

TEATRUL POPULAR ROMÂNESC – DIVERSITATEA ORIGINILOR ȘI INFLUENȚELOR

Ioana REPCIUC*

Abstract

In its earliest recorded aspects, ritual house-visiting of guisers during winter holidays was described as a mixture of masking, singing, whistling, and revelling – all performed by groups of young men for the sake of infusing their close-knit community with the season’s positive magical energies. Characteristic of the golden age of early modern European peasant societies, winter ritual public performances were later in some cases appropriated by the urban culture and became cherished symbols of the city’s supposed archaic roots, but at the same time objects of consumption and entertainment. Opposing this conventionally assumed direction of influence, the paper will outline the inverse path, i.e. the gradual settling of urban forms and contents in rural mumming. The analysis of this evolution will employ especially Romanian examples documented from the late 19th century to present times, but the argument will be also supported by other European case studies. Their aesthetic side, their heterogeneity and capacity of incorporating various outside cultural influences transformed these folk collective rituals into significant testimonies of the rural-urban encounter. The resulting mumming forms that can be observed today attest to the complexity of this cultural and functional blending. Stressing out the gap between past and present, or urban and rural, or ritual and leisure does not seem to be a useful endeavour when analyzing traditional mumming. “Foreign” or “outside” influences that apparently do not belong to the pure ritual structure as described by traditional folklore studies are actually meaningful traces of the folk play long-term evolution while traversing different types of audiences, societies, authors and performers. These so-considered urban and literate elements are part of traditional mumming’s heterogeneous composition, no matter how inappropriate they would be in the eyes of more puritanical observers.

Keywords: folk drama, Christmastide, seasonal ritual, traditional mumming, literary culture, urban culture, Romanian folklore.

Cuvinte-cheie: teatrul popular, sărbătorile de Crăciun, ritual calendaristic, jocuri cu măști, cultură livrescă, cultură urbană, folclor românesc.

Vechile ritualuri și ceremonii au fost studiate de folcloriști și istoricii sociali în calitatea lor de supraviețuiri din epoci îndepărtate,

* Institutul de Filologie Română „A. Philippide”, Academia Română, Filiala Iași – România.

valorizate din perspectiva reconstituirii fazelor arhaice ale culturii umane. Atunci când nu avem la dispoziție surse pentru a documenta vechile epoci culturale, „cunoașterea primitivă va avea rolul de a umple golul considerabil lăsat în trecutul nostru de sursele străine ale lumii civilizate”¹. Cercetarea folclorică timpurie, influențată de interesul romantic pentru *antichități* și de antropologia evoluționistă a vremii, a fost încurajată să identifice și să utilizeze date oferite de istorici și arheologi, date care să descrie distanța dintre culturile tradiționale contemporane și un trecut imemorial, nedocumentat, dificil de cunoscut din surse sigure. Punctul de vedere al culegerii și deslușirii „supraviețuirilor” a dominat începuturile folcloristicii românești, axându-se pe analiza ritualurilor autohtone în măsura în care acestea se corelau cu cele din Antichitate și din epoca precreștină. Sărbătorile tradiționale din timpul iernii, specifice spațiului românesc modern și contemporan, au fost de asemenea analizate prin prisma acestui program de studiu dominant în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Potrivit acestei direcții exegetice, folcloriștii autohtoni păreau să fie de acord cu opinia părintelui cercetărilor teatrului folcloric englez, și anume E. K. Chambers, care sublinia că „este, până la urmă, originea piesei mai degrabă decât scopul ei în interesul cercetării folcloristului”².

Teatrul popular: între pietate creștină și ocazie de amuzament

După cum au subliniat renumiți cercetători pe baza documentelor, jocurile cu măști din intervalul iernii reprezintă cel mai vechi tip de teatru folcloric performat în spațiul românesc încă de la sfârșitul Evului Mediu. Așa cum observa Elizabeth Warner în studiile sale asupra teatrului popular rusesc, manifestările țăranilor pe care le-am putea include în domeniul dramaticului sau chiar în cel general al formelor de artă erau reduse, ca urmare, desigur, a stilului lor de viață, care clama mai mult concentrarea asupra activităților de obținere a hranei decât aplecare către petrecere și distracție³. Arta dramatică și

¹ Romulus Vulcănescu, Paul Simionescu, *Some Special Aspects of Romanian Ethnology. Phases of Development and the Contemporary Scene*, în „Romanian Studies. An International Annual of the Humanities and Social Sciences”, II, Leiden, E. J. Brill, 1973, p. 199.

² E. K. Chambers, *The English Folk-Play*, New York, Russell and Russell, 1964, p. 12.

³ Elizabeth A. Warner, *Work and Play: Some Aspects of Folk Drama in Russia*, în „Comparative Drama”, vol. 12, nr. 2, 1978, p. 164.

timpul liber, jocurile și întrecerile erau mai degrabă un lux specific claselor superioare ale societății, care, la rândul lor, sărbătoreau cele 12 zile dintre Crăciun și Bobotează, deschizându-și casele pentru ocaziile colective de a sărbători⁴.

Deși în a doua jumătate a Evului Mediu, formele timpurii ale teatrului popular erau gustate și performate de țărani și aristocrați deopotrivă, nimeni nu poate nega prezența unor trăsături „rurale” în structura de profunzime a acestor manifestări dramatice, în opinia specialiștilor, date fiind natura preponderent orală a performării și originea țărănească a unor actori și personaje, care generau interferențe inevitabile cu imaginarul popular. Ca „supraviețuiri” transmise de la o generație la alta în ariile rurale izolate, jocurile cu măști s-au format și au fost colportate fără suportul scris, acestea fiind doar „distracții dramatice brute și gata de interpretat performate la festivități rurale de către ruralii înșiși”⁵. În același timp, este dificil să nu considerăm, contrar accentului excesiv pus de E. K. Chambers pe origini, varietatea influențelor care au venit să modifice natura internă a acestor jocuri, influențe care provin din surse livești și din teatrul cult. Nu întâmplător, experții domeniului au remarcat frecvent dificultatea de a se pune de acord cu privire la definirea teatrului folcloric⁶. O problemă deosebită a fost că „majoritatea textelor pe care le-am cules stau aproape de unele surse livești”⁷ și că mulți performerii ai pieselor populare au împrumutat mai mult sau mai puțin din marile tradiții dramatice livești⁸.

Fără nici o îndoială, comunicarea socio-culturală dintre sat și oraș, existența „aristocrației țărănești”, de multe ori membrii acesteia fiind amatori ai serbărilor populare și actorii semi-profesioniști din clasele de jos care performau în alaiuri de jocuri cu măști – o situație

⁴ Ronald Hutton, *The Rise and Fall of Merry England*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2011, p. 7; Dan Simonescu, *Literatura românească de ceremonial. Cronica lui Gheorgachi (1762)*, București, Editura Fundației Regale Carol I, 1939, p. 117-124.

⁵ Phyllis Hartnoll, *Oxford Companion to Theatre*, ediția a III-a, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 328.

⁶ Thomas A. Green, *Toward a Definition of Folk Drama*, în „Journal of American Folklore”, vol. 91, nr. 361, 1978, p. 850.

⁷ Roger D. Abrahams, „Folk Drama”, în vol. *Folklore and Folklife. An Introduction*, editat de Richard M. Dorson, Chicago, Chicago University Press, 1972, p. 352.

⁸ A. E. Green, „Folk Drama”, în vol. *The Cambridge Guide to Theatre*, editat de Martin Banham, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 353.

specifică Europei secolului al XIX-lea, descrisă extins și convingător de Peter Burke⁹ – au lăsat urme importante în structura și conținutul dramei populare din secolul următor. De asemenea, după sugestiile istoricului social britanic, producția artistică a claselor superioare nu era preluată mecanic de performeri ce cunoșteau forme de teatru vechi de secole, ci, de fapt, imagini, istorii, idei, personaje „au fost modificate și transformate, într-un proces care, dacă ne uităm de sus în jos arată ca o lipsă de înțelegere și sursă de distorsiune, sau, dacă ne uităm de jos în sus, ca o adaptare în funcție de necesități clare”¹⁰.

Dintre folcloriști, a fost mai ales Piotr Bogatyrev cel care, în studiile sale doctorale din anii 1920, în care a comparat teatrul ceh de păpuși cu teatrul popular rus, a remarcat importanța schimburilor, împrumuturilor între arta elitelor și cea a țăranilor: „Să subliniem că drama populară nu este un fragment din trecut, și nici o relicvă artistică (...). Drama populară se manifestă și evoluează împreună cu poporul, reflectând cele mai presante realități ale acestuia și poetica vieții cotidiene”¹¹. Bogatyrev consideră că, odată ce dramele artistice sau religioase ajung să fie preluate de către țărani, atunci ele ar trebui considerate piese folclorice¹².

Privit de la distanță, teatrul folcloric popular prezintă o mare eterogenitate, fiindcă acesta a înglobat succesiv nu doar influențe culturale urbane, dar și străine, unele din vest, altele din est, și anume din surse germane și maghiare – prin Transilvania și Bucovina, și bizantin-orientale – ca urmare a îndelungatei perioade de dominație a Imperiului Otoman asupra Principatelor Române. Dacă formele occidentale au mai degrabă un conținut religios, cele orientale aparțin unui mediu urban incipient secular și au fost aduse la curțile domnitorilor valahi și moldoveni de la greci și turci. Al treilea component al acestei „intruziuni urbane” în cultura dramatică local-rurală este elementul livresc, care-și exercită influența în primele decenii ale nașterii teatrului artistic în limba română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

⁹ Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, London, Temple Smith, 1978, p. 103.

¹⁰ *Ibidem*, p. 60.

¹¹ Pyotr Bogatyrev, *Czech Puppet Theatre and Russian Folk Theatre*, în „The Drama Review”, vol. 43, nr. 3, 1999, p. 101.

¹² Idem, „Forms and Functions of Folk Theatre”, în vol. *Semiotics of Art*, editat de Ladislav Matejka, Irwin R. Titunik, Cambridge, MIT Press, 1978, p. 55.

Comparativ cu Europa occidentală de dinaintea Reformei, reprezentațiile populare ale Nașterii lui Iisus nu au avut o influență foarte mare asupra spațiului românesc. În secolul al XIX-lea, acestea au pătruns prin Transilvania, prin mediul bisericesc¹³. În ciuda temei principale religioase, *Viflaimul* și *Irozii*, dramatizări populare ale evenimentelor biblice din preajma Nașterii ce apar în spațiul românesc, indică un nivel ridicat de creativitate populară care a transformat narațiunea biblică și liturgică. Vechi manuscrise arată scenarii românești de la începutul secolului al XIX-lea adaptate din versiuni germane din secolul al XVI-lea circulând cu mare popularitate printre sașii transilvăneni¹⁴.

În variantele lor timpurii, dar și în cele aproape de contemporaneitate, *Irozii*, de pildă, deși se referă la numele împăratului Irod, dar trimit de fapt mai mult, prin subiectul piesei, la Regii Magi, se concentrează asupra întâlnirii dintre Magi și regele Iudeii, precum și la episodul Uciderii pruncilor, ignorând de fapt majoritatea narațiunii din „Misterul nativității”, aflată în centrul acestui tip de spectacol în Europa catolică. Din cauza puternicei competiții cu teatrul țărănesc și neaflându-se niciodată sub patronajul Bisericii Ortodoxe, personajele acestei piese par să fi preluat multe trăsături din cele ale unor personaje din mediul rural. Procesul de adaptare sau „folclorizare” pe care l-au suferit le-a ajutat apoi să migreze relativ ușor de la un nucleu dramatic la altul, până când legătura lor cu sursa creștină devine din ce în ce mai labilă, și îi determină pe unii observatori să le considere în totalitate creații țărănești¹⁵.

La origine, teatrul religios era, în spațiul românesc, un fenomen preponderent urban; în orașele transilvănene, acesta era performat în special de elevii de seminarii și școli teologice și, mai târziu, se petrece un transfer al acestei forme de teatru spre alte regiuni românești. Mihail Kogălniceanu sugerează, în 1882, că *Irozii* erau încă văzuți pe străzile orașelor și în suburbiile acestora, și consideră că acest tip de piesă reprezintă începutul teatrului modern practicat inițial de preoți, diaconi sau cântăreți bisericești. La începutul secolului al XIX-lea, *Irozii* erau

¹³ Teodor T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, Iași, Institutul de Arte Grafice N. V. Ștefaniu, 1915, p. 7.

¹⁴ Moses Gaster, *Literatura populară română*. Cu un apendice: *Voroava garamanților cu Alexandru Machedon*, de Nicolae Costin, București, Ig. Haimann, Librar-Editor, p. 491-492.

¹⁵ Mihail Vulpescu, *Irozii – Păpușile. Teatrul religios al Viflaimului*, București, Editura Universul, 1939, p. 11.

foarte bine primiți de nobili, boieri și domni, care le ofereau haine împodobite și alte daruri. Mărturii de la jumătatea secolului al XIX-lea arată că performerii purtau căciuli speciale, ornate cu hârtie strălucitoare și clopoței, că din grup făceau parte un cioban și un harap îmbrăcați în veșminte de tip oriental¹⁶.

Încercând să stabilească genealogia acestei manifestări dramatice într-un timp cât mai îndepărtat, Dimitrie Ollănescu începe volumul său de istorie a teatrului românesc, publicat în 1897, cu evocarea „strămoșilor noștri care sărbătoreau Saturnalia”. Ollănescu identifică două mari motive pentru care acest teatru a supraviețuit, din cele mai vechi timpuri până astăzi, la români: faptul că manifestarea aceasta presupune respectarea datoriei de creștini și că românii prețuiesc mult ocaziile de a socializa și de a se amuza¹⁷. Ollănescu aduce în discuție numeroase idei comune și alte interpretări asupra teatrului popular de iarnă: legătura lui cu drama liturgică din vestul Europei, cu „misterele” și „miracolele” medievale bazate pe redarea scenelor biblice, dar și cu credințe populare magico-religioase. Alți comentatori ai formelor dramatice din preajma Crăciunului, la rândul lor, au arătat că sărbătoarea aceasta este „compusă, în primul rând, dintr-o serie de imagini, texte, proverbe, cântece, forme liturgice, dintr-o serie de gesturi rituale și dintr-o anumită dată din calendar”¹⁸.

Tudor Pamfile observă, la rândul lui, în studiul dedicat Crăciunului, publicat în 1907, că „Irozii” erau frecvent întâlniți în alaiuri de jocuri cu măști din Moldova nord-estică și că, în această formă tardivă și hibridă, ei nu mai îndeplineau rolul sacru cu care fuseseră investiți în piesa în care îndepliniseră rolul principal; în această formă degradată, ei nu mai aveau un rol scenic precis, limitându-se la dans și gesticulații generice în apropierea măștilor zoomorfe care reprezentau atracția centrală a scenariului¹⁹. Combinația dintre idei religioase aproape desemantizate și atracția pentru amuzament de esență populară din spațiul românesc este asemănătoare cu situația specifică

¹⁶ Mihail Kogălniceanu, *Irozii*, în „Revista de istorie, arheologie și filologie”, II, 4, vol. I, fasc. I, 1884, p. 99-100.

¹⁷ Dimitrie C. Ollănescu, *Teatrul la români*, editat de Cristina Dumitrescu, București, Editura Eminescu, 1981, p. 35.

¹⁸ Claude Gaignebet, *Le Chauve au col roulé*, în „Poétique”. Revue de théorie et d'analyse littéraires, nr. 8, 1971, p. 442.

¹⁹ Tudor Pamfile, *Sărbătorile la români*. Studiu etnografic, București, Editura Saeculum I.O., 1997, p. 366.

Occidentului european, unde drama religioasă medievală se laiciza, fenomen petrecut în jurul secolului al XVI-lea, când, după cum observă un comentator, „pentru imaginarul popular medieval, incongruența acestui amalgam nu era resimțită, cu toate încercările recurente ale clericilor de a iniția reformarea sistemului și de a declara prohibiții”²⁰.

În anul 1874, G. Dem. Teodorescu a identificat în studiul său de folclor comparat trei faze diferite pe care „arta dramatică” le-a experimentat în lunga sa istorie: sacerdotală (mai întâi de esență păgână, și mai apoi creștină), nobilă și populară²¹. El observă că piese creștine populare ca „Viflaimul” și „Steaua” au fost transferate din contextul lor inițial, de esență ecleziastică, specific claselor sociale înalte ale societății românești, la mase. Teodorescu își încheie prezentarea generală despre teatrul folcloric de Crăciun cu ideea că aceste reprezentări sunt deopotrivă mijloace de propagandă creștină, metode de încurajare a folclorului național și fapte de aducere aminte a formelor antice ale teatrului.

Opinia lui Teodorescu, deși exprimată la începuturile studiului profesionist al folclorului în spațiul românesc, descrie în mod relevant conținutul teatrului popular. Transferul piesei cu temă religioasă de la nobilimea autohtonă spre mediul rural, folcloric este parte a unui lung proces de schimbări socio-culturale și de lentă modernizare care au condus la modificarea profilului ruralității românești, proces care a debutat la mijlocul secolului al XIX-lea și continuă inclusiv astăzi²². Aceste manifestări teatrale hibride, de formă populară și marcate de contactul cu o cultură urbană timpurie, pe lângă influența ecleziastică, edifică imaginea pe care o avem astăzi asupra transformărilor socio-culturale ce au încurajat formarea unei categorii socio-profesionale numite de Keith Hitchins, mare istoric britanic al istoriei românilor, „clasa de mijloc a intelectualilor rurali”²³. Micii intelectuali și clerici rurali au avut astfel un rol major în acomodarea teatrului religios și a celui de esență livrescă la realitățile și opțiunile culturale ale țăranilor.

²⁰ E. O. James, *Seasonal feasts and festivals*, Londra, Thames and Hudson, 1961, p. 270.

²¹ G. Dem. Teodorescu, *Încercări critice asupra unor credințe, datine și moravuri ale poporului român*, București, Tipografia Petrescu-Conduratu, 1874, p. 45.

²² Constantin Bărbulescu, Vlad Popoviciu, *Modernizarea lumii rurale din România în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea*. Contribuții, Cluj-Napoca, Editura Accent, 2005, p. 7.

²³ Keith Hitchins, *Rumania (1866-1947)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 124.

Între sat și oraș sau o lume a formelor hibride

În istoria formelor dramatice în limba română, similar, de altfel, evoluției dramei în spații din Europa occidentală, profesionalizarea scrisului pentru scenă și apariția spectacolelor comerciale au fost procese corelate cu experiența anterioară, cea a teatrului religios și popular. Această întâlnire exponențială s-a petrecut la sfârșitul secolului al XVI-lea în lumea occidentală, și abia la începutul secolului al XIX-lea pe teritoriile locuite de români.

O rețea importantă prin intermediul căreia cultura urbană a fost infiltrată în structura principală a pieselor folclorice românești a fost teatrul itinerant, care a pătruns gradual în lumea rurală a finalului de secol XIX, după ce se oprise la curțile principilor români, ale boierilor sau în piețele marilor orașe. Un factor important în analiza intersecției dintre urban și rural este rolul cultural al *pieței* sau *târgului* – un spațiu care a funcționat, în provinciile românești, ca așezare preurbană²⁴. Conform documentelor latine din secolului al XVIII-lea ale administrației Imperiului Habsburgic, existau la acel moment trei tipuri de așezări umane: orașul (*civitas*), târgul (*oppidum*) și satul (*possessio*). Fernand Braudel a subliniat că *târgul* este un atribut, o formă centrală a orașului, dar consideră de asemenea că acesta era locul perfect pentru marile sărbători, acolo unde oamenii urbanului și cei ai ruralului se întâlneau²⁵. În timpul secolului al XVIII-lea, autoritățile austriece ofereau unor așezări rurale dreptul de organizare a târgurilor, motivate fiind de a încuraja astfel economia locală. Clienții târgurilor au fost, se pare, și spectatori entuziaști ai primelor tipuri de teatru popular din lumea modernă, având în vedere capacitatea acestui spațiu de a amesteca bogății și săracii, aristocrații și oamenii simpli.

În cazul românesc, târgul era spațiul favorit al performării teatrului de păpuși, un tip de divertisment care va domina din ce în ce mai mult centrele urbane de la începuturile modernității din Europa centrală și de est, după succesul pe care această formă culturală îl avusese deja câteva secole mai devreme în medii sociale occidentale.

²⁴ Laurențiu Rădvan, *At Europe's Borders: Medieval Towns in the Romanian Principalities*, Leiden & Boston, Brill, 2010, p. 12.

²⁵ Fernand Braudel, „L'expansion européenne et la longue durée”, în vol. *Les écrits de Fernand Braudel*, II, eds. Roselyne de Ayala, Paul Braudel, Paris, Editions de Fallois, 1996, p. 382.

Configurația și istoria acesteia este foarte mult legată de dezvoltarea culturii urbane europene: „La începutul secolului al XIX-lea, teatrul itinerant cu marionete devenise o prezență frecventă în viața cotidiană a unui vast teritoriu european, și reprezenta principala formă de divertisment dramatic pentru mulți oameni. De asemenea, spectacolele stradale erau un element-cheie al culturii urbane, mai ales în Italia, și aceste spectacole ofereau un tip de amuzament care costa puțin și se putea deplasa oriunde erau spectatori dornici. Extinderea orașelor și dezvoltarea industriei au condus la concentrarea și mai avansată a activității marionetelor în anumite zone, mai ales în perioada dintre 1860 și începutul Primului Mare Război Mondial”²⁶.

În locuri unde urbanizarea și industrializarea au debutat mult mai de timpuriu, cum este cazul clasic al insulelor britanice, pe lângă transferul festivalurilor și sărbătorilor rurale din rural în urban odată cu populația care părăsește satele pentru a lucra în noile orașe industriale, inclusiv la sărbătorile din sate apare o atenție sporită pentru cenzurarea manifestărilor violente, dezlănțuite, improprii pentru ordinea socială a modernității, sau considerate primitive de mica intelectualitate victoriană. Se conturează astfel o preferință pentru reprezentații mai „ordonate”, cum sunt sporturile, ori cel puțin pentru organizarea acestora în arene special destinate, cum ar fi piața publică²⁷. De asemenea, alți cercetători ai manifestărilor carnavalești au insistat asupra influenței jocurilor de curte asupra carnavalului, mai ales în ceea ce privește ingredientul de cavalcadă al acestuia²⁸.

Performat inițial la curtea sultanului, în secolul al XVI-lea și mai târziu la cafenelele din Constantinopol, „*teatrul de umbre* otoman era practic cunoscut în toate marile orașe din principatele transdanubiene și din Grecia (...) în secolele al XVIII-lea, al XIX-lea și al XX-lea”²⁹. Bazat pe antiteze puternice și burlesc, teatrul *Karagöz* era dominat de

²⁶ John McCormick, Bennie Pratasik (eds.), *Popular Puppet Theatre in Europe (1800-1914)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 5.

²⁷ J. M. Golby, A. W. Purdue, *The Civilisation of the crowd. Populare culture in England 1750-1900*, New York, Schocken Books, 1984, p. 100-101.

²⁸ Bernward Deneke, „Le carnaval and Allemagne”, în vol. *Le masque dans la tradition européenne*, editat de Samuël Glotz, Bruxelles, 1975, p. 46.

²⁹ Walter Puchner, „Karagöz and the history of Ottoman shadow theatre in the Balkans from the 17th century to the 20th centuries: diffusions, functions and assimilations”, în vol. *Ottoman Empire and European Theatre*, II, editat de Michael Hüttler, Hans Ernst Weidinger, Viena, Hollitzer, 2014, p. 163.

spiritul comic specific dramei turcești timpurii³⁰. Atunci când examinăm influența teatrului comic otoman asupra teatrului popular românesc, putem observa că ceea ce s-a transmis dominant a fost mai ales viziunea satirică asupra tipurilor umane și profesionale, atât de prezente de asemenea în galeria de personaje a jocurile românești cu măști. Repertoriul de personaje specific pieselor *Karagöz* era inspirat direct din diversitatea umană a Constantinopolului de la începuturile modernității, acestea potrivit-se în fapt tipurilor etnice care populau micile orașe din spațiul românesc: evreul, armeanul, țiganul, arnăutul³¹.

Dar teatrul de marionete, fie acesta provenit din vest sau din est, nu a inspirat doar jocurile cu măști de pe teritoriul românesc, ci și creația dramatică a primilor autori români ai genului. Cel mai important dintre aceștia, Vasile Alecsandri, include o scurtă „piesă cu păpuși” în opera *Iași în carnaval*, care a avut premiera pe 22 decembrie 1845. Inspirația folclorică sau tema rurală pentru teatrul de autor era frecvent întâlnită în acea perioadă de început a literaturii dramatice românești. Alecsandri și colegii săi de generație au reușit să împace influența tradiției a teatrului francez sau german cu temele rurale de esență romantică și au folosit elemente de costum popular în vestimentația actorilor³². Dramaturgul moldovean care a folosit cel mai mult inspirația folclorică a fost Matei Millo (1814-1896), un talentat actor și regizor, care, după o prestigioasă carieră de actor a început să-și scrie propriile piese în anii 1850. Împreună cu Ion Anestin, Millo a scris și a regizat *Jianu, căpitan de hoși*, o dramă în patru acte și opt tablouri, bazată pe biografia romanțată a legendarului haiduc oltean, piesă pusă în scenă pentru prima dată la Iași, pe data de 16 mai 1857.

Millo a reprezentat un moment important în istoria dramei folclorice românești datorită rolului său dublu – de membru atât al micii nobilimi rurale, cât și al protipendadei urbane. Școlit la Paris în anii 1840, el se întoarce în capitala Moldovei înarmat cu o bună cunoaștere a artelor dramatice franțuzești ale timpului³³. Și-a pus talentul la lucru pentru a crea un repertoriu dramatic național inspirându-se din folclor și viața satului. Îmbinarea temei folclorice în forma la modă a operetei și a

³⁰ Talal S. Halman, *Rupture and Revolution. Essays on Turkish Literature*, Syracuse, Syracuse University Press, 2007, p. 138.

³¹ Viorica Dinescu, *Teatrul de umbre turc*, București, Editura Meridiane, 1982, p. 31-33.

³² Constanța Trifu, *Cronica dramatică și începuturile teatrului românesc*, București, Editura Minerva, 1970, p. 222.

³³ Mihai Vasiliu, *Matei Millo*, București, Editura Tineretului, 1967, p. 16.

vodevilului – genuri dramatice ale culturii urbane de masă de la începutul modernității³⁴ – cu cântece populare s-a dovedit un mare succes și a marcat drama populară locală pentru următorul secol. Strategia lui Millo de a relaționa folcloricul cu teatrul cult a fost continuată de unul dintre colegii săi, Mihail Pascaly (1830-1882). Inspirat de piesa lui Millo despre haiducul Jianu, Pascaly scrie o versiune a aceleiași legende *Jianu, căpitan de haiduci*, care a avut premiera la Iași, pe data de 22 ianuarie 1876.

La distanță de patru ani după punerea în scena din oraș, apare în sat o scriere adaptată performării în acest mediu, o variantă potrivită pentru „actorii” amatori rurali și audiența locală a acestora. În ziua de Crăciun a anului 1880, piesa folclorică a lui Pascaly era reprezentată în Roman, micul său oraș natal, la cererea învățătorului de la școala din localitate; se pare că învățătorul avea nevoie să includă piesa în serbarea anuală de sfârșit de an. De la școală, elevii au purtat piesa despre haiduc înapoi în satele lor de baștină, adaptând-o apoi în variante mai mult sau mai puțin fidele sau improvizate în raport cu originalul³⁵. În același timp, Matei Millo își prezenta piesa cu Jianu în zona sa rurală din apropierea Fălticeniului³⁶. Nu este greu de înțeles, în aceste circumstanțe, cum de spectatori rurali ai teatrului urban au devenit inclusiv performeri ai versiunilor improvizate.

Datorită Romanului lui Pascaly și Fălticeniului lui Millo, Moldova a devenit o regiune foarte activă a teatrului popular românesc și leagănul a mai mult de 50 de variante diferite ale piesei despre haiduc³⁷. Marea popularitate de care s-a bucurat piesa despre Jianu în teatrul popular românesc se datorează și modului în care atât Millo, cât și Pascaly au știut să dramatizeze balada populară despre faimosul haiduc, aceasta înglobând variante care circulau atât în sate, cât și în orașe din spațiul românesc. Prima cea mai cunoscută variantă a baladei Jianului apărea în antologia lui Anton Pann din 1837³⁸.

³⁴ Jennifer Terni, *A Genre for Early Mass Culture: French Vaudeville and the City (1830-1848)*, în „Theatre Journal”, vol. 58, nr. 2, 2006, p. 221-248.

³⁵ Horia Barbu Opreșan, *Teatrul popular românesc*, București, Editura Meridiane, 1987, p. 41-43.

³⁶ Ana Nicolăiasa, Mihai Nicolăiasa, *Zona Fălticeniilor*, București, Editura Litera, 1981, p. 61.

³⁷ Horia Barbu Opreșan, *op. cit.*, p. 42.

³⁸ Anton Pann, *Cântece de lume*, editat de Gh. Ciobanu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955.

Astfel, baladele românești despre haiduci inspiră un tip de teatru care se plasează între tradiția dramatică populară și cea cultă. Haiducul, numit diferit în funcție de diferitele contexte etnice în care apare („bandit”, „klepht” etc.) este personajul principal al unei teme literare și folclorice proifice, specifice Europei central-estice care conectează două lumi diferite: „Tradiția oscilează între registrul oral și cel scris, uneori mișcându-se liber între acestea: performarea baladelor generează motive și inspirație pentru opera cultă, care, la rândul ei, nu doar că se extinde în canonul literar prin imitație, emulație, variante modificate sau rescrise, ci pătrunde de asemenea în cultura populară și redevine orală”³⁹.

Studiind diferențele dintre cultura folclorică, cultura populară și cultura de masă, Nathalie Zemon Davis subliniază importanța rolului pe care-l are publicul și consumatorii de folclor. Cercetătoarea canadiană își îndreaptă atenția asupra publicului din secolele trecute, sugerând în același timp că trebuie să luăm în considerare mai cu seamă *periferia*, acel spațiu în care „granițele sunt imprecise între tipologiile culturale” și în care modelele culturale sunt prin excelență hibride, datorită importantelor interferențe ale mediilor de creatori. Davis subliniază că anumite inovații în forme și motive „ar trebui să fi venit din invențiile locale, dar și din manuscrise sau broșuri citite cu voce tare de preotul paroh”⁴⁰. Acest tip de predică sau informație culturală era adresat atât țăranilor din Europa începutului de modernitate, cât și muncitorilor urbani din acea epocă. În concluzie, „poporul era atât creatorul, în anumite privințe, cât și consumatorul acestor creații”⁴¹. Istoria pieselor românești de Crăciun cu subiect popular a fost profund influențată de contribuția unor cunoscuți și clar identificați autori care scriau „pentru popor” (ca Petru Bîlțiu-Dăncuș – învățător din Ieud, Picu Pătruț din Săliștea Sibiului, I. Hinț Hințescu din Brașov, Mihail Pascaly din Roman) și, mai târziu, aceste texte cu autor cunoscut au fost gradual folclorizate și transformate tot mai mult pentru a fi plăcute de publicul popular⁴².

³⁹ Joep Leerssen, John Neubauer, „The Rural Outlaws of East-Central Europe”, în vol. *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th centuries*, IV, editat de Marcel Cornis-Pope, John Neubauer, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2004, p. 407.

⁴⁰ Natalie Zemon Davis, *Toward Mixtures and Margins*, în „The American Historical Review”, vol. 97, nr. 5, 1992, p. 1410.

⁴¹ *Ibidem*, p. 1413.

⁴² Gheorghe Vrăbie, *Teatrul popular românesc*, în „Revista de istorie și teorie literară”, nr. 3-4, 1957, p. 489.

Robert Chartier sugerează că „poporul” nu era format doar din consumatori pasivi ai formelor culturale livești, iar „consumul cultural, fie popular sau nu, este în același timp o formă și o producție care inspiră moduri de utilizare ce nu pot fi limitate la intențiile celor care le-au produs”⁴³. În cazul spațiului francez, este important să menționăm rolul literaturii de colportaj, acea „bibliotecă albastră” sau cultură a broșurii, care nu a fost însă acceptată pasiv, fără adaptări, respingeri și transformări. În cazul românesc, rolul micilor publicații de colportaj dezvoltate aproape anonim în piețele semi-rurale din micile orașe moldovenești care au publicat versiuni ale piesei haiducești, de exemplu, a fost un factor decisiv pentru evoluția teatrului popular în zona rurală⁴⁴.

Concluzii

Ce reprezentau de fapt toate aceste diverse influențe pentru configurația și specificul jocurilor tradiționale cu măști? Într-o viziune convențională, este clar că influența urbană și cea livrescă a dat naștere la o mare varietate de personaje care circulau de la un tip de piesă la altul. Elizabeth Warner, documentând un fenomen asemănător în Rusia, subliniază evoluția costumului acestor personaje: „În timp, tipuri modernizate de costume, cum sunt cele ale soldaților, țiganilor, doctorilor, polițiștilor ajungeau în mod normal să fie acceptate și datorită acestora apar treptat noi tipuri de piese în jurul noilor personaje”⁴⁵. Observând de asemenea folosirea unor costume netradiționale, apărute din „cultura scrisă” în inventarul costumelor specifice jocurilor cu măști din spațiul românesc, Marianne Mesnil vede această modificare în structura arhaică a ritualului ca un proces de *folclorizare* – o consecință a modificării contextului socio-cultural al societăților tradiționale europene de după al Doilea Război Mondial. Cercetătoarea belgiană prezintă acest proces în termenii unei desemantizări, ai unei pierderi a sensului ritual și a „gestualității mitice”

⁴³ Roger Chartier, „Culture as Appropriation: Popular Cultural Uses in Early Modern France”, în vol. *Understanding Popular Culture. Europe from the Middle Ages to the Nineteenth Century*, editat de S. L. Kaplan, Berlin, New York, Amsterdam, Mouton, 1984, p. 234.

⁴⁴ Vasile Adăscăliței, *Tipăriturile de carte populară între 1850 și 1950*, în „Dacia literară”, 44, 1/2002, p. 46.

⁴⁵ Elizabeth A. Warner, *Folk Theatre and Dramatic Entertainments in Russia*, Cambridge & Alexandria, Chadwyck-Healey, 1987, p. 12.

a piesei, aceasta transformându-se astfel într-un simplu spectacol, un obiect de consum destinat distrării spectatorilor⁴⁶. Deși schimbările sociale și economice din mediul rural românesc din ultimele decenii își arată efectele asupra trăsăturilor tradiționale ale teatrului folcloric, rostul spectacolului cu măști de a crea amuzament nu este, totuși, o caracteristică nouă. Observațiile lui Ollănescu și cele ale lui Pamfile, citate mai sus, deja arătau că nevoia țăranilor de a se amuza era un ingredient important al conservării și continuității performării acestor piese. Gerald Creed, cercetând jocurile cu măști din Bulgaria într-o perioadă recentă, observă capacitatea acestor așa considerate ritualuri premoderne de a se adapta la așteptările ceremoniale ale prezentului⁴⁷.

În concluzie, sublinierea distanțelor dintre trecut și prezent, sau dintre urban și rural, dintre ritual și relaxare nu pare să fie o întreprindere folositoare atunci când analizăm teatrul folcloric. Influențele „străine” sau „externe” care nu aparțin structurii rituale tipice, convenționale nu sunt decât urme relevante ale evoluției îndelungate a piesei folclorice, care a traversat diverse tipuri de public, societăți, autori și performeri. Aceste elemente considerate urbane și livrești sunt astăzi părți integrante ale compoziției bogate și eterogene a teatrului folcloric.

⁴⁶ Marianne Mesnil, *The Masked Festival: Disguise or Affirmation*, în „Cultures”, nr. 3/2, 1976, p. 24-26.

⁴⁷ Gerald W. Creed, *Masquerade and Postsocialism: Ritual and Cultural Dispossession in Bulgaria*, Bloomington, Indiana University Press, 2011, p. 202-203.