basmul [este un] spațiu al imaginației și tărâm unde se proiectează fanteziile creatoare ale omului, [oferind] o evadare din îngrădirile realității cotidiene”³⁰.

²⁸ Ion Cuceu, *op. cit.*, p. 118.

²⁹ Ovidiu Bârlea, *Antologie...*, p. 19.

³⁰ Ion Cuceu, *op. cit.*, p. 127.

În legătură cu funcția artistică se manifestă și *funcția cathartică* a basmelor, dar într-o viziune triplă. Catharsisul atinge mai întâi povestitorul – omul care spune, și eliberează sufletește: „O dăsfacere de inimă așa, mai uiț dă ăla rele, mai rîz cu tovarășu care t’ e nimerești, că mai rîd’ e omu d’ e hăle necazuri”³¹. Efectul de catharsis se manifestă, în al doilea rînd, asupra ascultătorului, a receptorului narațiunilor. El poate să reacționeze sau nu la ceea ce aude, sancționează sau aprobă un povestitor sau altul, dar indiferent de reacția lui activă, mintea lui acționează înregistrînd involuntar sensul celor auzite, modelîndu-și comportamentele viitoare în funcție de implicațiile adînci ale narațiunii respective.

Omul obișnuit, omul comunității tradiționale găsește desfătare în basme, iar situațiile și evenimentele auzite îl vor urmări pe mai departe, constituindu-se chiar într-un fel de cod nescris de comportament social. În al treilea rînd, povestea purifică și sfințește locul unde este spusă, element evident în funcția apotropaică și în cea ritual-cultică îndreptată spre dobîndirea mielului năzdrăvan.

Viziunea aceasta triplă a funcției cathartice a povestitorului evidențiază interacțiunea fenomenului cu alte domenii. Astfel, nu se poate considera povestitul doar ca spunere, relatare a unei narațiuni, fără să se țină cont de coordonatele spațio-temporale în care se produce povestitul, participanții la interacțiunea verbală: povestitor-emițător, ascultători-receptori, cod, mesaj, competență lingvistică, deci fără o viziune mai largă, din perspectiva socio-lingvisticii.

În comunitățile rurale nu se povestește doar din dorința de a se obține beneficii sau apărare de forțe malefice, ci și cu scopuri practice, legate de muncile la clacă sau la șezătoare. Poveștile spuse au, în aceste ocazii, rostul de a alunga somnul, oboseala, stimulîndu-i pe participanții la muncă. În alte ocazii, povestitul întovărășea munca efectivă – la sapă, la coasă – sau juca rolul unei alinări sufletești pentru cei aflați departe de locurile lor natale – soldați, prizonieri, pacienții din spitale, muncitori sezonieri. Se povestea și cu simplul scop de a umple, de a împodobi timpul liber, duminica sau de sărbători. În acest context, al „povestitului de urât”, trebuie situată funcția ludică a spunerii poveștilor, conform căreia narațiunile sunt menite să întrețină o atmosferă plină de vioiciune, să alunge urâtul și plictiseala.

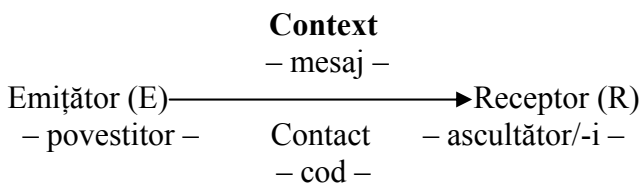
³¹ Ovidiu Bârlea, *Antologie...*, p. 20.

Emoțiile provocate de povestit, caracteristice atât pentru funcția cathartică, dar mai ales pentru cea artistică, se îndreaptă în dublu sens: în primul rând, spre o posibilă evadare din îngrădirea cotidianului, prin conturarea unui alt spațiu, ideal, în care se regăsesc dorințele și proiecțiile mentale ale ascultătorilor și ale naratorului; în al doilea rând, spre declanșarea unor complexe procese mentale și psihologice îndreptate spre receptorii narațiunii, procese care au drept rezultat transfigurarea spirituală a individului în sensul unei inițieri în misterele lumii înconjurătoare.

Funcția cathartică a povestitului restabilește – prin efectele concrete pe care le provoacă – o stare (inițială) de echilibru, atât la nivelul elementului uman implicat în interacțiunea verbală, cât și la cel al narațiunii propriu-zise. În mod similar, schema generală a basmului debutează cu o situație inițială de dezechilibru, urmată invariabil de acțiunile eroului care readuc echilibrul.

Personalitatea povestitorului. Relația povestitor-erou-public

Dihotomia lingvistică performanță-competență „își găsește aplicația în fenomenul povestitului”³². Narațiunea, privită ca un fenomen binar, îndreptat atât spre povestitor, cât, mai ales, spre ascultători, se înscrie în schema generală a procesului de comunicare:



Comunicarea verbală, ceea ce se povestește, devine dependentă de mai mulți factori și de câteva condiții. Emitătorul – cel care povestește, care declanșează în mod efectiv interacțiunea verbală – se constituie în factorul răspunzător pentru emiterea mesajului. Receptorul – publicul, ascultătorii – este cel care asigură reacția de răspuns, cel care aprobă sau sancționează ceea ce aude, cel care stabilește competența sau incompetența performerului.

Emitătorul trebuie să-și adapteze mesajul nu doar contextului în care se desfășoară povestirea, ci – mai ales – gustului și cerințelor

³² Mihai Pop, *op. cit.*, p. 325.

receptorului. Mesajul este receptat în mod diferențiat de ascultători, întrucât grupul receptorilor nu este unul omogen, uniform, ci, dimpotrivă, se caracterizează prin eterogenitate (vârste diferite, experiență de viață diferențiată, ca și capacitatea de înțelegere și percepere propriu-zisă a unui mesaj).

Din acest punct de vedere, povestitul, ca act specific, și narativitatea, ca proces general, devin formele specifice de expresie a unei comunități, atât în aspectele amuzante, menite să stârnească râsul, cât și sub aspectul serios, al transmiterii efective de informații. În acest fel se transformă povestitul într-o metodă de cunoaștere a lumii: „Storytelling is, on the one hand, a form of entertainment, a performance during which the audience appreciates the artistic qualities of the narrators. Yet, on the other hand, it is also a means of transmitting information and knowledge”³³.

Cunoașterea de acest tip, mediată prin intermediul percepției povestitorului, stabilește o relație specifică între reprezentanții unei comunități, mai ales din punctul de vedere al diacroniei, care impune, de departe, transformarea narațiunilor în documente ale existenței. Transformarea are loc în limitele discuției generalizate despre formele narrative, având în vedere că, în cadrul specific al basmului fantastic, acesta nu poate fi considerat decât un model ideal al lumii și doar într-o mică măsură o reflecție specifică a evenimentelor concrete.

Povestitul reprezintă o modalitate de expresie prin intermediul căreia comunitatea își păstrează trecutul sau, dimpotrivă, proiectează viitorul, răspunzând unei cerințe permanente din partea ascultătorilor. Se întâmplă astfel deoarece publicul regăsește în universul particular al basmului un mod ideal de viață și existență: „Storytelling recreates the past and constructs the history of «our group» which can be defined as a local group, as friends, contemporaries, men and women. [...] It remains important for people. However much the context, the frequency and the techniques of storytelling may change, it does satisfy a permanent human need”³⁴.

În cadrul acestui proces complex, emițătorul – în fapt, povestitorul – se individualizează ca punct de interes al spunerii: „The story teller always acts as a representative of his group or

³³ Gabriela Kiliánová, *Social Networks and Storytelling Communities*, in FJFS, no. 3-4, 2006, p. 242.

³⁴ *Ibidem*, p. 245.

community”³⁵, mai ales din punctul de vedere al relațiilor stabilite cu comunitatea căreia îi aparține. Povestitorul este mai mult decât un simplu transmițător al narațiunilor, el devine un performer în adevăratul sens al cuvântului, pentru că nu doar spune poveștile învățate cândva, ci le creează și re-creează permanent, într-un mediu care are, de fiecare dată, particularități specifice: „The teller as the principal figure in the narrative moment is always a performer, with his attendant idiosyncrasies. He is more than a passive tradition-bearer, yet he is not a totally free agent. Rather, he is bound to reiterate the constituent elements of the tale with such a degree of fidelity that the plot, as he perceives it, retains its integrity and is not destroyed. His freedom lies in those vital nuances which he offers in the moment of telling, in the process of enumerating the given basal components of the plot. Such idiosyncratic contributions, brought to the tale by the individual narrator, are an integral part of that human process called folklore”³⁶.

Performerul se apropie, păstrând proporțiile, de statutul unui scriitor, mai ales dacă ne raportăm la contextul actual al prozei postmoderniste, în care autorul abdică de la rolul consacrat, de creator absolut, și experimentează, implicând activ receptorii în procesul scrierii. Astfel, el nu este doar „the mediator of text”, ci și „the creator of the text”: „From the aspects of time and space in the folklore of a certain community, the narrator combines in its function of source the personality of «author» and role as well. In this sense, he topicalizes latent themes and fables stored in the collective consciousness and mediates new unknown topics as well. [...] The narrator is not only a person who knows more than collectivity, but one who knows it better and is able to give his consciousness the most adequate artistic form”³⁷.

Extinzându-și considerațiile, Haya Bar-Itzhak propune o schemă a procesului narativ cu referire directă la narațiune, înțeleasă ca un model de comunicare: „Real Narrator – Implied Narrator – Narrative Narrator – Narrative Narratee – Real Listener”³⁸. Conceptele propuse cu referire la literatura israeliană pot fi generalizate și aplicate studiului narativității în general.

³⁵ Joseph Szövérfy, *op. cit.*, p. 9.

³⁶ E. C. Barksdale, Daniel Popp, *The Teller with the Tale*, in FJFS, no. 3-4, 1977, p. 249.

³⁷ Mária Kosová, *The Category of the Narrator in the Structure of Folklore Genres*, in FJFS, no. 3-4, 1981, p. 303.

³⁸ Haya Bar-Itzhak, *op. cit.*, p. 265.

Astfel, „the Real Narrator” corespunde celui care relatează povestea în mod obișnuit și se stabilește o relație specifică între acesta și „the Implied Narrator”, o relație de interdependență, în cadrul căreia cele două instanțe narative se definesc reciproc: „The relation between the real narrator and the implied narrator in the genre must be supportive. The value system of the real narrator coincides with the value system of the narrative. This applies also to the listeners – as they are included in the direct communicative process, their non-acceptance of the values of the narrative would not make the creation of a saint’s legend possible”³⁹.

Pe de altă parte, „the Narrative Narrator” apare în cadrul povestirilor în ramă, unde naratorul efectiv al textului este dublat din interior de un narator al poveștii, el însuși adesea personaj în cadrul acesteia (mai puțin în cazul basmului fantastic, mai mult în cel al povestirilor de tip memorat sau fabulat, bazate pe experiența nemijlocită a performerului). Un exemplu interesant în acest sens îl reprezintă basmele culese și publicate de Tudor Pamfile (menținând însă rezervele de rigoare în privința narațiunilor de sfârșit de secol al XIX-lea și început de secol al XX-lea, datorate lipsei mijloacelor tehnice de înregistrare și redare a materialului, care, alături de intenția mărturisită, de multe ori, a culegătorilor, favorizează intervenția directă în text).

Basmul *Șperlă Voinicul*, de pildă, debutează printr-o formulă inițială amplă care stabilește un raport sui-generis între narator (în același timp culegător și editor/redactor al textelor) și publicul căruia i se adresează. Caracterul oral al spunerii este subliniat prin multitudinea mijloacelor lingvistice care conturează adresarea directă (cum ar fi: verbe și pronume la persoana a II-a, interjecții, construcții exclamative și interogative, prezența lui „și” narativ, care face legătura între diferitele fraze ale textului), dar și prin atitudinea integrativ-participativă a naratorului, care, pe un ton glumeț, își mărturisește implicarea în acțiunile prezentate: „Așa îl chema pe feciorul unui împărat de demult: Șperlă. Eu când am auzit povestea asta, tare m’am minunat de numele feciorului și drept la bunică-mea m-am dus și am întreat-o, dar bunică-mea m’a îndreptat la bunicul și bunicuțul, luând zodiacul de pe coardă, a cercetat cu de-amănuntul toți sfinții și sfințișorii anului și de numele lui Șperlă tot n’a dat.

³⁹ *Ibidem*, p. 279.

Ci numai într'un târziu, ștergându-și bunicul ochelarii și punând zodiacul la loc, își dădu cu părerea că cel fecior de'mpărat trebuie să fi fost mare zăcaș. Că ce-i *șperla*, de cât jăratecul focului potolit și cum să se cheme cel care stă pururea'n vatra focului, vânturându-i cenușa cu cleștele, decât Șperlă! Și-atunci m'am luminat și mi-am zis că de bună seamă îi așa⁴⁰.

Atitudinea naratorului transpune în domeniul concretului o lume considerată altfel intangibilă. Din această perspectivă, împăratul și toți ai săi devin reprezentări umane obișnuite, care nu se deosebesc de țărani care își duc viața și existența după ritmul naturii doar prin abundența recoltelor, abundență de la sine-înțeleasă în asemenea caz: „Împăratul avea, ca tot creștinul, ogorul lui, unde-și semăna, toamna și primăvara, cum semănăm și noi când avem unde, care secera vara, cum secerăm și noi când avem ce. O osebire mică numai: în ogoarele noastre mai crește și pământă ori neghină, mai face câteodată grâul tăciune, și nu ca'n ogorul împărătesc unde grâul avea paiu de aur și spicul boabe de pietre nestimate, la cari cu mare greutate puteai privi!”⁴¹ La fel ca ceilalți, împăratul are și el supărările lui, pentru că ogorul atât de îmbelșugat este devastat peste noapte, căci „cine și cum, – nu se știe, – a venit ca din pământ și-a păscut ogorul împărătesc! [...] Nu mă omorî! Așa! Dar păzitorii ce-au făcut? Par'că ei își pot da cu mintea!”⁴²

Așadar, ca în orice basm, situația inițială este urmată de un moment dificil, de o lipsă a cărei rezolvare va prilejui testarea calităților fiilor de împărat și va determina o serie de funcții ale personajului, înțelese în sensul propus de Vladimir I. Propp⁴³. Numai că intervenția naratorului este din nou prezentă într-un pasaj care evidențiază mentalitatea populară: „Mă duc și eu la'mpărat și-i zic: – Înălțate împărate, iaca așa și așa, să te fac eu cu holde! Iar împăratul de colo: – Cum? – Ascultă. Noi în Moldova noastră, când simțim că lanurile ni se prăpădesc, au de paserile cerului, au de soare, au de secetă, ne apucăm și le cosim mai înainte de vremea secerișului și le facem nătreț la vite. Măria ta de ce nu le cosești, să te'nțelegi măcar cu paietele? Iar împăratul, din nou, după ce stă o leacă pe

⁴⁰ Tudor Pamfile, *Un tăciune și-un cărbune*. Povești, București, Editura Librăriei Alcalay & Co., [1914], p. 3.

⁴¹ *Ibidem*, p. 4.

⁴² *Ibidem*, p. 5.

⁴³ Cf. Vladimir I. Propp, *Morfologia basmului*. Traducere de Radu Nicolau. Studiu introductiv și note de Radu Niculescu, București, Editura Univers, 1970, p. 45-53.

gânduri: – Apoi, asta aveai de spus? – Asta! – Dacă-i așa, drum bun să-ți dea Dumnezeu, multe plecăciuni neveste-tei și feciorilor și tuturor celor din satul tău și lui Vodă al vostru, dacă cumva te întâlnești cu dânsul!”⁴⁴

Raportarea permanentă a evenimentelor narate la experiența de viață a naratorului transpune textul într-o dublă referențialitate: pe de-o parte, basmul se plasează în lumea realului, în care apar oameni obișnuiți, cu probleme tipice vieții de la țară, iar pe de altă parte, textul își păstrează categoria miraculosului prin fapte neobișnuite, ieșite din comun, prin personaje supranaturale, prin transformări și metamorfoze menite să concretizeze dorințe: „Și într’o clipă pasărea măeastră era în brațele voinicului. Nu pasăre, măi, ci fecioară prea mândră, cum căutarăți voi în cuprinsul lumii și tot nu aflați!”⁴⁵

Apartenența realistă a textului este subliniată și prin particularizarea formulei finale care este amplă și nu descrie doar nunta împărătească, ci, mai mult decât atât, stabilește relații explicite de rudenie între lumea basmului și cea reală. Această relație se petrece prin cumetria la care naratorul și soția sa devin nașii de cununie ai fiului de împărat: „Vlădica le-a pus pirostriile în cap, eu și cu nevastă-mea le-am ținut lumânările și pe urmă, nuntă la cătaramă!”⁴⁶ În felul acesta, fuziunea dintre cele două lumi aduce în prim-plan un narator care se implică efectiv în acțiunea pe care o relatează. Relatarea dobândește o notă de subiectivitate și, în același timp, caracterul neverosimil al întâmplărilor scade, îndreptând textul spre un fantastic convențional.

Observăm, așadar, că prezența naratorului este indispensabilă oricărei construcții narrative, mai ales în cazul narațiunilor orale, a căror existență este strâns legată de performarea în colectivitate. El se caracterizează printr-o memorie remarcabilă, susținută și de preferințele personale pentru o specie sau alta (basm, legendă, snoavă, povestire), mai precis printr-o memorie auditivă bună, deoarece comunicarea verbală este dominantă în societățile rurale, chiar dacă se constată și pătrunderea cărților, a cuvântului scris (într-o măsură mai mică). Povestitorii dispun de repertorii întinse și – adesea – variate, alcătuite din narațiuni pe care le-au învățat în copilărie și adolescență.

⁴⁴ Tudor Pamfile, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 16.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 17.

S-a observat că naratorii rețin anumite scheme stabile, care alcătuiesc scheletul general al narațiunii, pe marginea căruia ei adaugă apoi detalii și episoade specifice, adecvate locului și timpului când povestesc, adaos care dă dovada talentului creator și a originalității indispensabile personalității narative. Povestitorii nu se pot abate însă prea mult de la tiparul arhaic al basmului pe care-l spun, deoarece comunitatea ascultătorilor nu permite inovații drastice și respinge fără drept de apel ceea ce nu este conform cu așteptările lor, așteptări care vizează raportarea specifică la cerințele tradiției: „Narrators of different personalities and experiences of life seem to vary in their attitudes towards tradition. Study of story-tellers is thus faced primarily with the meaning of narratives”⁴⁷.

Atitudinea față de tradiție, înțeleasă în chip particular drept „a means of self expression”⁴⁸ constituie un aspect important al relației care se stabilește între performer și textul pe care-l spune în fața celorlalți, mai ales că fiecare individualitate își alege tipul de narațiuni pe care să-l interpreteze: „The narrator’s general tradition orientation is made up of his interests in various folklore motifs”⁴⁹. Această alegere imprimă subiectivitatea fiecăruia chiar dacă, de cele mai multe ori, povestitorii spun ceea ce li se cere: „Ordinarily, storytellers perform on special occasions or by special request”⁵⁰. Performerii care intră în pielea personajelor, care dramatizează spunerea, comportându-se mai mult ca un actor decât ca un simplu reproducător al unei narațiuni auzite contribuie la păstrarea tradiției⁵¹.

Personalitatea unui interpret, așadar, trebuie să țină cont, în primul rând, de gustul publicului căruia i se adresează: „When she [Klára Győri, despre care vorbește Olga Nagy în articolul său] became aware of the audience’s response to magic tales – that they resented «being treated to a bunch of lies» and that ordinary folktales either embarrassed them or evoked derision from them – she gave them up. She returned to them only on very rare occasions, and then only to a few favorites”⁵².

⁴⁷ Anna-Leena Siikala, *Interpreting Oral Narrative*, in „Folklore Fellows Communications”, Helsinki, no. 245, 1990, p. 12.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 14.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 22.

⁵⁰ Olga Nagy, „Personality and Community as Mirrored in the Formation of Klára Győri’s Repertoire”, in *Studies of East European Folk Narrative*. Edited by Linda Dégh, American Folklore Society and The Indiana University Folklore Monographs Series, 1978, p. 485.

⁵¹ Cf. *Ibidem*, p. 487.

⁵² *Ibidem*, p. 488-489.

Observăm că atitudinea ascultătorilor defavorizează basmele fantastice, pentru că acestea nu mai sunt crezute: „Oh, stop that nonsense. You cannot fool us with such silly lies...”⁵³ Pentru ei, „ordinary folktale as a folk-literary genre is no longer satisfactory. It does not reflect the changed world-view of the present, nor can it function in wish-fulfilling in regard to the peasant’s real aspirations”⁵⁴, deci basmele (mai ales cele fantastice) nu mai prezintă credibilitate, întrucât nu mai corespund proiecțiilor pe care ascultătorii și le-au format privind ordinea ideală a lumii.

Atitudinea naivă a celor care acceptau necondiționat ca fiind reale poveștile spuse sau care le confereau puteri magice este înlocuită de scepticism și neîncredere, în condițiile evoluției generale a societății și a mentalităților umane: „In the old peasant community, stories were listened to naively. Since they had a nonenlightened, unscientific conception of the world, they were willing to accept on faith what they heard. They were only half skeptical, thinking: «After all, it might have been possible. We can’t be sure about things that lie far back in the past. It could have been that such events did occur ages ago»”⁵⁵.

Un povestitor talentat își lasă întotdeauna amprenta asupra narațiunilor pe care le spune. În felul acesta, procesul performării devine și un proces de creație, pentru că, de fiecare dată, realizează o altă variantă. Introducerea unor secvențe dialogate, lărgirea unor episoade sau reducerea altora, în funcție de preferințele audienței, de care performerul trebuie să țină cont întotdeauna, transformă textul într-o construcție narativă memorabilă, care reflectă adecvat interacțiunea povestitor-public⁵⁶.

Creativitatea povestitorului, efortul artistic conștient, deși nu poate fi echivalat cu cel al unui scriitor clasic, fac din povestitorul obișnuit un creator plin de originalitate și cu inepuizabile resurse. O povestitoare cum este Klára Győri (în cazul descris de Olga Nagy) ilustrează perfect aceste calități, mai ales din punctul de vedere al creativității manifestate, în principal, prin transformarea întâmplărilor auzite în anecdote.

Mai mult, un experiment făcut prin repetarea înregistrărilor inițiale după câțiva ani, demonstrează versatilitatea caracterului ei de

⁵³ *Ibidem*, p. 495.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 496.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Cf. *Ibidem*, p. 522.

performer înzestrat, care recrează de fiecare dată poveștile spuse: „One of the generally valid points is that the informant follows the structure of the story. She does not deviate from the traditional pattern of the various motifs. If it occasionally does occur that parts of the narrative get mixed up, no sooner is the mistake discovered than our storyteller insists on starting from the beginning and following the right order”⁵⁷.

Pe lângă creativitate, influența comunității poate fi considerată de o importanță vitală, pentru că resemantizează conținutul textelor relatate în funcție de socialul în care povestitoarea trăiește. De asemenea, aceasta este vizibilă, în primul rând, în alegerea textelor care vor fi spuse, mai bine spus, a speciilor care plac, în anumite momente, cum ar fi anecdotele în locul basmelor. Socialul devine o parte esențială a personalității povestitorului, care se definește pe sine în raport cu ceilalți și cu textele sale.

Memoria, talentul original de a povesti, creativitatea, receptivitatea față de problemele celorlalți, influența socialului, ancorarea în realitate devin trăsături indispensabile ale unui povestitor care se bucură de prestigiu în comunitate și care este chemat să-și spună basmele la diferite ocazii. Prestigiul său determină, implicit, o anumită atitudine din partea ascultătorilor, care ascultă cu atenție atunci când narațiunea corespunde gustului și captează atenția tuturor: „A good storyteller was always listened to in complete silence; anyone interrupting would be quickly put down”⁵⁸.

În asemenea cazuri, poveștile nu și-au pierdut importanța și reprezintă lumea la care oamenii obișnuiți nu pot avea acces decât prin puterea cuvântului rostit: „Others would eagerly absorb his words; they would have been ready to listen all night and then go back to work the next morning without any sleep”⁵⁹. Talentul performerului este evident atunci când, după o zi de muncă istovitoare, oamenii sunt încă dispuși să asculte povești și, mai mult chiar, renunță la somn în favoarea continuării narațiunilor deja începute.

Studiul de caz realizat de József Faragó aduce în atenție povestitul în cabanele forestiere, unde naratorul Mihály Kurcsi aduna pe toți în jurul său prin intermediul poveștilor spuse. De altfel, talentul său narativ se definește prin interacțiunea cu ceilalți, mai ales din punctul de

⁵⁷ *Ibidem*, p. 524.

⁵⁸ József Faragó, „Alpine Storyteller Mihály Kurcsi”, in *Studies of East...*, p. 574.

⁵⁹ *Ibidem*.

vedere al utilizării mijloacelor extralingvistice menite să accentueze sensul mesajului transmis.

Un bun performer trebuie să stăpânească și să utilizeze o mimică și gestică adecvate pentru spunerea poveștilor, care să le întărească spusele și să asigure receptarea mesajului. Tonul vocii și intonația trebuie, de asemenea, să fie adecvate spuselor și să sublinieze în chip firesc semnificația frazelor, pentru ca auditorii să perceapă corect mesajul transmis.

În felul acesta, elementele non-verbale și para-verbale își lasă amprenta asupra actului spunerii, pe care îl transformă într-o re-creare particulară, unică și originală a narațiunii: „Rather than gesturing and mimicking, he works by voice; without resorting to whispering or sighing, he performs in a strong and raised tone from beginning to end. [...] His delivery is somewhat rhetorical; the coloring of his voice is varied and suited to the theme. When in the right mood, Minya performs with a great deal of energy and enthusiasm. Should the hero's fate be tragic or happy, the storyteller's voice assumes pathetic overtones and then, filled with emotion, turns hazy and breaks here and there, and tears slowly appear in his eyes. Even purely descriptive or narrative passages acquire a pathetic, oratorical coloring in his delivery”⁶⁰.

Talentul de a dramatiza, de a transforma textul în acord cu dorințele ascultătorilor și cu personalitatea povestitorului determină adaptări permanente ale celui care povestește la așteptările celor care ascultă, ceea ce provoacă schimbări constante ale narațiunilor. De asemenea, timpul afectează performarea narațiunilor, în sensul modificării formelor, nu și al conținutului (care rămâne constant în liniile lui majore) și mai ales în dialoguri, spre deosebire de pasajele descriptive și de cele narative, în care adesea intervin schimbări datorate, în principal, intenției de moment a performerului care răspunde în felul acesta cerințelor publicului.

Personalitatea naratorului se construiește, astfel, la confluența dintre *propriile calități*, *narațiune* și *public*. În același timp, unii dintre naratori se remarcă prin dorința de a se face cunoscuți prin arta povestitului, mai ales dacă o viață întreagă au spus basme și anecdote celor din jur. Acest deziderat poate fi interpretat atât ca o dorință personală de afirmare, de celebritate, în sensul recunoașterii dincolo de

⁶⁰ *Ibidem*, p. 599-600.

limitele propriei comunități, cât și ca o nevoie de a continua să ofere spectacolul performării în fața unui public mereu nou, mereu curios să audă și să învețe din cele auzite: „Minya wanted to have a chance to perform beyond the village limits, in the entire district. So now he turned to us [The Institute of Folklore] for a letter of recommendation in which we would acknowledge his abilities as a storyteller”⁶¹.

Performarea efectivă a narațiunilor definește calitățile performerului apreciat de comunitate și, mai mult decât atât, stabilește o relație între textul efectiv, spus, și mediul căruia naratorul îi aparține. În anumite cazuri este ușor să se identifice sursa povestirilor unui performer, așa cum se întâmplă cu Klára Győri, care își aduce aminte foarte bine de unde a preluat anumite evenimente care stau la baza anecdotelor spuse, dar, în alte cazuri, cum se întâmplă cu Mihály Kurcsi, este greu de precizat originea textelor pe care le performează, pentru că în personalitatea lui se amestecă autodidactul, care știe să citească și care citește tot ce-i cade în mână, cu un povestitor înnăscut, care știe instinctiv ce place auditorilor săi și cum să le capteze atenția.

Cercetătorul suspectează, de asemenea, o strategie din partea performerului care nu vrea să-și recunoască sursele, în ideea de a apărea cât mai talentat. În felul acesta, personalitatea povestitorului accentuează talentul intrinsec al persoanei care, beneficiind de o memorie bună și de creativitate, se impune atenției drept un povestitor înzestrat și apreciat de colectivitate: „I suspect that even if he did recall a few specific sources he purposely kept the information to himself, so that the image of his creative genius would not be lessened. It is thus very unclear when, where, and from whom or from what source he might have learned some of his stories during his childhood and youth”⁶².

Reflectarea contemporaneității în narațiuni este sesizată și de Tony Brill, atunci când prezintă interferența dintre real și imaginar în viața și narațiunile performate de Sânziana Ilona⁶³, în existența căreia se împletesc datele concretului cu evenimente ieșite din comun și care, adesea, sunt transfigurate în plan artistic într-o sinteză apropiată de opera literară propriu-zisă. Și în cazul povestitoareii prezentate este

⁶¹ *Ibidem*, p. 612.

⁶² *Ibidem*, p. 577.

⁶³ Cf. Tony Brill, „A Storyteller from Hatzeg: Imagination and Reality in the Life and Magic Tales of Sânziana Ilona”, in *Studies of East...*, p. 640-660.

definitorie influența mediului socio-cultural în care trăiește, concretizată atât în educația, receptivitatea față de problemele celorlalți, cât și în atitudinea activ-participativă a comunității față de ceea ce aude: „Sânziana Ilona clearly depicted the woman's role in a peasant economy as it actually is: to work in the fields and to weave and make clothing. As the stories penetrate life in little scenes, they give the whole a lively, real, contemporary color”⁶⁴.

Chiar și basmele fantastice împrumută aparența realului și a contemporaneității în care trăiește povestitorul, deși, în general, această specie nu acordă atenție peisajelor și descrierilor: „In general, the rendering of nature and scenes is alien to tellers of *Märchen*. But Sânziana Ilona achieves excellent descriptions through the use of her gift of observation, derived from experience, in which small details combine to yield a completed whole”⁶⁵. Mai mult chiar, „she pursues this tendency of constantly introducing real life into magic tales even to the point of presenting a naturalistic picture of the village and placing the action in familiar surroundings”⁶⁶.

Sânziana Ilona recurge la amestecul de real și miraculos ca să explice complexitatea vieții și evenimentele aparent de neînțeles din existența comunității în care trăiește: „But the constant mixing of real and unreal, the obvious necessity of constantly punctuating a story with real life, and her conviction that the unreal represents a necessary basis for the unfolding of life in all its varied aspects, often cause her to give a logical explanation for improbable things and situations”⁶⁷. În felul acesta, basmele sunt modernizate și contemporaneizate, cele mai importante fiind detaliile care transformă narațiunile tradiționale în construcții narrative în care schema clasică se îmbină cu elemente inovatoare.

Astfel, timpul își lasă amprenta asupra spunerii ca act și ca realizare concretă, dincolo de timpul performării și de cel din interiorul poveștii, adesea lungit, comprimat sau deformat după cerințele interioare ale logicii narrative. Povestitoarea împrumută adesea metode din basme pentru a rezolva situații concrete, din viața obișnuită, dovedind amestecul de fabulos în concretul existenței. Credibilitatea basmelor devine plauzibilă, deci, într-o comunitate în care soluțiile

⁶⁴ *Ibidem*, p. 641.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 644.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 645.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 645-646.

magice sunt adoptate ca posibilități efective de ființare: „The fantasy of the *Märchen* arouses a strong echo in her spirit and she cherishes this imaginary world which has so much to say to her and which helps her through life”⁶⁸.

Din această perspectivă, funcțiile povestitului sunt rezultatul întrepătrunderii celor două planuri: „It is evident that the fantasy world of our storyteller fills her life and easy speech with the characters and events of *Märchen*. She uses their procedures in daily life by applying their advice or general characteristics to modern circumstances and by attempting to resolve real problems following examples derived from *Märchen*”⁶⁹.

Așadar, creativitatea și originalitatea povestitorului, deși limitate de gustul publicului, constituie elementele esențiale ale unui narator talentat. În această privință, Ovidiu Bârlea stabilea că talentul narativ se regăsește în variantele poveștilor (nici un povestitor nu spune aceeași poveste de două ori la fel), în detalii (specifice unui spațiu anume și unui moment temporal precis, constituindu-se astfel în aspectul cel mai supus schimbării), în mobilurile psihologice ale personajelor (în interpretarea și, mai ales, în accentuarea faptelor unui personaj sau ale altuia) și mai puțin – sau chiar deloc – în crearea de noi subiecte (datorită aceleiași cenzuri a ascultătorilor)⁷⁰.

Din aceeași perspectivă, în cadrul comunității rurale povestitorii se bucură de un prestigiu deosebit. Adesea, ei sunt chemați la clăci sau la șezători doar ca să spună povești, ca o dovadă a grijii arătate de gazdă ca participanții să se simtă bine, să le fie create toate condițiile necesare pentru a munci cu spor. Vârsta lor – cel mai adesea – este înaintată; prea rar povestesc tinerii sau copiii, deoarece se crede că aceștia nu sunt capabili a reda nuanțele și detaliile narațiunilor. În plus, o condiție a talentului narativ o constituie bogata experiență de viață, existența tumultoasă și plină de neprevăzut, deci posibilă sursă de inspirație.

Imaginația bogată, ca și cunoașterea psihologiei umane, se dovedesc în egală măsură importante pentru un povestitor, la fel ca și familiarizarea cu anumite procedee narative strategice destinate să capteze și să mențină atenția ascultătorilor pe parcursul narațiunii. Spre exemplu, formulele inițiale au rolul de *captatio benevolentiae*, iar cele mediane constituie o modalitate practică prin care naratorul

⁶⁸ *Ibidem*, p. 652-653.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 658-659.

⁷⁰ Cf. Ovidiu Bârlea, *Antologie...*, p. 19-25.

verifică – mai ales în cazul narațiunilor lungi și complexe, cu mai multe episoade – dacă publicul îl mai urmărește.

Clasificarea propusă de Mihai Pop și Pavel Ruxăndoiu (potrivit căreia „există povestitori de mare talent interpretativ și înzestrați cu spirit creator, pe care colectivitățile îi recunosc ca adevărați maeștri ai genului. Există însă și povestitori pasivi, care mai mult reproduc decât povestesc, limitându-se la repertoriul învățat și recurgând adeseori la memoria ascultătorilor sau chiar a cărților, după cum există și povestitori ocazionali, având un repertoriu redus și povestind numai la anumite prilejuri”⁷¹), este reluată și nuanțată de Mihai Pop mai târziu: „Constatarea că există povestitori talentați, foarte talentați și mai puțin talentați pune, pentru o cercetare de adâncime, problema competenței lor, a stăpânirii codurilor de comunicare, a posibilității de a opera selecții, de a alege strategia discursurilor la contexte și la intențiile partenerilor”⁷².

Simpla clasificare în funcție de talentul interpretativ (care implică talentul dramatic al naratorului, expresivitatea, coerența, originalitatea în exprimare) este considerată insuficientă la o privire mai atentă din partea cercetătorului. Nu doar creativitatea și calitățile interpretative sunt importante pentru un povestitor, ci și *însușirile lui lingvistice*, mergând de la cunoașterea adecvată a limbii propriu-zise (există comunități bilingve, în care un narator povestește într-un fel pentru ascultătorii români și în altul pentru ascultătorii maghiari) până la cunoașterea mediului, a situației concrete de comunicare, a psihologiei ascultătorilor.

Astfel, într-un anumit fel se va povesti seara la o clacă, unde se preferă narațiuni complexe, care să țină trează atenția ascultătorilor, în alt fel la stână, unde ciobanii bătrâni preferă uneori snoavele (ca să ironizeze pe cei tineri) și întru cu totul altfel va povesti bătrânul care trebuie să supravegheze copiii care pasc mieii în jurul satului⁷³.

Depinde – în cea mai mare măsură – de povestitor să răspundă exact dorințelor ascultătorilor, să știe ce anume să povestească pentru a fi ascultat și, mai ales, cum să povestească. Intervențiile personale, deși măsură a talentului, a originalității și a creativității, nu se pot îndepărta prea mult de tradiție, de tiparul arhaic preexistent deoarece comunitatea

⁷¹ Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1990, p. 197.

⁷² Mihai Pop, *op. cit.*, p. 322.

⁷³ Cf. Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *op. cit.*, p. 196-197.

nu agreează schimbările radicale (au existat cazuri când, povestitorul îndepărtându-se prea mult de firul epic convențional, unul dintre ascultători s-a ridicat și a continuat narațiunea așa cum trebuie).

În urma anchetelor efectuate pe teren, Ovidiu Bârlea constata că „bărbații sunt cei mai numeroși și mai talentați povestitori. Unii dintre ei chiar cred că povestitul ar fi o îndeletnicire strict masculină”⁷⁴, excluzând astfel femeile din sfera acestui fenomen. Un posibil argument la care Ovidiu Bârlea s-ar fi putut gândi formulând această concluzie ar fi faptul că bărbații umblă mai mult prin lume, cunoscând mai multe medii și categorii sociale, trec prin mai multe întâmplări în viață.

De altfel, analizând rolul și statutul femeii în colectivitatea rurală, se poate observa că ea este mai aproape de spiritul mentalitar arhaic tocmai pentru că este mai apropiată de casă și de sat. Conservarea multor valori ține tocmai de rezistența femeii la schimbare, de sfințenia și – chiar – înverșunarea cu care apără datinile și obiceiurile străbune.

Din altă perspectivă și mai aproape de prezent, Ines Köhler-Zülch pornește de la constatarea că studiile dedicate narațiunilor populare au neglijat multă vreme aspectele referitoare la naratori, din moment ce producțiile folclorice au caracter anonim și colectiv: „Most folklorists were bound to romantic conceptions and considered narrative tradition to be characteristic of the folk as a whole. It was only when the personalities of the tellers became a subject for study that gender specific aspects were touched”⁷⁵.

Abia când a început să se pună problema genului, cercetătorii au constatat o anumită specializare a culegătorilor în raport cu categoria abordată: „It has to be taken into consideration that a female collector has often difficulties infinding access to male tellers”, pentru că „the collector is unable to work in a milieu he cannot penetrate”⁷⁶.

Pentru o lungă perioadă, „European archives have been filled mainly by male collectors”⁷⁷, dar raportul s-a schimbat în timp și din ce în ce mai multe înregistrări aparțin femeilor (atât performeri, cât și culegători): „The interpretation of the present situation – more female than male tellers in general and mostly in a private surrounding – as a declin of oral tradition with women taking over the male heritage presupposes that formerly there had been no or at

⁷⁴ Ovidiu Bârlea, *Antologie...*, p. 24.

⁷⁵ Ines Köhler-Zülch, *Who Are the Tellers*, in FJFS, no. 3-4, 1997, p. 200.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 200-201.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 201.

least less female fairy tale telling, and instead mainly a blooming public male fairy tale tradition”⁷⁸.

Ines Köhler-Zülch consideră, așadar, preluarea repertoriului narativ de către femei drept un semn al deteriorării și deprecierei speciei din perspectiva amplă a dispariției interesului pentru faptele de cultură orală, în general, și pentru povestit, în particular.

Povestitorii învață – în majoritatea cazurilor – narațiunile în copilărie și în adolescență. Memoria auditivă joacă un rol esențial, deoarece, de regulă, un basm este reținut după ce este auzit o dată, cel mult de două ori. Există însă și cazuri în care povestitorii bătrâni – mai ales în mediul păstoresc, la stână – îi obligă pe cei tineri să rețină și să reproducă cu fidelitate narațiunile lor (în ideea perpetuării tradiției și datorită credinței în funcțiile apotropaice ale narațiunilor).

Din această perspectivă, Anna-Leena Siikala consideră că „the theory of cognitive processes links directly with the processes surrounding the production, comprehension, memorising and reprocessing of narratives” și introduce conceptele de „scheme, frame, script, plan” în prezentarea trăsăturilor unui povestitor⁷⁹. Aceste noțiuni aduc în discuție raportul dintre două aspecte complementare care definesc ființa umană ca eu rostitor și care se situează în centrul preocupărilor unei societăți: „The inner organisation of knowledge” și „the human need to get things functioning in everyday relations”⁸⁰. Povestitorul datorează o mare parte din prestigiul său publicului căruia i se adresează. Cei care ascultă – receptorul actului de comunicare verbală – au fost, de cele mai multe ori, neglijați în cadrul anchetelor de teren.

O primă concluzie desprinsă din parcurgerea cu atenție a bibliografiei acestei teme ar fi că publicul este diferit în funcție de ocazia când se povestește. Spre exemplu, ciobani la stână, săteni adunați la desfăcutul porumbului, copii care păzesc vitele, soldați în cazarmă, ocnași la închisoare, țărani plecați la munci agricole în alte localități sau la tăiatul lemnului, în cabane forestiere, ori pe șantier. În esență, toți au fost sau mai sunt încă legați de tradiție, de arhaicitate, dar, pe măsură ce legăturile au început să slăbească, datorită distanței sau evoluției societății, povestitul capătă cu totul alte funcții și semnificații.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 207.

⁷⁹ Anna-Leena Siikala, *op. cit.*, p. 16.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 17.

Pe aceeași linie de idei, Vasile Voiculescu, în romanul *Zahei orbul*, prezentând anii de temniță îndurați – pe nedrept – de eroul său, descrie cum seara toți ocașii se strâneau în jurul căpeteniei lor – Boeru' – și câte unul dintre ei începea să spună povești⁸¹. Atmosfera grea și apăsătoare a închisorii era total transfigurată în asemenea momente. Toți condamnații societății – hoți, borfași, tâlhari, ucigași – își uitau păcatele și, pentru o clipă, se mântuiau întru ascultarea cuvântului magic care avea puterea de a face din ei alte ființe, de a le conferi o altă identitate spirituală într-o lume imaginară în care toate crimele lor nici nu au existat vreodată.

Receptorul – referindu-ne la planul lingvistic al interacțiunii verbale – este cel căruia îi este adresat mesajul; el îl decodează și asigură reacția de răspuns. Ascultătorul basmului este privit din aceeași perspectivă: el ascultă narațiunea și – în cele mai multe cazuri, dacă nu avem de-a face cu un public pasiv – hotărăște calitatea spunerii, sancționează ceea ce nu îi este pe plac sau conferă prestigiu povestitorului și credibilitate narațiunii.

Reacția publicului activ confirmă „biunivocitatea relației dintre participanții la actul comunicării”⁸², pentru că oricând receptorul poate deveni emițător și invers. Procesul de comunicare se desfășoară în dublu sens, reversibilitatea actului comunicativ fiind una dintre condițiile de bază ale interacțiunii verbale.

Dorința de a auzi narațiunile exact în același fel în care le-au fost povestite inițial poate fi explicată de asemenea prin conceptul psihanalitic de repetiție compulsivă, formulat de Sigmund Freud⁸³, concept potrivit căruia viața psihică este reglată nu numai de principiul plăcerii, ci și de un principiu mai elementar, anume „tendința instinctelor de a repeta experiențe sau reacții deja stabilite”⁸⁴ (din cauza unei posibile spaimă de necunoscut). Freud explică această tendință repetitivă prin necesitatea resimțită de individ de a domina activ o situație pe care, în realitate, a suportat-o în chip pasiv.

⁸¹ Cf. Vasile Voiculescu, *Zahei orbul*. Prefață, tabel cronologic și referințe critice de Roxana Sorescu, București, Editura Cartex, 2000, passim.

⁸² Liliana Ionescu-Ruxândoiu, *Conversația – structuri și strategii*, București, Editura All, 1999, p. 12.

⁸³ Cf. Sigmund Freud, *Opere esențiale*, vol. II. *Interpretarea viselor*. Traducere de Roxana Melnicu. Notă asupra ediției de Raluca Hurduc, București, Editura Trei, 2010, p. 35.

⁸⁴ Karen Horney, *Direcții noi în psihanaliză*, Cluj, Editura Univers Enciclopedic, 1995, p. 119.

Decodarea mesajului – înțelegerea efectivă a narațiunilor – ține tot de receptor, de ascultător. Această operațiune presupune cunoașterea codului de comunicare, a sistemului de semne lingvistice în interiorul căruia a fost emis mesajul. Din partea emițătorului – a naratorului – cunoașterea codurilor de comunicare presupune implicit abilitatea de a opera cu ele, astfel încât, „la nivelul unor realizări artistice, să se emită mesaje convingătoare, receptate nu numai cu interes, ci și cu bucurie și plăcere de cei cărora li se adresează: abilitatea de a trece în imaginar, de a opera cu sfere care transcend lumii sensibile, de a se plasa în lumea dorințelor, în alte lumi posibile; abilitatea de a corela mereu cele povestite cu referenții lor din lumea sensibilă, cu referenții mintali, cu sistemele de concepte și valori, cu modurile de a gândi lumea, ale grupurilor”⁸⁵.

Din partea receptorului, decodarea corectă a mesajului presupune cunoașterea codurilor de comunicare folosite de narator, iar cunoașterea codurilor implică: o limbă comună pentru emițător și receptor; sfere de interes și preocupări cât de cât apropiate, dacă nu chiar comune pentru cei doi poli ai comunicării; capacitatea efectivă de a înțelege și a interpreta cele auzite; interesul și disponibilitatea sufletească pentru a audia un anumit tip de narațiune, ca și existența unui fond de credințe arhaice care să permită înțelegerea corectă a mesajului.

Mesajul narativ poate fi receptat corect – receptare dreaptă – în acest caz, ascultătorul înțelege exact tot ceea ce spune povestitorul. Mesajul poate fi receptat și distorsionat, iar ascultătorul înțelege aproximativ ceea ce spune povestitorul și interpretează mai mult în manieră proprie narațiunea. De asemenea, mesajul poate fi receptat cu totul răsturnat, iar ascultătorul înțelege exact opusul a ceea ce i se spune.

Grupul ascultătorilor nu este unul omogen și modalitatea de receptare a mesajului narativ poate varia chiar și în interiorul grupului. Deși, în mare, grupurile de ascultători sunt considerate unitare, întrucât membrii lor trăiesc în aceleași medii – uneori și în aceleași condiții –, urmând aceleași norme de conduită morală și socială și preocupări asemănătoare, totuși, datorită schimbărilor sociale și a evoluției mentalității, aceste grupuri sunt neomogene.

Astfel, apar diferențe multiple între membrii aceluiași grup privind rolul social, statutul fiecărui individ, interese, moduri de viață,

⁸⁵ Mihai Pop, *op. cit.*, p. 323.

percepție a realității. Nu doar vârsta, considerată singura particularitate diferențiatoare, influențează receptarea și decodarea mesajului narativ, ci și „disponibilitatea afectivă a persoanei, intențiile de a primi, a accepta și a descifra informațiile primite”⁸⁶.

Gheorghe Vrăbie considera că povestitorii nu au rol primordial în expunerea basmelor, „nefiind decât niște organe subordonate eroilor și personajelor, [care] îi introduc pe aceștia în acea parte unde subiectul o cere; le distribuie roluri și intră în limbajul, gesturile și evenimentele ce revin acestora”⁸⁷. Povestitorul ar fi astfel un simplu personaj care reproduce evenimente, fără să aibă el însuși originalitate, creativitate, expresivitate, talent interpretativ; un fel de iluminat mistic care-și primește relatările de la o instanță superioară și nu face decât să transmită mai departe ceea ce a auzit.

Dintr-o perspectivă asemănătoare, Gheorghe Vrăbie plasează naratorul popular în afara lumii narrative, aproape pe același plan cu ascultătorii, întrucât ei află odată cu el ceea ce se întâmplă mai departe în poveste⁸⁸. Dar astfel apar întrebări de genul: Cum poate un povestitor să cunoască și să relateze zeci de basme și povești dacă el este doar un instrument al personajelor? De unde mai vin prestigiul și calitățile deosebite recunoscute povestitorului de colectivitate? Oare numai din simpla admirație pentru o interpretare dramatică?

Tot de ascultători depinde și atitudinea față de adevărul narațiunilor audiate. Receptorii își dau verdictul în privința verosimilității narațiunilor plecând de la propria lor atitudine: „Oamenii cred că narațiunile transmise de tradiție sunt relatările unor fapte petrecute într-un trecut uneori greu de precizat”⁸⁹. Așadar, vechimea devine garanția faptului că totul s-a întâmplat cândva, că basmele nu sunt doar niște relatări fanteziste, ci conțin, pe undeva, un sâmbure de adevăr.

Povestitorii înregistrați de Ovidiu Bârlea – dintre cei cu mentalitate arhaică, mai naivă –, aduc în justificarea credinței lor formula introductivă a celor mai multe dintre narațiunile populare: „Lumea zăce că d’ e n-ar si, nu s-ar povesti, că-s adevărat’ e, c-o rămas d’ in moș-strămoș”⁹⁰. Formula inițială capătă, astfel, funcția unui

⁸⁶ *Ibidem*, p. 324.

⁸⁷ Gheorghe Vrăbie, *Proza populară românească*, București, Editura Albatros, 1997, p. 36.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Ovidiu Bârlea, *Antologie...*, p. 29.

⁹⁰ *Ibidem*.

argument al veridicității celor ce vor fi povestite⁹¹, iar rolul ei în economia basmului (de a transpune publicul într-o altă lume, într-un spațiu și timp imprecise, nelocalizate), un rol de care atât povestitorul, cât și ascultătorul sunt conștienți, îi întărește poziția.

O altă posibilă justificare pentru verosimilitatea poveștilor se regăsește în diferențele evidente dintre lumea care a existat odată și lumea care există acum. Se poate ca cele povestite în basme să se fi întâmplat cândva, pentru că în trecut totul era altfel, oamenii credeau în alte valori. Astfel se poate să fi existat animale care vorbeau, cai zburători sau obiecte magice; se poate ca Dumnezeu și Sfântul Petru să fi umblat pe pământ.

Dacă mentalitatea omului modern acceptă și crede în miracolele propuse de religie, omul simplu, al comunității tradiționale, de ce să nu fi crezut și el în evenimentele miraculoase ale basmului? Eroul, ca întruchipare a unei categorii morale, a unui principiu de frumos, adevăr și dreptate, cu ce s-ar situa mai prejos de un sfânt? Diferența ar fi, poate, că primul este un produs al imaginației creatoare a poporului, pe când celui de-al doilea i se poate atesta în mod cert existența. În acest caz, sfinții care pătrund în povești – Arhanghelul Mihail, spre exemplu, îngerul morții – reprezintă o dovadă a întrepătrunderii mentalității creștine religioase cu cea tradițional-arhaică; omul care credea și în Dumnezeu dar și în eroii de basm, i-a văzut împreună, într-un fel de comuniune simbolică a precreștinității cu religia oficială.

Schimbările sociale și evoluția mentalității au determinat, în timp, o scădere a credibilității și verosimilității poveștilor. Mai întâi, apar îndoieli și atitudini șovăielnice, se restrânge credința de la adevărul tuturor narațiunilor doar la cel al basmelor propriu-zise și al snoavelor. Astfel au pierdut din credibilitate basmele cu animale. Snoavele pot avea la bază întâmplări trecute, iar „basmele fantastice sunt adevărate pentru că au fost oameni care au văzut zmeii și lupta voinicului cu ei”⁹². Interesant este că tocmai basmele fantastice păstrează aparența adevărului (probabil, ca narațiune exemplară derivată din mit și rit, și care reiterează un model comportamental, un traseu inițiativ).

Cel din urmă stadiu al atitudinii față de basme afirmă necredința absolută. În această etapă, poveștile, basmele nu sunt altceva decât niște

⁹¹ Cf. Nicolae Roșianu, *Stereotipia basmului*, București, Editura Univers, 1973, p. 23.

⁹² Ovidiu Bârlea, *Antologie...*, p. 29-30.

născociri menite să umple timpul liber al oamenilor sau bune să adoarmă copiii seara, la culcare (fenomen considerat a fi citadin, deci fără vreo legătură cu povestitul tradițional din mediul rural). Fenomenul povestitului este astfel degradat pe măsură ce mentalitatea oamenilor evoluează. Doar în tabuurile verbale se mai păstrează urme din credința în forța magică a cuvântului rostit.

Astfel că nu apar deloc surprinzătoare extensii ale domeniului, în sensul considerării anumitor conotații negative ale povestitului: „Storytelling is often regarded as a positive and pleasurable activity, providing entertainment and fulfilment for both audience and performer. But it can also be a negative event, arousing feelings of boredom, weariness, and even irritation in listeners”⁹³.

Totuși, acest aspect nu se referă la povestitul tradițional din cadrul comunităților rurale, cunoscut și recunoscut pentru aspectele pozitive, ci implică „the type of narration which acts as a substitute for conversation and replaces it. This can be as effective as was the advent of television within the family unit for bringing all meaningful contact to a halt. In other words, it can be a medium of non-communication”⁹⁴.

Afirmațiile sunt concretizate prin referirea la „teatrul absurdului” al lui Samuel Becket și Bertoldt Brecht și la un exemplu inspirat din viața reală, al unei informatoare chestionate de Venetia Newall (*Narrative as a Means of Communication*), pentru care „in lieu of anything else to talk about, storytelling perhaps acted as a convenient alternative”⁹⁵. Povestitorii atrag atenția asupra posibilităților infinite pe care le oferă procedeele spunerii odată transformate în modalități de expresie care capătă statut de fapte literare.

Așadar, o definiție a basmului popular (în ipostază fantastică) trebuie să țină seama și de instanțele comunicative implicate, pornind de la creatorul/creatorii anonimi care realizează prima variantă a unui basm și până la cercetătorii care fac un amplu demers interpretativ și analitic, intenționând să clarifice aspectele esențiale ale speciei. Basmul se definește la confluența dintre *performerul* care preia un text și îl recrează permanent, cu fiecare spunere, *ascultătorul* care își impune gustul personal, *culegătorul* care înregistrează și publică textul și *cercetătorul* care caută să-i surprindă semnificațiile.

⁹³ Heda Jason, Aaron Kempinski, *How Old Are Folktales*, in FJFS, no. 1-2, 1981, p. 84.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 89.

De asemenea, din perspectiva relațiilor cu alte specii, basmul se situează la interferența între legendă și mit, deoarece basmul este în afara timpului și spațiului cunoscute, este atemporal și aspațial, cu un subiect care nu poate fi crezut, care depășește limitele de acceptare necondiționată ale omului obișnuit. Dincolo de mentalitatea umană actuală, ancorată în prezentul explicativ-pedagogic modern, basmul se află într-un prezent al intuiției, al trăirii și nu în concretul determinărilor precise.