



Dramaturgia religioasă românească. De la misterele medievale europene la realizări românești

Autor: Ioan CRISTESCU

Lucrare realizată în cadrul proiectului "Cultura română și modele culturale europene - cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanțat din FONDUL SOCIAL EUROPEAN prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Contract nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

Titlurile și drepturile de proprietate intelectuală și industrială asupra rezultatelor obținute în cadrul stagiului de cercetare postdoctorală aparțin Academiei Române.

* * *

*Punctele de vedere exprimate în lucrare aparțin autorului și nu angajează
Comisia Europeană și Academia Română, beneficiara proiectului.*

DTP, complexul editorial/redacțional, traducerea și corectura aparțin autorului.

Descărcare gratuită pentru uz personal, în scopuri didactice sau științifice.

Reproducerea publică, fie și parțială și pe orice suport,
este posibilă numai cu acordul prealabil al Academiei Române.



ISBN 978-973-167-304-2

CUPRINS

Argument	2
Capitolul I. Creșterea și descreșterea teatrului medieval.....	8
I. I. Drama liturgică.....	10
I. II. Liturghie/drama liturgică.....	12
I. III. Mistere și miracole medievale.....	27
Capitolul II. Teatru popular/ teatru religios.....	34
II. I. Irozii.....	39
II. II. Adam și Eva/ Jocul Constantinului.....	55
II. III. Prelucrările dramatice ale lui Picu Pătruț și modele europene.....	64
Capitolul III. Literatura religioasă românească.....	72
III. I. Structuri dramatice în oratoria religioasă. Studiu de caz: Didahiile lui Antim Ivireanu.....	73
III. II. Victor Ion Popa și <i>limpezirile</i>	80
III. III. Radu Stanca. Drumul magilor.....	87
III. IV. Vicleimul lui Mircea Vulcănescu.....	90
III. V. Victor Papilian. Un savant credincios.....	92
III. VI. Studiu de caz. Nicolae Iorga.....	94
III. VII. George Călinescu. Ironia și autoironia ca spectacol.....	100
În loc de concluzii.....	103
Bibliografie.....	105
ADDENDA	
SYNTHESIS.....	109
CONTENTS.....	114

CONTENTS

Argument	2
Chapter I. The rise and fall of the medieval theatre	8
I. I. Liturgical drama	10
I. II. Liturgy/ liturgical drama	12
I. III. Medieval mysteries	27
Chapter II. Vernacular theatre/ religious theatre	34
II. I. Irozii	39
II. II Adam and Eva/ Constantin' games.....	55
II. III. The dramatizations of Picu Pătruț and european models	64
Chapter III. Roumania religious literature	72
III. I. Dramatic structures in religious rhetoric. Case study: Antim Ivireanu's <i>The Didache</i> (<i>Didahiile</i>).....	73
III. II. Victor Ion Popa and <i>his clarifications</i>	80
III. III. Radu Stanca. The path of the Magi	87
III. IV. Mircea Vulcănescu's <i>Vicleim</i>	90
III. V. Victor Papilian. A religious scholar	92
III. VI. Case study. Nicolae Iorga.....	94
III. VII. George Călinescu. The spectacle of irony and self-irony.....	100
Conclusions	103
Bibliography.....	105
ADDENDA	
SYNTHESIS.....	109
CONTENTS.....	114

Rezumat

Cercetarea pe care o propunem pornește de la necesitatea aprofundării unei zone a literaturii românești și universale puțin frecventată de critica și istoria literară și aproape deloc de exegeza teatrală.

Ne interesează evoluția dramei liturgice pe plan european, așa cum o cunoaștem din secolele VII-X, cu ceremonialul pascal sau Nașterea Domnului, trecerea ei din zona bisericii în profan prin secolele XII-XIII, cu influența ideilor Renașterii și bineînțelese poziția Bisericii față de fenomenul teatral.

Dorim să demonstrăm faptul că Biserica, cu unele excepții, a fost un apărător al artei teatrale în forma ei cea mai înaltă. În secolele menționate se dezvoltă o întreagă literatură a miracolelor care va influența sau va hrăni, mai ales în clasicismul francez, dar pînă în secolul al XX-lea, opere dramatice însemnate.

Teatrul religios, cu cele două forme de exprimare –popular sau cult – nu a interesat exegeții într-o măsură suficientă deși, prin raportare la spectator, acesta a reprezentat un fenomen mult mai activ și implicat la nivel comunitar. Teatrul religios a devenit o oglindă a spiritului epocii și adesea, cum s-a întâmplat și în zona românească, a fost un instrument de educație și de afirmare a limbii române.

Zona de interes a studiului este literatura europeană, în special cea franceză, italiană și germană. Ne-a interesat astfel apariția și dezvoltarea dramei liturgice, dar și raportul indisolubil al acesteia cu liturghia. Am căutat să analizăm teoriile evoluționiste și să ajungem la o concluzie. Teatrul medieval, apărut și dezvoltat în jurul Bisericii (chiar protejat de aceasta după cum vom vedea) are un rol diferit de teatrul antic: să propovăduiască credința prin solemnitate și rigoare doctrinară.

Drama liturgică are o mare legătură și cu evoluția liturghiei, în ansamblul ei. Prin construcție, aceasta este o „trilogie dramatică” care are ca punct culminant jertfa liturgică, conține cele trei părți: Proscomidia, Liturghia Cuvântului sau a catehumenilor și Liturghia Euharistică sau a credincioșilor, iar scopul este comunicarea cu divinitatea. Liturghia a generat deasemenea, încă din primele secole ale Creștinismului, sentimentul de comunitate religioasă astfel încât ea reprezintă momentul în care creștinii se adună împreună, fără deosebire de rasă, clasă socială, etc. Este deci o apropiere a credincioșilor de Biserică și între ei, dar și o actualizare a momentelor esențiale ale vieții lui Cristos. Actualizarea se face repetitiv pentru accentuarea prezenței lui Cristos în lume. Perioada cuprinsă de secolele VI- X este una în care dezordinea ritualică era

vizibilă, acest lucru fiind cauzat de incultura pregnantă de la nivelul clerului. După secolul al XIII-lea, în diferite orașe, apar universitățile care nu toate aveau în curiculă studii teologice. Procentul de clerici cu studii superioare al Evului Mediu era undeva la 1%, iar activitatea acestora se rezuma de cele mai multe ori la preoții care celebrau Liturghia pentru seniorul în serviciul căruia erau sau pentru canonici, să asigure cântarea oficiului în cor. De aici rezultă un proces de pastorație extrem de sumar. Cu trecerea timpului lucrurile se schimbă astfel că rolul călugărilor de la Cluny și al cistercienilor devine din ce în ce mai pregnant și mai hotărâtor. Dacă până în secolul al XI-lea nu s-a pus în discuție sacralitatea altarului și necesitatea solemnității, după apariția scolasticii, teologia, prin contribuția Sf. Francisc și a lui Toma d'Aquino, se însănătoșește, iar conceptele par a se limpezi. Reforma religioasă încearcă să orienteze studiu spre sacru, rezultatul fiind o dezvoltare a teologiei. Inclusiv scrierile Sf. Augustin, mai ales *De Civitate Dei*, sunt reconsiderate.

Un moment important în evoluția teatrului religios, ignorat de cercetătorii fenomenului, a fost apariția devoțiunilor în catolicism. S-a adâncit astfel pe baza Noului Testament, dar și pornindu-se de la faptelor sfinților, un adevărat sistem de manifestare a evlaviei care a produs opere de artă și în literatură și în plastică, dar care a dezvoltat și drama liturgică. După secolul al XII-lea, odată cu înlocuirea limbii latine, drama liturgică a ieșit din Biserică pentru a se manifesta independent, dar fără să-și piardă caracterul religios. Prin părăsirea spațiului sfânt, drama liturgică își depășește granițele, fapt ce permite regăsirea aceleiași structuri dramatice în zone și limbi occidentale diferite. Această ieșire corespunde unui proces bidirecțional: o formă de canonizare, de rămânere în rit și în Biserică și o formă de secularizare a valorilor religioase. În primul rând avem de-a face cu o evoluție a Patimilor în sânul Bisericii, evoluție care se susține prin ritul roman, care este prezentă și azi, sub diverse forme, în cadrul sacru și o altă direcție care a ieșit din Biserică și a suferit transformări. Spectacolul se naște în cadrul ritualului sub supavegherea canonică și își păstrează caracterul religios și calendaristic, iar a doua oară el se integrează socialului păstrând urme ale religiosului, dar se ancorează într-o tradiție calendaristică. Teoria evoluționistă e totuși o cale sigură pentru că analiza izvoarelor conduce la închegarea nu atât a unui gen literar, cât a unei forme teatrale coerente. Perspectiva istoric-diacronică aduce argumente în zona teatrală: dramă liturgică-societate, este un simptom al unei culturi astfel încât interesul se mută spre destinatar. Drama liturgică nu se adresează unei clase sociale, ci unei societăți de botezați, deci inițiați. „Inserțiile” din liturghie, sau mai exact drama liturgică, ca adaos al liturghiei, nu se desfășoară în relație cu divinitatea, ci cu masa credincioșilor cărora li se expune o poveste, o învățătură, un model trecut sau, mai exact, un model de trăire în prezent. Noi, astăzi, nu mai deținem adevărul mesajului textelor și spectacolelor de atunci. Trecutul, ca model pentru prezentul medieval, era un trecut- să-l numim livresc- deși Biblia nu este doar literatură, ci un sistem de valori inexpugnabil. Dacă liturghia are ca motivație prezența lui Cristos între oameni, adaosurile trimit mai degrabă la modelul de trăire a virtuților și faptelor lui Cristos sau ale Apostolilor. Ne confruntăm cu

două tipuri de evenimente teatrale: unul de ilustrare, precum Nașterea Domnului, Profeții sau Jocul lui Adam și altul de decodificare a sensurilor Evangheliei, cum sunt Patimile- ambele conținând un singur mesaj pentru destinatar și anume Mântuirea, element important al credinței medievale. Dacă urmărim teoria Sf. Augustin despre trecut o să vedem că aceasta ne trimite la acest model. Ceea ce a rămas în Biserică a încremenit ca ritual, ceea ce a ieșit din Biserică s-a transformat în jocuri, miracole, mistere, înlocuite și acestea, după secolul al XIII-lea, de literatura pastorală, cavalierească, etc. și mutate de la oraș la sat.

Spectacolul medieval în biserici are un caracter de *exemplum*, scopul fiind nu numai de reproducere a faptelor evanghelice sau de întrupare a cuvintelor, ci și reproducere de modele pentru un comportament creștin. Nașterea, Moartea și Învierea sunt momentele esențiale ale Creștinismului, iar orice adagio care are o legătură mai mică sau mai mare cu acestea și cu Viața lui Cristos, au o utilizare în acest sens. În efortul de aprofundare religioasă apar exemplele. Insuficienta pregătire a clericilor pentru a ține predici în limba curentă și nu doar în latină impune transmiterea mesajului prin punere în scenă, spectacolele transformându-se într-un tip de *lectio* facilitată de virtuțile textului biblic:

Drama liturgică, ca o particularitate a Evului Mediu, a fost o practică religioasă și socială în același timp. Traducerea textelor în limba poporului a permis apariția profanului, la început discret și aluziv, apoi direct și frust. Trecerea de la pietatea religioasă la trivialitatea veselă s-a realizat în timp, iar o mână de ajutor, cum spuneam mai sus, pare să fi fost dată chiar de oamenii Bisericii. Roluri semnificative l-au avut în special două elemente: în primul rând jocurile școlare, organizate de profesori și elevi, cu utilizarea spațiilor mănăstirii ca scenă și cu un public restrâns și autorizat. În al doilea rând nu trebuie subestimat rolul goliarzilor, călugării rătăcitori „răi, vicioși, jucători și traficanți cu bunuri sfinte”. Aceștia cunoșteau limba latină dar și orânduiala bisericească și se caracterizau prin libertinaj față de Biserică, dar mai ales își revărsau cunoștințele în mijlocul mulțimii pe care o distrau cu ironii și elemente satirice la adresa autorităților, adesea licențioase.

La toate acestea se adaugă activitatea confreriilor religioase, grupări înființate de clerici și laici, specifice catolicismului, grupări care aveau ca scop un fel de socializare și care ofereau un plus de siguranță. În cadrul acestor confrerii se sărbătoreau evenimentele importante ale Bisericii. Fiind compuse din clerici și laici, evenimentele la sărbătorile importante impuneau două elemente: respectarea canonică, dar și un plus de spectaculozitate necesară, cu atât mai mult cu cât se ținea cont întotdeauna de evoluția anului liturgic.

În tratatele de istorie a teatrului este o obișnuință ca realizările teatrale ale Evului Mediu să fie subsumate influențelor dramei latine, în special a lui Terențiu și mai puțin Menandru, de la care cel dintâi a preluat consistent. Menandru, prin renunțarea la cor și crearea unui număr mai mare de personaje, prin accentul pus pe comicul de limbaj și de caracter, este pe drept cuvânt inovatorul comediei grecești. Terențiu îl imită și beneficiază de limba latină, mult mai cunoscută în Occident, pentru a-și mări popularitatea. *Fata din Andros* și

Eunucul au devenit modele pentru autori, iar absența satirei sociale și finalitatea morală a pieselor sale, ca și la Menandru, au convenit inclusiv Bisericii.

Din drama religioasă de după secolele XII-XIII s-au dezvoltat misterele medievale, miracolele etc.

Cultura română nu a beneficiat de aceste realizări ale Evului Mediu decât târziu, spre sfârșitul secolului al XVIII-lea. Drama liturgică și drama biblică sunt două categorii distincte, în special pentru spațiul românesc, iar confuziile au fost alimentate de producțiile dramatice autohtone sau autohtonizate. Sintagmele generice de tipul *teatrul popular* sau *teatru folcloric* conțin și întrețin o confuzie referitoare la caracterul spectacular, implicit teatral, de reprezentație, și textul utilizat, dar și de diferența specifică dintre act teatral propriu-zis, precum Irozii, și spectacole cu încărcătură teatrală, precum Colindele, Călușarii, etc.

În lucrarea de față aducem în discuție o distincție pe care mulți cercetători ai istoriei teatrului o ignoră, anume diferența dintre drama liturgică și teatrul popular pe teme biblice.

În literatura română din secolele XIX și XX sunt extrem de interesante realizările teatrului religios cult și ale teatrului religios popular, de tip Vicleim, Irozii. Transcrieri, adaptări, inserții originale, influența orientală a karagoz-ului sunt elemente pentru o nouă viziune multi și interdisciplinară. În spațiu românesc există cel puțin trei situații interesante pentru istoria literaturii române și a teatrului românesc și anume:

1. Formele de teatru religios popular, cu influențe certe din zona europeană, precum Irozii, Vicleimul, Mironosițele au beneficiat de adaptări și inserții specifice, ca cele ale lui Picu Pătruț. Fenomenul Picu Pătruț ne-a interesat în cel mai mare grad pentru că realizările sale dramatice au un caracter unitar și original și pentru că el nu a transpus în spațiu românesc niște modele, ci le-a adaptat și autohtonizat.

2. Interesanta suprapunere a spațiului scenic cu spațiu sacru prin prestația unor oratori din zona confesională-ortodoxă sau catolică realizată mai ales în secolul al XVIII-lea. Arta oratoriei se transformă, prin intermediul predicilor ca cele ale lui Varlaam sau Antim Ivireanu, în suport principal al dramaticității și teatralității. Pentru această susținere găsim un studiu de caz în *Didahiile* lui Antim Ivireanu.

3. Teatrul religios cult care pare tributar clasicismului francez sau expresionismului german, așa cum îl descoperim la Isaiia Răcăciuni, Adrian Maniu, Victor Ion Popa, Victor Papilian, dar și la mai cunoscuții Nicolae Iorga, Victor Eftimiu, George Călinescu, Mircea Vulcănescu, Mihail Sorbul etc. Construit, în general, pe baza întâmplărilor biblice, acesta preia modelul european cu personaje tip, precum martiri, sfinți, cărora le aplică o nuanțare specific autohtonă. Un caz particular, pe care l-am analizat în acest studiu, îl reprezintă Victor Ioan Popa.

Obiectivul principal al cercetării constă în observarea, identificarea modelelor și influențelor. Intenția este aceea de a izola modelele în conformitate cu care, pornind de la literatura liturgică, au fost create scenariile



UNIUNEA EUROPEANĂ



Fondul Social European
POSDRU 2007-2013



Instrumente Structurale
2007-2013



MINISTERUL
EDUCAȚIEI ȘI
CERCETĂRII
ȘTIINȚIFICE

OIPOSDRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

aflăte la baza spectacolelor teatrale. În acest scop au fost analizate scenariile - momentele componente, succesiunea lor și modul de rezolvare a conflictului dramatic. De asemenea, un interes deosebit am arătat personajelor, tipologiei pe care acestea o ilustrează, relației dintre ele, raportului dintre chip și tipul moral etc. Analiza urmărește nu numai zonele de coincidență, a căror explicație este de presupus că ține de sursa liturgică, unică, ci și zonele de divergență, vizibile, în primul rând, la nivelul recuzitei, al vestimentației, al gesticulației, toate amprentate de un spirit al locului, de particularitățile culturii-context.

SYNTHESIS

The research we propose emerges from the desideratum of acknowledging an area of the Romanian and universal literature little studied by the literary critic and history, and almost ignored by the theatre criticism. We are interested in the evolution of liturgical drama across Europe during the period between the 7th and the 10th centuries, as part of the Easter or Christmas ceremony, its development towards vernacular during the 12th-13th century, under the influence of Renaissance ideas, and, finally, the Church's point of view towards the theatrical phenomenon.

Our aim is to establish that the Church, with very few exceptions, supported the theatre in its highest form. The miracle plays flourished during these centuries and continued to influence and inspire major dramatic works until the 20th century, but mostly the works of the French classicism.

Religious theatre, in its two forms – vernacular or literary – did not engage sufficient interest from the part of the scholars, although for the viewers it represented a significantly active phenomenon, rooted at the community level. Religious theatre reflects the spirit of the age and often, as it is the case in the Romanian area, it was a means of education and confirmation of the Romanian language.

Our area of interest is the European literature, especially the French, Italian and German literature. This paper discusses the occurrence and development of liturgical drama and its indissoluble relation with the liturgy. We attempt to examine the evolutionist theories and reach a conclusion. The medieval theatre, originating from the church services and evolving around the Church (even protected by the Church, as we will see) has a different purpose from the ancient theatre: to preach faith by solemnity and doctrinal rigor.

Liturgical drama is closely linked to the evolution of the liturgy as a whole. From a structural point of view, it is a „dramatic trilogy” that culminates in the liturgical sacrifice. Are cele trei părți: Introductory Rites; Liturgy of the Word or the catechumen; Liturgy of the Eucharist or the Christians, and the purpose is to communicate with divinity. Even from the first centuries of Christianity, the liturgy also generated the sense of religious community, such that it represents the moment when the Christians gather together regardless of race, social status etc. Therefore, it represents a togetherness of the believers to the Church and to each other, and in the same time a reaffirmation of the crucial moments of Christ's life. The reaffirmation is repeated in order to emphasise the presence of Christ in the works. In the 16th-10th century, the rituals were not standardized, due to the lack of education among the clergy.

After the 13th century, universities were founded in several cities, but only a few taught theological studies. In the Middle Ages, the rate of clerics with higher education was around 1%, and their job was mainly to celebrate liturgy for their senior or, in the case of canons, to sing in the chorus. We can assume that the responsibilities of the pastors were extremely reduced. With time, the situation changed and the role of the Cluny monks and cistercian monks became increasingly significant and decisive. Prior to the 11th century, the sacred character of the altar and the necessity of solemnity were not questioned. After the scholasticism was founded, the theology, by the contributions of St. Francisc and Thoma d'Aquino, recovers and the concepts become more clear. The religious reform tries to guide the studies towards the sacred, thus contributing to the development of theology. The writings of St. Augustine are reassessed, in particular *De Civitate Dei*.

An important moment in the evolution of religious theatre, overlooked by researchers, is the emergence of piety inside Catholicism. An entire system of expressions of piety was created based on the New Testament and the deeds of the saints, a system that represented the starting point for works of art, literary writings and sculptures, and also for the liturgical drama. After the 12th century, liturgical drama left the Church and found its own path, along with the supplantation of Latin by the vernacular, maintaining nevertheless its religious character. As a consequence, liturgical drama crossed the territorial borders, so that we find the same dramatic structure in different western areas and languages.

This phenomenon corresponds to a bidirectional process: one canonical form that follows the rite and the Church, and one secular form of the religious values. First of all, there is an evolution of the Passions within the Church, an evolution that is supported by the Roman rite and can be found these days in various forms in the sacred. Secondly, another direction that left the Church and went through a transformation.

The spectacle emerges within the ritual under canonical supervision and maintains the religious and periodical character, while in the second direction it integrates with the social, preserving some religious aspects, but it connects with a vernacular tradition. The evolutionist theory is reliable, because the study of the sources indicates the emerging of not so much a genre, but a coherent theatrical form. The diachronic historical perspective brings arguments from theatrical domain: the liturgical drama is a symptom of a culture, therefore the interest shifts towards the receiver. The liturgical drama does not address to a social category, but to a baptized society, hence initiates. „The interpolations” during the liturgy or, more precisely, the liturgical drama as addition to the liturgy, does not relate to the divinity, but to the believers that are told a story, a lesson, an example from the past or, in fact, an indication of how to live in the present. In our days, we do not perceive the true message of the texts and shows.

The past presented as an example for the medieval present was bookish, although the Bible is not only a book of literature, but also an invincible system of values. Whereas the liturgy is motivated by the presence of



Christ among people, these interpolations refer rather to the archetype of the virtues and deeds of Christ and the Apostles.

We can identify two types of theatrical events: one that illustrates events such as Nativity of Christ, the Prophecies or the Game of Adam, and the other that deciphers the meanings of the Gospel such as the Passions. Both of them contain one single message for the recipient, and that is Redemption, an important element of the medieval faith. If we study St. Augustine theory about the past, we will notice that it refers to this model. What stayed within the Church was preserved in the form of the ritual, what left the Church was transformed in games, miracles, mysteries, also replaced after the 13th century by the pastoral literature, chivalric romance etc. and relocated from the city into the village.

The medieval spectacle inside the churches functions as an example, its goal is not only to enact the deeds of the Apostles and reproduces their words, but also to create models for a Christian behaviour. Birth, Death and Resurrection are essential moments of Christianity, and any reference to these moments or to the Life of Christ serves a purpose. Examples emerge from the religious deepening effort. The clerics were insufficiently prepared to deliver the sermon in vernacular, not in Latin, and therefore the necessity arose for the enactment of the message, the spectacles being a kind of lectio facilitated by the virtues of the biblical text.

Liturgical drama, characteristic to the Middle Ages, represents a religious practice as well as a social one. The translation of the texts in vernacular tended to secularize them, at first in a discreet and allusive manner, then in an open way. In time, the religious piety turned into cheerful grossness, and the clergy seem to have contributed to that transformation, as I mentioned above.

Two elements played a major role: first of all, the scholastic games, organized by professors and students, that took place inside the churches, in front of a restricted and authorized public. Secondly, the goliards, the roaming clerics: „mean, depraved, gamblers and traffickers of holy goods”. They knew Latin and the ecclesiastical Polity, but manifested libertinism towards the Church and spread their knowledge throughout the people, entertaining them with ironical, satirical poems, often vulgar, about the authorities.

To all these, we must add the activity of the religious confraternities, groups founded by clerics and seculars, specific to Catholicism, with the purpose of getting together and feeling secure. The important religious events were celebrated within these confraternities. Because the members of the confraternities were clerics as well as seculars, these events had to comply with two requirements: to observe the canons and to bring a spectacular aspect, the more so as it followed the evolution of the liturgical year.

The history of theatre generally includes the Middle Ages' performances in the category of Latin drama, especially Terence and to a lesser extend Menandri, that strongly influenced Terence. Menandri innovated the Greek comedy, by eliminating the choir, increasing the number of characters and emphasizing the language and

character humor. Terence follows his steps and benefits from the fact that Latin was widely spread in the Occident to increase his popularity. *The Girl from Andros* and *The Eunuch* became models for many writers, and the Church accepted his plays, due to their lack of social satire and their moral character, as it was the case with Menandri.

In the religious drama of the 12th-13th century originated the medieval Mysteries, the Miracles etc.

The Romanian culture benefited from these Middle Age accomplishments only at a later time, towards the end of the 18th century. Liturgical drama and biblical drama are two distinct categories, especially for the Romanian area, and the confusion was enhanced by the vernacular or vernacularized dramatic productions. The generic collocations such as folk or folkloric drama contain and maintain the confusion regarding the spectacular nature, implicitly the theatrical nature, and the text, but also the specific difference between the proper theatrical act, such as *Irozii*, and the shows with theatrical attributes, such as *Colindele*, *Călușarii* etc.

This paper brings into question a distinction disregarded by many researchers in the field of the history of theatre, namely the difference between the liturgical drama and the folkloric theatre with biblical subject.

The 19th and 20th century Romanian literature offers extremely interesting works of religious literary and folkloric theatre, such as *Vicleim*, *Irozii*. Transcriptions, adaptations, original interpolations, oriental influence of Karagöz are elements for a new multi and interdisciplinary view. There are at least three interesting situations for the history of the Romanian literature and theatre, and these are:

1. The forms of folkloric religious theatre, with clear European influences, such as *Irozii*, *Vicleimul*, *Mironosițele*, that benefited of specific adaptations and interpolations, like those of Picu Pătruț. The phenomenon Picu Pătruț was of utmost interest for us for two reasons: A. His dramatic works are unitary and original. B. He did not just transfer some patterns to the Romanian space, but he adapted and vernacularized them.

2. Especially in the 18th century, we can notice an interesting overlapping of the scenic space with the sacred space, by means of the rhetorical performance from the religious Orthodox or Catholic area. The art of elocution becomes, owing to the sermons of Varlaam or Antim Ivireanu, the main support for dramaticism and theatricalism. The best example in this regard is Antim Ivireanu's *Didahiile*.

3. The literary religious theatre, as presented by Isaiia Răcăciuni, Adrian Maniu, Victor Ion Popa, Victor Papilian, but also by the well-known Nicolae Iorga, Victor Eftimiu, George Călinescu, Mircea Vulcănescu, Mihail Sorbul etc., seems tributary to the French classicism or German expressionism. Built around the Bible stories, in most cases, it uses the European pattern with type characters such as martyrs, holy men, and adds a local nuance. A special situation is Victor Ioan Popa, which we discussed in this paper.



Fondul Social European
POSDRU 2007-2013



Instrumente Structurale
2007-2013



OIPOS DRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

The main objective of this research is the recognition, identification of the patterns, of the influences. Our aim is to set apart the patterns according to which, based on the liturgical literature, the scenarios of the theatrical performances were created. To this effect, the scenarios were analyzed – the constitutive moments, their succession and the settlement of the dramatic conflict. Also, we paid a particular interest to the characters, their typology, the relationship between characters, the relationship between appearance and moral type etc. Our analysis follows not only the coincidence areas, accounted for by the common liturgical source, but also the divergence areas, apparent, mainly, on the level of objects, apparels, gestures, all marked by the local spirit, by the particularities of the background culture.

CUPRINS

Argument	2
Capitolul I. Creșterea și descreșterea teatrului medieval.....	8
I. I. Drama liturgică.....	10
I. II. Liturghie/drama liturgică.....	12
I. III. Mistere și miracole medievale.....	27
Capitolul II. Teatru popular/ teatru religios.....	34
II. I. Irozii.....	39
II.II. Adam și Eva/ Jocul Constantinului.....	55
II. III. Prelucrările dramatice ale lui Picu Pătruș și modele europene.....	64
Capitolul III. Literatura religioasă românească.....	72
III. I. Structuri dramatice în oratoria religioasă. Studiu de caz: Didahiile lui Antim Ivireanu	73
III. II. Victor Ion Popa și <i>limpezirile</i>	87
III. III. Radu Stanca. Drumul magilor.....	87
III. IV.Vicleimul lui Mircea Vulcănescu.....	90
III. V. Victor Papilian. Un savant credincios.....	92
III. VI. Studiu de caz. Nicolae Iorga.....	94
III. VII. George Călinescu. Ironia și autoironia ca spectacol.....	100
În loc de concluzii.....	103
Bibliografie.....	105
ADDENDA	
SYNTHESIS.....	109
CONTENTS.....	114

ARGUMENT

Cercetarea pe care o propunem pornește de la necesitatea aprofundării unei zone a literaturii românești și universale puțin frecventată de critica și istoria literară și aproape deloc de exegeza teatrală.

Ne interesează evoluția dramei liturgice pe plan european, așa cum o cunoaștem din secolele VII-X, cu ceremonialul pascal sau Nașterea Domnului, trecerea ei din zona bisericii în profan prin secolele XII-XIII, cu influența ideilor Renașterii și bineînțeles poziția Bisericii față de fenomenul teatral.

Dorim să demonstrăm faptul că Biserica, cu unele excepții, a fost un apărător al artei teatrale în forma ei cea mai înaltă. În secolele menționate se dezvoltă o întreagă literatură a miracolelor care va influența sau va hrăni, mai ales în clasicismul francez, dar pînă în secolul al XX-lea, opere dramatice însemnate.

Teatrul religios, cu cele două forme de exprimare –popular sau cult – nu a interesat exegeții într-o măsură suficientă deși, prin raportare la spectator, acesta a reprezentat un fenomen mult mai activ și implicat la nivel comunitar. Teatrul religios a devenit o oglindă a spiritului epocii și adesea, cum s-a întâmplat și în zona românească, a fost un instrument de educație și de afirmare a limbii române.

Zona de interes a studiului este literatura europeană, în special cea franceză, italiană și germană. Ne-a interesat astfel apariția și dezvoltarea dramei liturgice, dar și raportul indisolubil al acesteia cu liturghia. Am căutat să analizăm teoriile evoluționiste și să ajungem la o concluzie. Teatrul medieval, apărut și dezvoltat în jurul Bisericii (chiar protejat de aceasta după cum vom vedea) are un rol diferit de teatrul antic: să propovăduiască credința prin solemnitate și rigoare doctrinară.

Drama liturgică are o mare legătură și cu evoluția liturghiei, în ansamblul ei. Prin construcție, aceasta este o „trilogie dramatică” care are ca punct culminant jertfa liturgică, conține cele trei părți: Proscomidia, Liturghia Cuvântului sau a catehumenilor și Liturghia Euharistică sau a credincioșilor, iar scopul este comunicarea cu divinitatea. Liturghia a generat deasemnea, încă din primele secole ale Creștinismului, sentimentul de comunitate religioasă astfel încât ea reprezintă momentul în care creștinii se adună împreună, fără deosebire de rasă, clasă socială, etc. Este deci o apropiere a credincioșilor de Biserică și între ei, dar și o actualizare a momentelor esențiale ale vieții lui Cristos. Actualizarea se face repetitiv pentru accentuarea

prezenței lui Cristos în lume. Perioada cuprinsă de secolele VI- X este una în care dezordinea ritualică era vizibilă, acest lucru fiind cauzat de incultura pregnantă de la nivelul clerului. După secolul al XIII-lea, în diferite orașe, apar universitățile care nu toate aveau în curiculă studii teologice. Procentul de clerici cu studii superioare al Evului Mediu era undeva la 1%, iar activitatea acestora se rezuma de cele mai multe ori la preoții care celebrau Liturgia pentru seniorul în serviciul căruia erau sau pentru canonici, să asigure cântarea oficiului în cor. De aici rezultă un proces de pastorație extrem de sumar. Cu trecerea timpului lucrurile se schimbă astfel că rolul călugărilor de la Cluny și al cistercienilor devine din ce în ce mai pregnant și mai hotărâtor. Dacă până în secolul al XI-lea nu s-a pus în discuție sacralitatea altarului și necesitatea solemnității, după apariția scolasticii, teologia, prin contribuția Sf. Francisc și a lui Toma d'Aquino, se însănătoșește, iar conceptele par a se limpezi. Reforma religioasă încearcă să orienteze studiu spre sacru, rezultatul fiind o dezvoltare a teologiei. Inclusiv scrierile Sf. Augustin, mai ales *De Civitate Dei*, sunt reconsiderate.

Un moment important în evoluția teatrului religios, ignorat de cercetătorii fenomenului, a fost apariția devoțiunilor în catolicism. S-a adâncit astfel pe baza Noului Testament, dar și pornindu-se de la faptele sfinților, un adevărat sistem de manifestare a evlaviei care a produs opere de artă și în literatură și în plastică, dar care a dezvoltat și drama liturgică. După secolul al XII-lea, odată cu înlocuirea limbii latine, drama liturgică a ieșit din Biserică pentru a se manifesta independent, dar fără să-și piardă caracterul religios. Prin părăsirea spațiului sfânt, drama liturgică își depășește granițele, fapt ce permite regăsirea aceleiași structuri dramatice în zone și limbi occidentale diferite. Această ieșire corespunde unui proces bidirecțional: o formă de canonizare, de rămânere în rit și în Biserică și o formă de secularizare a valorilor religioase. În primul rând avem de-a face cu o evoluție a Patimilor în sânul Bisericii, evoluție care se susține prin ritul roman, care este prezentă și azi, sub diverse forme, în cadrul sacru și o altă direcție care a ieșit din Biserică și a suferit transformări. Spectacolul se naște în cadrul ritualului sub supavegherea canonică și își păstrează caracterul religios și calendaristic, iar a doua oară el se integrează socialului păstrând urme ale religiosului, dar se ancorează într-o tradiție calendaristică. Teoria evoluționistă e totuși o cale sigură pentru că analiza izvoarelor conduce la închegarea nu atât a unui gen literar, cât a unei forme teatrale coerente. Perspectiva istoric-diacronică aduce argumente în zona teatrală: dramă liturgică-societate, este un simptom al unei culturi astfel încât interesul se mută spre destinatar. Drama liturgică nu se adresează unei clase sociale, ci unei societăți de botezați, deci inițiați. „Inserțiile” din liturghie, sau mai exact drama liturgică, ca adaos al liturghiei, nu se desfășoară în relație cu divinitatea, ci cu masa credincioșilor cărora li se expune o poveste, o învățătură, un model trecut sau, mai exact, un model de trăire în prezent. Noi, astăzi, nu mai deținem adevărul mesajului textelor și

spectacolelor de atunci. Trecutul, ca model pentru prezentul medieval, era un trecut- să-l numim livresc- deși Biblia nu este doar literatură, ci un sistem de valori inexpugnabil. Dacă liturghia are ca motivație prezența lui Cristos între oameni, adaosurile trimit mai degrabă la modelul de trăire a virtuților și faptelor lui Cristos sau ale Apostolilor. Ne confruntăm cu două tipuri de evenimente teatrale: unul de ilustrare, precum Nașterea Domnului, Profeții sau Jocul lui Adam și altul de decodificare a sensurilor Evangheliei, cum sunt Patimile- ambele conținând un singur mesaj pentru destinatar și anume Mântuirea, element important al credinței medievale. Dacă urmărim teoria Sf. Augustin despre trecut o să vedem că aceasta ne trimite la acest model. Ceea ce a rămas în Biserică a încremenit ca ritual, ceea ce a ieșit din Biserică s-a transformat în jocuri, miracole, mistere, înlocuite și acestea, după secolul al XIII-lea, de literatura pastorală, cavalierească, etc. și mutate de la oraș la sat.

Spectacolul medieval în biserici are un caracter de *exemplum*, scopul fiind nu numai de reproducere a faptelor evanghelice sau de întrupare a cuvintelor, ci și de producere de modele pentru un comportament creștin. Nașterea, Moartea și Învierea sunt momentele esențiale ale Creștinismului, iar orice adagio care are o legătură mai mică sau mai mare cu acestea și cu Viața lui Cristos, au o utilizare în acest sens. În efortul de aprofundare religioasă apar exemplele. Insuficienta pregătire a clericilor pentru a ține predici în limba curentă și nu doar în latină impune transmiterea mesajului prin punere în scenă, spectacolele transformându-se într-un tip de *lectio* facilitată de virtuțile textului biblic:

Drama liturgică, ca o particularitate a Evului Mediu, a fost o practică religioasă și socială în același timp. Traducerea textelor în limba poporului a permis apariția profanului, la început discret și aluziv, apoi direct și frust. Trecerea de la pietatea religioasă la trivialitatea veselă s-a realizat în timp, iar o mână de ajutor, cum spuneam mai sus, pare să fi fost dată chiar de oamenii Bisericii. Roluri semnificative l-au avut în special două elemente: în primul rând jocurile școlare, organizate de profesori și elevi, cu utilizarea spațiilor mănăstirii ca scenă și cu un public restrâns și autorizat. În al doilea rând nu trebuie subestimat rolul goliarzilor, călugării rătăcitori „răi, vicioși, jucători și traficanți cu bunuri sfinte”. Aceștia cunoșteau limba latină dar și orânduiala bisericească și se caracterizau prin libertinaj față de Biserică, dar mai ales își revărsau cunoștințele în mijlocul mulțimii pe care o distrau cu ironii și elemente satirice la adresa autorităților, adesea licențioase.

La toate acestea se adaugă activitatea confreriilor religioase, grupări înființate de clerici și laici, specifice catolicismului, grupări care aveau ca scop un fel de socializare și care ofereau un plus de siguranță. În cadrul acestor confrerii se sărbătoreau evenimentele importante ale Bisericii. Fiind compuse din clerici și laici, evenimentele la sărbătorile importante impuneau

două elemente: respectarea canonică, dar și un plus de spectaculozitate necesară, cu atât mai mult cu cât se ținea cont întotdeauna de evoluția anului liturgic.

În tratatele de istorie a teatrului este o obișnuință ca realizările teatrale ale Evului Mediu să fie subsumate influențelor dramei latine, în special a lui Terențiu și mai puțin Menandru, de la care cel dintâi a preluat consistent. Menandru, prin renunțarea la cor și crearea unui număr mai mare de personaje, prin accentul pus pe comicul de limbaj și de caracter, este pe drept cuvânt inovatorul comediei grecești. Terențiu îl imită și beneficiază de limba latină, mult mai cunoscută în Occident, pentru a-și mări popularitatea. *Fata din Andros* și *Eunucul* au devenit modele pentru autori, iar absența satirei sociale și finalitatea morală a pieselor sale, ca și la Menandru, au convenit inclusiv Bisericii.

Din drama religioasă de după secolele XII-XIII s-au dezvoltat mistериile medievale, miracolele etc.

Cultura română nu a beneficiat de aceste realizări ale Evului Mediu decât târziu, spre sfârșitul secolului al XVIII-lea. Drama liturgică și drama biblică sunt două categorii distincte, în special pentru spațiul românesc, iar confuziile au fost alimentate de producțiile dramatice autohtone sau autohtonizate. Sintagmele generice de tipul *teatrul popular* sau *teatru folcloric* conțin și întrețin o confuzie referitoare la caracterul spectacular, implicit teatral, de reprezentație, și textul utilizat, dar și de diferența specifică dintre act teatral propriu-zis, precum Irozii, și spectacole cu încărcătură teatrală, precum Colindele, Călușarii, etc.

În lucrarea de față aducem în discuție o distincție pe care mulți cercetători ai istoriei teatrului o ignoră, anume diferența dintre drama liturgică și teatrul popular pe teme biblice.

În literatura română din secolele XIX și XX sunt extrem de interesante realizările teatrului religios cult și ale teatrului religios popular, de tip Vicleim, Irozii. Transcrieri, adaptări, inserții originale, influența orientală a karagoz-ului sunt elemente pentru o nouă viziune multi și interdisciplinară. În spațiu românesc există cel puțin trei situații interesante pentru istoria literaturii române și a teatrului românesc și anume:

1. Formele de teatru religios popular, cu influențe certe din zona europeană, precum Irozii, Vicleimul, Mironosițele au beneficiat de adaptări și inserții specifice, ca cele ale lui Picu Pătruș. Fenomenul Picu Pătruș ne-a interesat în cel mai mare grad pentru că realizările sale dramatice au un caracter unitar și original și pentru că el nu a transpus în spațiu românesc niște modele, ci le-a adaptat și autohtonizat.

2. Interesanta suprapunere a spațiului scenic cu spațiu sacru prin prestația unor oratori din zona confesională-ortodoxă sau catolică realizată mai ales în secolul al XVIII-lea. Artă oratoriei se transformă, prin intermediul predicilor ca cele ale lui Varlaam sau Antim Ivireanu, în suport principal al dramaticității și teatralității. Pentru această susținere găsim un studiu de caz în *Didahiile* lui Antim Ivireanu.

3. Teatrul religios cult care pare tributار clasicismului francez sau expresionismului german, așa cum îl descoperim la Isaiia Răcăciuni, Adrian Maniu, Victor Ion Popa, Victor Papilian, dar și la mai cunoscuții Nicolae Iorga, Victor Eftimiu, George Călinescu, Mircea Vulcănescu, Mihail Sorbul etc. Construit, în general, pe baza întâmplărilor biblice, acesta preia modelul european cu personaje tip, precum martiri, sfinți, cărora le aplică o nuanțare specific autohtonă. Un caz particular, pe care l-am analizat în acest studiu, îl reprezintă Victor Ioan Popa.

Obiectivul principal al cercetării constă în observarea, identificarea modelelor și influențelor. Intenția este aceea de a izola modelele în conformitate cu care, pornind de la literatura liturgică, au fost create scenariile aflate la baza spectacolelor teatrale. În acest scop au fost analizate scenariile - momentele componente, succesiunea lor și modul de rezolvare a conflictului dramatic. De asemenea, un interes deosebit am arătat personajelor, tipologiei pe care acestea o ilustrează, relației dintre ele, raportului dintre chip și tipul moral etc. Analiza urmărește nu numai zonele de coincidență, a căror explicație este de presupus că ține de sursa liturgică, unică, ci și zonele de divergență, vizibile, în primul rând, la nivelul recuzitei, al vestimentației, al gesticulației, toate amprentate de un spirit al locului, de particularitățile culturii-context.

Capitolul I

CREȘTEREA ȘI DESCREȘTEREA TEATRULUI MEDIEVAL

Istoricii teatrului sunt în deplin acord, când se discută perioada Evului Mediu, atât cu privire la decăderea artei cât și la influența cu cele două direcții, benefică sau nu, a Creștinismului în general și a Bisericii Apusene în particular. Teatrul antic era doar o amintire și, cu toată influența lor, Marii Părinți ai Bisericii, Ciprian, Tertullian sau Ioan Crisostomul, nu au reușit, combătând teatrul și orice formă de spectacol, să-l îndepărteze de Biserică. Putem vorbi chiar de o apropiere...

Notă:

Atitudinea rigidă a lui Cyprianus, Tertullian sau Ioan Crisostomul se datorează în general proliferării ereziilor. Este celebră lucrarea lui Tertullian, *De spectaculis*, în care, pentru apărarea credinței și stărpirea ereziilor, spectacolele trebuiau eradicate. Sf. Augustin a luat și el poziție împotriva jocurilor și cântecelor, astfel că, în anul 692, la Conciliul de la Trulanum, manifestările de teatru din Biserici și din jurul acestora au fost interzise.) Biserica s-a transformat, însă odată cu trecerea timpului, din dușman într-un apărător al teatrului, astfel încât, în secolul al XII-lea, Honorius d'Autun, important cleric catholic, decretează: *Sic tragicus noster pugnam Christi populo Christiano in theatro Ecclesiae gestibus suis repraesentat*, Preotul, actor tragic, joacă rolul lui Cristos în fața mulțimii creștine având drept teatru, altarul. Tot el a făcut o remarcă referitoare la Divinitatea și umanitatea lui Cristos, raport extrem de important în drama liturgică medievală și în dezvoltarea sa: deși natura lui Hristos este divină și eternă, *in humanitate habuit initium nascendo, finem moriendo*.

Când discutăm rigiditatea unora dintre Părinții Bisericii cu privire la jocuri și obiceiuri trebuie să ne raportăm întotdeauna la condițiile Evului Mediu: proliferarea ereziilor era în epocă un proces în care se implicau chiar oamenii Bisericii, insuficient de educați pe-atunci. Circulația, în paralel, a mai multor canoane, a mai multor interpretări și elemente de rit adaptate, l-au determinat pe Carol cel Mare să interzică practicile păgâne, iar orice gest posibil de a fi dușmănos față de Biserică să fie aspru pedepsit. În volumul „Biserică și Cultură în Occident, 1996, p.126”, Jean Paul ne spune explicit: *Carol cel Mare a început prin gesturi capabile să-i terorizeze pe saxoni, să-i facă să se îndoiască de zeii lor, iar pentru a le zdrobi rezistența distruge sanctuarul de la Irminsul, în 772. Aplicarea îngrozitoarelor dispoziții ale capitularului De partibus Saxoniae avea același scop. (Monumenta Germaniae Historica, Capit., t.I,n°26,*

pp.68, 69.) *Practicile păgâne erau interzise, iar toate gesturile dușmănoase față de clericii însărcinați să predice credința erau pedepsite cu moartea. Aceste acte de violență au fost prea adesea comparate cu evanghelizarea pașnică făcută de Willibrord și de Bonifaciu. Realitatea este mai nuanțată. Protecția pe care prinții franci au acordat-o misionarilor este legată de amenințarea cu represalii în caz de crimă.*

Soluția va fi încurajarea monahismului, astfel că Imperiul Occidental se îmbogățește cu mănăstiri, multe dintre ele în apropierea orașelor. Rolul lor este evident, de atragere a populației înspre credința creștină într-o perioadă confuză dogmatic, dar cu o dinamică deosebită a procesului de evanghelizare. Rolul aceluiași Sf. Augustin și a teologiei sale este determinant. Limba oficială este latina ceea ce duce la o grijă aparte pentru gramatică și oratorie. Jean Paul ne introduce în atmosfera și geografia mănăstirilor și a vieții din jurul lor: *Suplicația* (rugămintă umilă, implorare fierbinte. (< fr. supplication, lat. Supplicatio n.n.) *nu este singura funcție strict religioasă a mănăstirii. Călugării, care au renunțat la viața lumească, sunt pe acest pământ avangarda poporului creștin în drumul spre mântuire. De aceea mănăstirea trebuie să fie locul unde perfecțiunea ordinii este ca anticiparea cetății cerești. Viața monastică este semn și simbol. Minuțioasele recomandări din anumite regulamente monastice carolingiene nu par să fi avut alte motivații.* (L. Levillain. Les statuts d'Adalhard pour l'abbaye de Corbie, in MA. t.XII, 1990, pp.333-386 ; J. Semmler, Les statuts d'Adalhard de Corbie de l'an 822, in MA t.68, 1962. pp. 251-269.)

Construcțiile mănăstirii Saint-Riquier și instituțiile care o administrează lasă să se întrevadă că Angilbert urmărea să facă din mănăstirea sa o cetate sacră. Dispunerea clădirilor, liturghia complexă și fastuoasă permit să se evoce, în timpul ceremoniilor, cele două orașe sfinte ale creștinilor, Ierusalim și Roma. Biserica abațială dispune de o rotundă cu două etaje, un vestibul și un cor unde călugării cântă în mod obișnuit slujba. Sanctuarul rotund, imitație a bazilicii Învierii de la Ierusalim, și paraclisele dispuse după o ordine precisă în vestibul, permit, în timpul celebrării sărbătorilor de Paști, de a urma simbolic etapele vieții lui Christos. Curtea pătrată, ce precedă biserica cu turnurile sale ce poartă nume de îngeri, este o evocare a Raiului. Itinerarul spre cetatea cerească este astfel reprodus și liturghia permite înălțarea în mod simbolic până la tainele cele mai grandioase. Organizarea burgului, cu incinta sa fortificată, cu cele patru porți, cu cartierele sale specializate, este, de asemenea, minuțioasă. Aceasta este, fără îndoială, o imagine pământească a ordinii lumii. Marile procesiuni, care adună toată populația de sărbători, reproduc liturghia stațională a Romei. Laicii sunt astfel asociați sacralizării pământului prin glorificarea puterii spirituale ce guvernează lumea. Există ceva triumfal

în ceremoniile de la Saint-Riquieu, iar ideologia ce le inspiră este întru totul conformă cu ordinea oficială și statală ce prevalează la Aachen, în jurul împăratului. (J.Hubert, Saint-Riquier et le monachisme bénédictin en Gaule à l'époque carolingienne, in Il Monachesimo, pp.293-294 și C.Heitz, Recherche sur les rapports. pp.140, 141.)*

Teatrul medieval, născut și dezvoltat în jurul Bisericii (chiar protejat de aceasta după cum vom vedea), are un rol diferit de teatrul antic: să propovăduiască credința prin solemnitate și rigoare doctrinară.

I.II. Drama liturgică

În cunoscuta lucrare, *Viața artei teatrale de la începuturi până în zilele noastre*, Gaston Baty și Rene Chevance (editura Meridiane, 1969) au descris plastic nașterea dramei liturgice: *Din liturghie s-a născut drama, așa după cum odinioară orfismul a dat naștere tragediei. La o distanță de optsprezece veacuri, teatrul renaște, cunoscând aceleași faze: coruri ai căror ditirambi sau imnuri celebrează nașterea lui Zagreus sau Crăciunul, Omofagia sau Patimile; actori ce se desprind de grup, ies din șir sau din procesiune, capătă un rol individual și mimează istoria sfântă; apoi, când drama, ca un fruct prea greu, se rupe de pe ramură, logheionul se înalță în fundul orchestrei, iar eșafodul se lărgește în fața bisericii. Și într-un loc și în celălalt, drama se regăsește identică ei, înmănunchind toate artele într-una singură, punând în valoare toate sensurile cuvântului, sunetului, mișcării și culorii, pentru bucuria omului și slava lui Dumnezeu.*(p.69)

Numitor comun pentru cercetătorii teatrului medieval este teoria conform căreia prima celulă dramatică a fost *Quem Queritis* (Pe cine căutați?), un dialog scurt între înger și cele trei femei, Maria, mama lui Iacov, Maria Magdalena, și Salomea la mormântul sfânt, în dimineața Învierii, pasaj introdus în liturghie în secolul al X-lea, sub formă de proză și, bineînțeles, în limba latină:

Interrogatio. Quem quaeritis in sepulchro, o Christicolae?

Responsio. Jesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae.

Angeli. Non est hic; surrexit, sicut praedixerat. Ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro

(Întrebare: Pe cine căutați în mormânt, o Creștinelor?)

Răspuns: Pe Isus Nazarineanul, cel bătut pe cruce, o, locuitor al Cerului.

Îngerul: Nu este aici: a înviat după cum a prorocit. Mergeți, vestiți că s-a înălțat din mormânt)

Textul este un tropar, iar creatorul său a fost considerat Tutilo (sec.XI), călugăr la mănăstirea Saint Gallen, un important centru cultural germanic.

Concepția conform căreia troparul stă la baza dramei liturgice este acceptată din pricina structurii dialogale insinuate în liturghie. Acestor dialoguri, cu bază biblică, li se adaugă costumul și scenografia adecvată, dar mai important, credem noi, este că aceste mici inserții întrerup liturghia și devin de sine stătătoare.

Practic, este momentul în care, de la altar, atenția se îndreaptă spre o scenă amenajată lateral, ca într-o formulă specială de teatru în teatru, cu rol bine definit, de apropiere a credincioșilor prin reprezentarea emoției Învierii. Se face trecea de la hieratism la sensibilizare prin intermediul emoției: *Această evoluție a dramei liturgice este deosebit de evidentă la diferitele Învieri, din care avem două sute optzeci și patru de texte. La început, dialogul dintre sfintele femei și înger nu se duce decât în latinește. Pe urmă se văd apostolii alergând, apoi momentul noli me tangere și întruparea lui Cristos în chip de grădinar. Când limba vulgară se amestecă cu latina, bocetele Magdalenei și dialogul cu îngerul iau amploare. În fine, se intercalează scene întregi în limba vulgară – franceză, germană sau italiană – zugrăvind tocmeala caraghioasă a neguțătorilor de mirodenii.* (Viața artei teatrale de la începuturi până în zilele noastre, Gaston Baty și Rene Chevance, p. 66.)

Din forma primară de monolog, prin dialogare, troparele s-au amplificat prin intermediul inserțiilor exclamative, producătoare de reacții afective puternice și de atragere a atenției, de tipul: *Christicolae! Coelicolae! Quem queritis?* Încet-încet forma versificată a luat locul celei în proză. Hexametrul și pentametrul, sub influența autorilor antici, se înscriu la masa inovațiilor alături de limbajul care se diversifică în sensul în care, alături de limba latină – canonică– întâlnim elemente autohtone. De obicei, aceasta se transpune prin citarea sau recitarea unui text în limba poporului, și reproducerea cântărilor în limba latină. Acest canon a fost uzitat până târziu în Biserica romano-catolică.

I. II. Liturghie/ drama liturgică.

Drama liturgică are o mare legătură și cu evoluția liturghiei în ansamblul ei. Perioada secolelor VI- X este una în care dezordinea ritualică era vizibilă, iar acest lucru era urmarea unei inculturi pregnante la nivelul clerului. Jean Paul, în *Biserica și Cultură în Occident*, explică fenomenul: *În epoca carolingiană, alegerea unui creștinism revigorat prin cultura nu se poate justifica prin aceleași considerații (savanți, oratori, filozofi N.n). Sistemul cultural al Antichității murise, la fel și elitele al căror mijloc de expresie era.* (p.76)

Astfel, încet dar sigur, în Occident, prin îndelungi procese de adaptare și transformare, se impune ritul roman, fără a fi chiar el definitivat și coerent: *Adoptarea cantus-ului roman înseamnă acceptarea, în același timp, a textelor liturgice care îl însoțesc, deoarece cantare înseamnă atât a declama sau a recita într-o manieră solemnă, cât și a cânta.*(C.Vogel, *La réforme culturelle sous Pépin le Bref et Charlemagne*, pp.180-181.) Este, prin urmare, o romanizare completă a cultului care se întreprinde. *Ea cere o nouă măiestrie. Coralele de la Metz și Rouen servesc drept exemplu și model. Este necesar, deopotrivă, să existe noi cărți liturgice cu textele și melodiile romane. Or, sacramentarul gelasian, compilat la curtea francă sub supravegherea lui Chrodegang, este o operă hibridă și stufoasă ce lasă loc obiceiurilor locale. De fapt, înlocuirea unui sacramentar prin altul este o acțiune dificilă. Această reformă duce la punerea în circulație a unui sacramentar în plus".* (C.Vogel, *Les échanges liturgiques entre Rome et le pays franc jusqu'à l'époque de Charlemagne*, in *Le Chiese*, pp.185-295.)

După secolul al XIII-lea apar, în diferite orașe, universitățile, dar nu toate aveau la acel moment, în curiculă, studii teologice. Procentul de clerici cu studii superioare al Evului Mediu era undeva la 1%, iar activitatea lor se rezuma de cele mai multe ori la preoți care celebrau liturghia pentru seniorul în serviciul căruia erau sau pentru canonici, asigurând cântarea oficiului în cor. De aici derivă, ca o consecință firească, un proces de pastorație destul de sumar. Cu trecerea timpului lucrurile se schimbă. Rolul călugărilor de la Cluny și al cistercienilor devine din ce în ce mai pregnant și hotărâtor. Dacă până în secolul al XI-lea nu s-a pus adus în discuție sacralitatea altarului și necesitatea solemnității, după apariția scolasticii, teologia, prin contribuția Sf. Francisc și a lui Toma d'Aquino, se însănătoșește, iar conceptele par a se limpezi. Reforma religioasă încearcă să orienteze studiu spre sacru rezutatul ducând la o dezvoltare a teologiei. Sunt reconsiderate multe afirmații, inclusiv scrierile Sfântului Augustin și mai ales cele din *De Civitate Dei*.

Un moment important în evoluția teatrului religios, ignorat de cercetătorii fenomenului, a fost apariția devoțiunilor în catolicism. S-a născut astfel, pornindu-se de la Noul Testament, dar

și de la faptelor sfinților, un adevărat sistem de manifestare a evlaviei care a generat opere de artă și în literatură și în plastică, dar care și-au pus amprenta și pe drama liturgică. Devoțiunile devin meditații asupra Patimilor, asupra durerilor Fecioarei Maria (cel mai cunoscut produs artistic este *Stabat Mater* atribuit lui Jacopo da Todi, creat în secolul al XIV-lea, poem religios intrat definitiv în liturghie, dar și prelucrat muzical peste secole de Palestrina, Pergolesi, Alessandro Scarlatti și Domenico Scarlatti, Vivaldi, Haydn, Rossini, Dvořák, George Henschel, Karol Szymanowski, Poulenc și Arvo Pärt), despre adorația pentru Isus și prunc, etc.

După secolul al XII-lea, odată cu înlocuirea limbii latine, drama liturgică a ieșit din Biserică pentru a se dezvolta independent, fără a-și pierde însă caracterul religios. Se poate vorbi de acum de folclorizare, moment la care drama liturgică își depășește granițele, astfel că întâlnim aceeași structură dramatică în zone geografice și limbi occidentale diferite. Acest fenomen corespunde unui proces bidirecțional al valorilor religioase: o formă de canonizare, de rămânere în rit și în Biserică, și o formă de secularizare.

Nu putem în niciun caz considera că liturghia a dobândit accente teatrale, ci doar că a primit adaosuri pe care unii cercetători le atribuie în deosebi Liturghiei de Paști și celor 4 părți ale ei: Adorație, Depositio, Elevatio și Visitatio. Cea mai veche este, desigur, Adoratio, creată și utilizată de primii creștini încă de prin secolul al IV-lea, păstrată, dezvoltată și răspândită în ritul roman. Depositio, apărută la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al X-lea, este legată de Vinerea Mare, de momentul împachetării crucii și care, în solemnitatea cântecelor, era îngropată într-un mormânt fictiv din altar. Crucea era dusă în altar în care, de obicei, în bisericile catolice, se află o criptă unde e înmormântat patronul spiritual al lăcașului. Biserica însăși, ca spațiu arhitectural construit, avea forma unei cruci. Următoarea acțiune, Elevatio, reprezintă ridicarea crucii din mormânt. Scena a IV-a este Visitatio, moment dezvoltat din capitolul 16 al Evangheliei lui Marcu, aici celula dramatică *Quem Queritis*: Marcu 15-16 (p.1161):

1. *Și după ce a trecut ziua sâmbetei, Maria Magdalena, Maria, mama lui Iacov, și Salomea au cumpărat miresme, ca să vină să-L ungă.*
2. *Și dis-de-dimineață, în prima zi a săptămânii (Duminică), pe când răsărea soarele, au venit la mormânt.*
3. *Și ziceau între ele: Cine ne va prăvăli nouă piatra de la ușa mormântului?*
4. *Dar, ridicându-și ochii, au văzut că piatra fusese răsturnată; căci era foarte mare.*
5. *Și, intrând în mormânt, au văzut un tânăr șezând în partea dreaptă, îmbrăcat în veștmânt alb, și s-au spăimântat.*
6. *Iar el le-a zis: Nu vă înspăimântați! Căutați pe Isus Nazarineanul, Cel răstignit? A înviat! Nu este aici. Iată locul unde L-au pus.*

7. *Dar mergeți și spuneți ucenicilor Lui și lui Petru că va merge în Galileea, mai înainte de voi; acolo îl veți vedea, după cum v-a spus.*
8. *Și ieșind, au fugit de la mormânt. Că erau cuprinse de frică și de uimire, și nimănui nimic n-au spus, căci se temeau.*

Troparul va cunoaște modificări generate în primul rând de dezvoltarea scenelor pe baze evanghelice. Se împrumută elemente din Evanghelia lui Matei (cap.27, 28) cu adăugarea, prin secolul al XIII-lea, a altor personaje precum: Pillat, fariseii și soldații. Cele mai importante inserții sunt cele din Evanghelia lui Ioan cap.20:

1. *Iar în ziua întâia a săptămânii (duminica), Maria Magdalena a venit la mormânt dis-de-dimineață, fiind încă întuneric, și a văzut piatra ridicată de pe mormânt.*
2. *Deci a alergat și a venit la Simon-Petru și la celălalt ucenic pe care-l iubea Isus, și le-a zis: Au luat pe domnul din mormânt și noi nu știm unde L-au pus.*
3. *Deci a ieșit Petru și celălalt ucenic și veneau la mormânt.*
4. *Și cei doi alergau împreună, dar celălalt ucenic, alergând înainte, mai repede decât Petru, a sosit cel dintâi la mormânt.*
5. *Și, aplecându-se, a văzut giulgiurile puse jos, dar n-a intrat.*
6. *A sosit și Simon-Petru, urmând după el, și a intrat în mormânt și a văzut giulgiurile puse jos,*
7. *Iar mahrama, care fusese pe capul Lui, nu era pusă împreună cu giulgiurile, ci înfășurată, la o parte, într-un loc.*
8. *Atunci a intrat și celălalt ucenic care sosise întâi la mormânt, și a văzut și a crezut.*
9. *Căci încă nu știau Scriptura, că Isus trebuia să învieze din morți.*
10. *Și s-au dus ucenicii iarăși la ai lor.*
11. *Iar Maria stătea afară lângă mormânt plângând. Și pe când plângea, s-a aplecat spre mormânt.*
12. *Și a văzut doi îngeri în veștminte albe șezând, unul către cap și altul către picioare, unde zăcuse trupul lui Isus.*
13. *Și aceia i-au zis: Femeie, de ce plângi? **Pe cine cauți?** Ea le-a zis: Că au luat pe Domnul meu și nu știu unde L-au pus.*

14. Zicând acestea, ea s-a întors cu fața și a văzut pe Isus stând, dar nu știa că este Isus.
15. Zis-a ei Isus: Femeie, de ce plângi? **Pe cine cauți?** Ea, crezând că este grădinarul, I-a zis: Doamne, dacă Tu L-ai luat, spune-mi unde L-ai pus și eu Îl voi ridica.
16. Isus i-a zis: Maria! Întorcându-se aceea I-a zis evreiește: Rabuni! (adică, Învățătorule).

I. 1. Cele trei Marii la mormânt.



Ion Marin Sadoveanu, *Istoria universală a dramei și teatrului, I Drama și teatrul religios în evul mediu*, Editura Prometeu, 1942, Imagine, cu autor necunoscut, preluată dintr-un manuscris german din veacul al XII-lea, de la Biblioteca din Reichenau.

Există în acest text câteva elemente pe care inspirația și nevoia de vizualizare, prin-un spectacol destinat unui public larg, le-au dramatizat și dezvoltat. În primul rând aici apare celebra sintagmă *Quem queritis?* În al doilea rând observăm dinamismul cu care se deplasează cei doi apostoli. Prin adaptări și interpretări succesive, prin umanizare, Petru devine aproape comic. El se deplasează mai încet, astfel că în unele versiuni personajul său este chiar un

schioap, spre amuzamentul publicului. Deformarea fizică este aproape de erezie din punct de vedere canonic și se amplifică, personajul transformându-se în unele zone în bețiv, gras, etc.

Este o primă confruntare dintre religios și profan. Acesta din urmă evoluează sub supravegherea Bisericii care are o aplecare spre umanizarea protagoniștilor și putem considera că e chiar indicat de normele Bisericii. Semnificativ în acest sens este textul din *Regularis Concordia* (un cod de secol X, destinat mănăstirilor, atribuit Sfântului Aethewold, episcop de Winchester) pe care noi îl preluăm din *Istoria universală a teatrului* a lui Ion Marin Sadoveanu și îl cităm spre argumentarea afirmației de mai sus, dar și spre descrierea scenei: *Pentru a celebra, cu prilejul acestei sărbători înmormântarea Mântuitorului nostru, și pentru a întări credința prostimii neștiutoare și vulgare, și luându-ne după vrednicele de laudă obicinuințe ale unor călugări, ne-am hotărât să facem ca ei... De aceea, într-o parte a altarului, unde se va fi aflând o scobitură, să se orânduiască un fel de mormânt, și să se întindă un vâl, de jur împrejur... Să meargă înspre acest loc doi diaconi, purtând crucea, pe care o vor fi învăluit în giulgiu. Și să meargă cântând... pânăce vor așeza crucea în el, cași cum ar fi înșuș trupul Domnului nostru, pe care îl îngroapă...(depositio) Și în locul acela, să fie străjuită Sfânta Cruce, până la noaptea Învierii... În sfânta zi a Paștilor, slujitorii vor ridica, pentru a o așeza într'un loc apropiat, Crucea.(elevatio) Și, în vremece se va rosti a treia învățătură, patru călugări se vor îmbrăca, dintre cari unul, acoperit cu haina albă a slujbei, va intra, făcând că se îndeletnicește cu altceva, și va ajunge în taină la mormânt, unde, ținând o frunză de palmier în mână, se va așeza în tărere. La al treilea răspuns, vor apare și ceilalți trei, învăluiți în dalmatice, purtând cădelnița, apropiindu-se de Mormânt, având aerul unor oameni cari caută ceva. Căci toate acestea se fac pentru a reprezinta (aguntur enim haec AD IMITATIONEM) pe Îngerul care stă pe Mormânt și pe femeile care vin să ungă trupul lui Isus. Astfel, cel care va sta jos și va vedea apropiindu-se pe cei cari par rătăciți și caută ceva, va rosti cu voce adâncă și dulce acel: «Quem queritis?» Pe cine căutați? (Visitatio). (op.cit., p.31)*

Din secolul al VI-lea, pentru a atrage credincioșii în Biserică, au apărut primele elemente scenice: ieslea în care era așezată o păpușă simbolizându-l pe Isus-prunc, apoi ciobanii și magii care veneau să se închine. Cunoscutele scene biblice au fost inițial jucate de clerici, ca autori și actori ai spectacolului. Alte momente din Evanghelie (care au la bază textul biblic), precum scenele cu Toma Necredinciosul sau cea a Mariei, în care îl confundă pe Isus cu un grădinar, s-au dezvoltat independent. Exemplificăm ultima circumstanță reprezentată și într-o tapiserie flamandă de secol XVI, prin reproducerea în care Isus e îmbrăcat în haine de grădinar și ține în mână o lopată.

I. 2. Scena Grădinarului: Isus și Maria Magdalena.



Ion Marin Sadoveanu, *Istoria universală a dramei și teatrului, I Drama și teatrul religios în evul mediu*, Editura Prometeu, 1942, Tapiseria din Flandra de dinaintea anului 1518, cu autor necunoscut.

1. Și după ce a trecut ziua sâmbetei, Maria Magdalena, Maria, mama lui Iacob, și Salomea au cumpărat miroase, ca să vină să-L ungă.

În Evangheia lui Marcu, dintr-un manuscris francez din secolul al XIII-lea, descoperim o structură dialogală a *Negustorului de miroase* pe care o redăm mai jos, preluată din Gustave Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, H. Champion, 1906, descoperită într-un manuscris de la Tours:

„Maria lui Iacob: *L'am pierdut pe fiul Marii, pe Isus, mângâierea și sfatul nostru. Cine ar putea spune durerea noastră?*

Maria Salomeea: *Haidem, surorile mele! Cu toată durerea noastră, trebuie să cumpărăm miroase, să-i îmbălsămăm trupul pentru a-l feri de mușcătura viermilor.*

Un neguțator: *Dacă doriți miroase, veniți încoace! Iată, eu am. Îmbălsămat cu aceste arome, trupul sfânt al stăpânului vostru, nu va avea a se mai teme de*

vierme, nici de putreziciune.

Cele trei Marii: *Vai! Durerea noastră! (către neguțător) Spune, tinere neguțător, cât ceri pe miresmele tale?*

Neguțătorul: *Vă rog să luați în seamă, doamnele mele, că aromatele pe cari vi le vând sunt de primă calitate. Ele fac un taler deaur și nu'I scump!*

Mariile: *Cine ar putea spune durerea inimii noastre?*

Un alt neguțător: *Ce doriți, doamnele mele?*

Mariile: *Neguțătorule, avem trebuință de miresme. Ai așa ceva?*

Al doilea neguțător: *N'aveți decât să'mi spuneți de care doriți.*

Mariile: *Vrem balsam, tămâie, mirt și aloes.*

Al doilea neguțător: *Tot ce doriți se află în fața d-voastră. Cât să fie?*

Mariile: *Ne trebuie cam cincizeci de ocale. Cât fac, neguțătorule?*

Al doilea neguțător: *O mie de bani.*

Mariile: *Dă-ni-le! (Mariile plătesc și primesc aromatele. Apoi, se îndreaptă 'nspre mormânt.)*”

I. 3. Neguțătorul de miresme și Mariile.



Ion Marin Sadoveanu, *Istoria universală a dramei și teatrului, I Drama și teatrul religios în evul mediu*, Editura Prometeu, 1942.
Scenă din *Misterul Patimilor*, de Eustache Marcadé (începutul veacului al XV-lea). După manuscrisul 697 al Bibliotecii de la Arras publicat de G. Cohen

Textul de mai sus are un scop bine definit pentru că spectacolele aveau loc în bisericile din orașele în care existau negustori. Episodul acesta nu face altceva decât să domesticească și să apropie durerea, dar și simbolistica religioasă, cu întregul său sens, de viața obișnuită a credincioșilor și să-i determine să participe, prin oglindire, la dramă.

Acest pasaj pe care l-am redat în întregime ne indică un proces de familiarizare a Evangheliilor. Episodul nu are la bază atât grija pentru exactitatea întâmplării biblice cât pe cea a mesajului. Spectacolele și textele lor se constituie într-un mod de transmitere a învățaturii celor neștiutori de carte. Ne aflăm, de asemenea, într-un plin proces de umanizare și de introducere a obișnuitului, a cotidianului, într-o perioadă dominată de miracole. Creștinismul pătrunde în Europa facilitat de „exemple de viață, o învățătură și o încadrare eficace.” (Jean Paul, 1996 p.395)

Spectacolele legate de Sărbătoarea Crăciunului sunt mai diversificate. Astfel, ele parcurg aproape toată luna decembrie, până la 6 ianuarie, la Bobotează, fiind inițial prezente în desfășurarea liturgică sub denumirea de ORDO STELLAE.

Un atare de moment este *Jocul lui Adam*, text de secol XII scris în dialect normand. Pentru a putea integra materialul cercetat studiului nostru l-am putea include dramelor semiliturgice, dar el este însă o prelungire a slujbei de Crăciun elaborat într-un mod complex, care îmbină Vechiul Testament, cu 3 momente: Adam și Eva, Cain și Abel și Profeții care anunță venirea lui Cristos Mântuitorul, cu Noul Testament, marcat prin Liturghie. Locul spectacolului, devenit un tip de lecție morală, este luat de treptele Bisericii. Eva este ispitită de Diavol, îl convinge pe Adam să muște din măr, sunt pedepsiți de Divinitate care se face auzită din ușa Bisericii, sunt obligați să rămână goi (incident comic savurat de public), fără fericirea Raiului pământesc. În scena a doua, a cărei desfășurare este conform Bibliei, apar Cain și Abel, iar în următoarea se introduce alaiul Profeților care anunță venirea Mântuitorului ce „ia asupra sa păcatele lumii” și dobândește viața veșnică.

Liturghia este, în fapt, prin chiar construcția sa, o actualizare a vieții lui Cristos. În textele de prezentare a acesteia se spune clar că Sfânta Liturghie este memorialul morții și învierii lui Isus. În cadrul ei, Isus se jertfește Tatălui pentru mântuirea lumii. Poartă numele de „Sfânta și Dumnezeiasca Liturghie” pentru că la ea participă oamenii de pe pământ, împreună cu îngerii și sfinții din cer, că în cuprinsul ei cerul se unește cu pământul.

Prin construcție este o „trilogie dramatică” care are ca punct culminant jertfa liturgică. Compusă din cele trei părți: Proscomidia, Liturghia Cuvântului sau a catehumenilor și Liturghia Euharistică sau a credincioșilor, are ca scop comunicarea cu divinitatea. Liturghia a generat, de

asemnea, încă din primele secole ale Creștinismului, sentimentul de comunitate religioasă, astfel încât aceasta constituie ocazia cu care creștinii se adună împreună, fără deosebire de rasă, clasă socială, etc. Este, deci, o apropiere a credincioșilor de Biserică și între ei, dar și o actualizare a momentelor esențiale ale vieții lui Cristos. Aducerea în prezent se face repetitiv tocmai pentru accentuarea prezenței lui Cristos în lume. Clericii s-au străduit să ia măsuri care să consolideze caracterului sacru al Euharistiei. Încă din secolul al XIX-lea laicii botezați sunt obligați prin Conciliul de la Tours (anul 813) să primească Euharistia de 3 ori pe an: de Paști, de Rusalii și de Crăciun, evenimente ce marchează tot atâtea sărbători esențiale ale Creștinătății. Dar credincioșii au nevoie și de o educație liturgică și conformă normelor Bisericii. În acest sens și în perioadele festive se pot intercala și episoadele care aduc aminte de trecutul exemplar. Un moment de apropiere cu certe trăsături teatrale, în chiar corpul liturghiei, înainte de împărtășanie, este cel al sărutului păcii, act care se poate interpreta și ca o încercare de promovare a concepției romane în acord cu care Biserica nu se confundă cu Ierarhia.

Teatrul medieval, născut și dezvoltat în jurul Bisericii, ba chiar protejat de aceasta, după cum vom vedea, are un rol diferit de teatrul antic: să propovăduiască credința prin solemnitate și rigoare doctrinară.

Drama liturgică, ca o particularitate a Evului Mediu, a fost o practică religioasă și socială în același timp. Traducerea textelor în limba poporului a permis apariția profanului, la început discret și aluziv, apoi direct și frust. Tranziția de la pietatea religioasă la trivialitatea veselă s-a realizat în timp, iar o mână de ajutor, cum spuneam mai sus, pare să fi fost dată chiar de oamenii Bisericii. Roluri semnificative au avut în special două elemente: în primul rând jocurile școlare, organizate de profesori și elevi, cu utilizarea spațiilor mănăstirii ca scenă și cu un public restrâns și autorizat. Spectacolele, organizate pentru clerici (ori, adesea, chiar pentru proprietarul pământului pe care era construită mănăstirea), se jucau în limba latină, dar pentru că uneori participau și personalități din jurul mănăstirii pentru care latina nu era chiar cunoscută se impunea inserția unor adaosuri în limba curentă care să le faciliteze perceperea. Textele interpretate aveau la bază scene biblice sau scurte scenete hagiografice dintre care cele mai populare erau spectacolele legate de sfântul Nicolae, protectorul studenților. Aceste jocuri aveau o dinamică specifică tinereții, dar și elemente satirice și ironice. Cultul sfinților, cu exemplificarea vieții lor impecabile, era un alt mod de educare creștină prin oferirea de modele.

În al doilea rând, care nu trebuie subestimat, în trecerea de la cucernicie la indecență, rolul goliardilor, acei călugări rătăcitori „răi, vicioși, jucători și traficanți cu bunuri sfinte”, a fost concludent. Aceștia cunoșteau latina, dar și orânduiala bisericească, se caracterizau prin

libertinaj față de Biserică și obișnuiau să-și exhibe cunoștințele în spațiul mulțimii, pe care o distrau cu ironii și elemente satirice, licențioase de cele mai multe ori, la adresa autorităților.

La toate acestea se adaugă activitatea confrerilor religioase, grupări înființate de clerici și laici, specifice catolicismului, care aveau ca scop un tip de socializare și ofereau un plus de siguranță. În cadrul acestor confrerii se sărbătoreau evenimentele importante ale Bisericii. Fiind compuse din clerici și laici se impunea ca evenimentele din cadrul sărbătorilor importante să corespundă unor rigori: îndeplinirea canonului, dar și un plus de spectaculozitate necesară, cu atât mai mult cu cât se respecta evoluția anului liturgic.

În Italia tradiția teatrului religios este întreținută de aceste confrerii de tipul Flagellati sau Fustigatori care promovau un text numit *lauda*, „scurtă compoziție dialogală ce parafrazează pasaje din Biblie” (Vito Pandolfi, vol.II, 1971, p.99). Sub influența franceză „se dezvoltă grandiosul și spectaculosul ilustrativ în scopul popularizării materiei doctrinare”

Unii cercetători ai istoriei teatrului contrazic această teorie evoluționistă a dramei liturgice. În lucrarea *The Medieval Drama*, Sandro Sticca, 1972, încearcă să ne convingă și să dea o altă interpretare genezei dramei liturgice. Expunerea lui nu are la bază teoria evoluționistă a lui Karl Young, ci mai degrabă o aplicație teologic-antropologică în sensul în care : *Geneza literară a Patimilor lui Hristos în varianta latină trebuie căutată în schimbarea de emfază care a avut loc în artă și literatură. Prima realizare a Patimilor latine a fost înfăptuită de schimbările generale, artistice și culturale, care, începând cu arta, liturghia și literatura creștină timpurie, au atins apogeul în secolele al unsprezecelea și al doisprezecelea. Noile manifestări au produs un interes crescut și o concentrare asupra pietății hristocentrice, care și-a găsit forma cea mai facilă în dezbaterile din ce în ce mai aprinse a subiectului Patimilor. În artă, tranziția se manifestă printr-o interpretare mai umanistă a lui Hristos, iar în literatură prin interpretarea scenelor Patimilor drept episoade umane tragice.* (p 39)

Desigur că acesta este un efect și nu o cauză. Baza biblică și dezvoltarea momentelor biblice în funcție de pregătirea și evoluția culturală, în general, nu exclud germenii, iar din acest punct de vedere, cu toată nevoia de umanizare a lui Cristos, rolul evanghelizator al acestor inserții este mai mult decât evident. Credem că aici se suprapun și două tipuri de informații. În primul rând există o evoluție a *Patimilor* în sânul Bisericii, dezvoltare care se susține prin ritul roman , este prezentă și azi sub diverse forme în cadrul sacru și o altă direcție care a ieșit din Biserică și a suferit transformări. Spectacolul se naște în cadrul ritualului sub supraveghere canonică și își păstrează caracterul religios și calendaristic, iar a doua oară el se integrează socialului păstrând urme ale religiosului, dar se ancorează într-o tradiție calendaristică. Teoria

evoluționistă e totuși o cale sigură pentru că analiza izvoarelor conduce la înțelegerea nu doar a unui gen literar, cât a unei forme teatrale coerente. Perspectiva istoric diacronică aduce argumente în zona teatrală: dramă liturgică-societate, este un simptom al unei culturi astfel încât interesul se mută spre destinatar. Drama liturgică nu se adresează unei clase sociale, ci unei societăți de botezați, deci inițiați. „Inserțiile” din liturghie, sau mai exact drama liturgică, ca adaos al liturghiei, nu se desfășoară în relație cu divinitatea, ci cu masa credincioșilor cărora li se expune o poveste, o învățătură, un model apus sau, mai exact, un model de trăire în prezent. Noi, astăzi, nu mai deținem adevărul mesajului textelor și spectacolelor de atunci. Trecutul, ca model pentru prezentul medieval, era un trecut să-l numim livresc, deși Biblia nu este doar literatură, ci un sistem de valori inexpugnabil. Dacă liturghia are ca motivație prezența lui Cristos între oameni, adaosurile trimit mai degrabă la modelul de trăire a virtuților și faptelor lui Cristos sau ale Apostolilor. Ne confruntăm cu două tipuri de evenimente teatrale: unul de ilustrare, precum Nașterea Domnului, Profeții sau Jocul lui Adam și altul de decodificare a sensurilor Evangheliei, cum sunt Patimile, ambele conținând un singur mesaj pentru destinatar și anume Mântuirea, elemdescoperim că aceasta ne trimite la acest model.

Ambele tipuri se canonizează, în sensul că devin obligatorii și nu se modifică. Evoluția dramei liturgice are o legătură inevitabilă cu apariția altor genuri literare ca urmare a înființării universităților și centrelor de cultură în secolul al XIII-lea, dar și ca efect al clarificărilor doctrinare impuse de scolastică și de franciscani. Ceea ce a rămas în Biserică a încremenit ca ritual, ceea ce a ieșit din Biserică s-a transformat în jocuri, miracole, mistere, înlocuite și acestea după secolul al XIII-lea de literatura pastorală, cavalierească, etc. și mutate de la oraș la sat. În consecință, aici putem fi de acord cu afirmațiile lui Sandro Sticca : *Din secolul al zecelea, Patimile lui Hristos au dobândit o popularitate în continuă creștere, fiind unul dintre misterele sacre preferate, până ce în tipicul general al credinței în Hristos, din întâmplare și prin coincidență, noi forțe au fost produse în sudul Italiei, ceea ce a permis o vizualizare și o descriere mai elocventă și umanistă a suferințelor lui Hristos și a Patimilor. Astfel, s-a constituit temelia unui zeitgeist religios care ar fi putut permite crearea, la începuturile secolului al doisprezecelea, a primei Slujbe latine a Patimilor lui Hristos în mănăstirea din Montecassino.* (op.cit., p. 162)

În secolul XX, pornind de la Pirandello și Durrenmatt până la J.L. Austin, cu ale sale rostiri performative (*performative utterances*), nu puțini sunt teoreticienii teatrului care consideră cuvântul scenic ca fiind o acțiune vorbită. Ce avem în Evul Mediu și nu numai în liturghie, ci și în drama liturgică? În primul rând o condiție *sine qua non* a actului teatral: un actor și un public. În Biserică, scena, preotul este actor, iar credincioșii- publicul. Liturghia conține monologuri-

rugăciuni, adoratio, predică, lecturi-interpretari din Faptele Apostolilor și Evanghelie, dar și dialog cu publicul care devine actor-protagonist colectiv. Ce este o acțiune vorbită? O influențare a realității. Într-o interesantă și doctă demonstrație despre *Structuri și formule de compoziție a textului dramatic*, Alina Nelega face un rezumat al teoriei lui J.L. Austin. Dacă aplicăm, prin reducere, teoria aceasta la drama liturgică vom observa că, în realitate, în Liturghie se întâmplă un fenomen miraculos: vorbind, cuvântul se face trup-teologic, însă teatral el devine acțiune. În cazul nostru dramatizarea Bibliei- în special a Noului Testament, nu s-a realizat prin transcripție dramatică, ci prin aplicarea unei tehnici primare de producere a dialogului integrat într-un ritual deja teatralizat.

Intrarea în convenție este un proces de durată care impune convingerea participanților că sunt în prezența unui act solemn, de importanță vitală pentru suflet și trup, iar această asociere în spațiul delimitat care este Biserica va fi una când activă- când publicul e protagonist, alături de preotul-actor, când pasivă, ca spectator. Cum bine observă Alina Nelega, dramatizarea nu necesită talent scriitoricesc atâta vreme cât există un discurs poetic, spune ea, dar noi l-am numi mesaj, sau mai exact discurs cu mesaj care are obligația de a respecta o convenție ritualică prin exprimare/ performance. Pentru complinirea sa și pentru sporirea emoției avem muzica, cântările, decorul și costumele. Importanță însă este *construcția unui prezent* pentru că „vorbierea dramatică” e legată de această situație scenică. Arta teatrului presupune o receptare colectivă, ca și oratoria. În loc de povestire avem o punere în scenă care conține povestirea-fabula. „Înțelegem prin acțiune scenică transformarea situației scenice, derulată în prezentul scenic. Nu este acțiune scenică nimic din ce s-a întâmplat deja și este, într-un fel sau altul povestit sau evocat în derularea situației. Acțiunea scenică este prezentul scenic.” (Alina Nelega, 2010, p.20).

Cum spuneam, dramele liturgice aveau loc în spațiul Bisericii.

Scena era aranjată în cadrul navelor (naosului) din lateral, în altar sau în amvon. Altarul era locul predilect pentru Depositio, locul mormântului în care era depusă crucea ambalată în pânză. Și Sandro Sticca admite că *Crucifixul, de exemplu, era în liturghie și literatură un mijloc de a evita necesitatea descrierilor realiste și directe, deoarece pentru credincioși reprezenta o expresie constantă și permanentă a sensului Patimilor. Mai mult decât atât, importanța simbolică a Crucii poate fi observată în Ritualurile liturgice din Săptămâna Mare, numite Adoratio Crucis, Depositio Crucis și Elevatio Crucis.*(op.cit., p.75) Crucea este un simbol, adică conține „manifestările divinului și transfigurarea imaginii terestre.”(Lorenz Dittman, 1988, p.123)

Într-o aplicare particularizantă la cazul nostru putem opina că, după cum spune și Pierre Vernant, simbolurile religioase „nu apar doar ca un simplu instrument al gândirii, ci apar să creeze un pod între om și lumea dumnezeiască și în același timp să atragă atenția asupra distanței dintre om și puterea sacră a divinității.” (L. Dittman, 1988, p.10.)

Sacristia funcționa pe post de culise. În cadrul dramelor din ciclul Nativității, navele laterale găzduiau staulul, cu pruncul, eventual și cu Fecioara Maria (sub forma unei de păpuși, reprezentare preluată mai târziu în misterele secolelor XIV-XV). Inițial, personajele nu se deosebeau prea mult. Apariția unui podium, ca scenă, determină și o mai bună vizibilitate, dar și o particularizare a momentelor. Din cauza aglomerației din Biserică (sau mănăstire) spectacolul iese în stradă; în fața acesteia, la început, apoi în piețe și locuri publice, marcând posibilitatea contaminării cu profanul.

Muzica care însoțea spectacolele din Biserică va cunoaște și ea o transformare. De la corul cu cântece psalmice se trece la inovațiile care se aseamănă mai mult cu colindul și cu ritmurile populare. Ieșirea din Biserică începe să producă structuri independente astfel că după secolul al XIV-lea, Nașterea lui Isus, Botezul, Momentul Magilor, Fuga Sfintei Familii, Uciderea pruncilor, se constituie în spectacole ce țin de perioada Sărbătorilor, cu texte și interpretări în versiuni multiple. În aceeași lucrare, *Viața artei teatrale de la începuturi până în zilele noastre*, a lui Gaston Baty și Rene Chevance, găsim următoarele informații: [...] *Într-o Nativitate de la Biblioteca din München – reprezentată desigur la Benedictbeuren – ieslea se află la poarta mănăstirii. În peristil sunt așezate scaunele lui Irod și ale curții sale. Păstorii se află în centru, iar îngerii apar deasupra galeriilor. Înțelepții cunoscători ai Legii așteaptă în tinda ospătăriei. Magii pornesc din spațiul rezervat corului și, când se întorc de la Betleem în țara lor, actori și spectatori îi urmează în procesiune, pătrunzând din nou în biserică pentru a cânta un Te Deum. Costumul rămâne, în genere, ecleziastic, dar accesoriile se înmulțesc și îngerii au, la Narbonne, aripi. Pentru rolurile feminine sunt aleși de preferință călugări tineri: «Isus trebuie să fie reprezentat de un preot evlavios, Maria de un tânăr călugăr, sfântul Ioan Evanghelistul de un preot, Maria Magdalena și maica sfântului Ioan de niște călugări tineri. Isus trebuie să fie înveștmântat cu un patrafir roșu, de asemenea și sfântul Ioan. Isus și Ioan trebuie să aibă diademe de hârtie, cea a lui Isus fiind însemnată cu o cruce roșie. Ioan trebuie să aibă o sabie de lemn cu teacă. Atunci când iese din sacristie, își ține într-o mână sabia, iar în cealaltă rolul. Dar când va avea ceva de făcut, își va pune sabia jos sau un tânăr călugăr, bine îmbrăcat, va sta alături de el pentru a i-o ține». Curând, jocul devine mai realist, în timp ce cioplitorii de chipuri încep să observe viața. Într-o dramă liturgică, la Rouen, moașele subliniază cu o mimică ciudată momentul nașterii.* (p. 66.)

Importanța textului de la Munchen este dublă. Pentru prima dată avem indicațiile de regie a spectacolului: Maria se va culca pe patul său și va aduce pe lume un copil, Iosif va sta lângă ea, corul de copii va reprezenta un cor al îngerilor, etc. Aceste indicii regizorale, de punere în scenă, nu erau la data la care au fost scrise considerate astfel, ci un mod de precizare a regulilor acceptate de canoane. Este un altfel de „exemplum”, metodă utilizată în predici, de data aceasta prin vizualizare scenică. Vocația *ad exemplum* a personajelor și întâmplărilor din Scriptură este analizată și indicată chiar de Toma D’Aquino în *Summa Theologicae*, cu referire la raportul dintre istorie și teologie.

Spectacolul medieval în biserici are caracterul acesta, de *exemplum*, scopul fiind nu numai de reproducere a faptelor evanghelice sau de întrupare a cuvintelor, ci de producere a modelelor care să susțină conduita creștină. Nașterea, Moartea și Învierea sunt momentele esențiale ale Creștinismului, iar orice *adagio* care are o legătură mai mică sau mai mare cu acestea și cu Viața lui Cristos, au o utilizare în acest sens. În efortul de aprofundare religioasă apar exemplele. Insuficienta pregătire a clericilor pentru a ține predici în limba curentă și nu doar în latină impune transmiterea mesajului prin punere în scenă, spectacolele devenind un tip de *lectio* facilitată de virtuțile textului biblic: „Limbaajul religios al Bibliei este un limbaaj simbolic care *dă de gândit*, un limbaaj ale cărui bogății de sens se descopă neîncetat, un limbaaj care vizează o realitate transcendentă și care, în același timp, trezește persoana umană la dimensiunea profundă a ființei sale.” (Comisia Biblică Pontificală, Interpretarea Bibliei în Biserică, 1995)

Abordarea spectacolului se face pe baza unui plan, cu scopul de a-l prezenta parte cu parte, divizarea sa fiind o metodă de învățatură. În acest sens simultaneitatea scenelor nu este doar o metodă prin care se prezintă antiteticul, ci utilizarea comparației ca tehnică de învățare. Este extrem de important ca atenția credincioșilor să fie maximă și ca scenele urmărite să nu se deosebească de cele din picturi sau tapiserii, dar în același timp să păstreze solemnitatea, ceremonialul și decorul cu costume. Ritualul este dominat de mentalități, iar acestea nu pot fi agresate. Versurile octosilabice și cântările care însoțesc reprezentația au menirea de a facilita percepția mesajului.

Funcția parabolei, în care realitatea supranaturală și scena de viață pământească au legi proprii, nu impune obligativitatea detaliului, ci mai degrabă a analogiei. Acest lucru ține de societățile bazate pe oralitate, pentru că exprimarea prin imagini este mai apropiată omului, indiferent de vârstă și de condiția socială.

Este cunoscut faptul că un mijloc de promovare a valorilor creștine a fost imitația. După secolul al XII-lea, odată cu reforma scolastică, tipul de lucrări IMITATIO au devenit extrem de

populare. *Imitatio Christi / De Imitatione Christi*, a lui Thomas de Kempis, a devenit două secole mai târziu o lucrare al cărei succes este greu de echivalat chiar și în zilele noastre. În Biserică, și numai aici, imitația era nu un mijloc, ci o metodă astfel că în momentul în care Biserica a realizat puterea imitației prezintă în spectacole și rolul educativ al acesteia a păstrat manifestările în cadrul ei. Avem aici un exemplu de evoluție și stagnare în sensul că pe de o parte drama liturgică s-a păstrat în Biserică, prin grija acesteia, și a fost canonizată, iar pe de altă parte aceeași manifestare a ieșit din Biserică și a evoluat diferit: o direcție de alterare cu profanul și o direcție de păstrare a spiritului religios. A devenit și obicei și a rămas și un mod de manifestare a evlaviei. Pregătirea spectacolelor în Biserică se făcea și se face cu grijă, nu lasă loc improvizației precum în cele secularizate.

Tehnic, drama liturgică, într-o încercare de schematizare, poate fi definită de caracteristicile ei primare: **spectacolul are loc în Biserică, limba utilizată e latina, iar actorii sunt oameni ai bisericii.** În cealaltă parte, odată cu evoluția sa și ieșirea din Biserică, chiar dacă utilizează aceleași scenarii dramatice, **spectacolul se produce în piețe, în puy-uri, limba utilizată este cea a publicului, iar actorii sunt semiprofioniști.** Dacă în Biserică drama liturgică era jucată în jurul sau în cadrul liturghiei, cu suprapunere pe evenimentele calendaristice religioase, și afară ea se suprapune pe acestea, dar locul și timpul de manifestare nu au legătură cu liturghia. Își pierde din solemnitate, din decor, din costume, din muzica însoțitoare, dar devine mai accesibilă publicului, mai aproape de el, și se încadrează unui alt sens: nu cel de celebrare și evocare sau educativ-religios, ci cel de expunere, emoție și divertisment cu un caracter educativ mai aproape de morală și nu de precepte bisericești.

Sub aspect strict teatral drama liturgică se dezvoltă în jurul unui personaj absent fizic, dar prezent prin credință. În scenele Magilor, a Negustorului de miresme sau Mironosițelor intriga e minimă, avem mai mult un dialog și o stare. Interesul se îndreaptă spre impresionarea/ emoția publicului, iar sentimentele de uimire, durere, îndoială (în Toma Necredinciosul) sunt senzații pe care publicul și le asumă prin trăirea în prezent.

În cazul Liturghiei situația este diferită doar la nivelul punctului culminant –transformarea pâinii și vinului în trupul și sângele lui Cristos– **transsubstanțiere, starea provocată fiind de extaz.**

Nefiind un autor care să particularizeze rolul personajelor într-o intrigă, ele sunt îndreptate spre modelul evanghelic prin interpretarea canonică a acesteia. Timpul scenic este timpul ritualic, amândouă subsumate unui timp generic ceremonial, încadrat într-o cronologie a sărbătorilor: de Paști, Rusalii sau Crăciun. Muzica/ cântările nu au rol de ornare, ci unul de

completare a acțiunii vorbite. Prin reducere concluzionăm că textele au doar virtuți scenice sau mai exact de punere în scenă, și nu literare. Textul, alături de muzică, decor, costume, este un complement al spectacolului. Adaosurile, troparele, inserțiile dramatice, sau cum dorim să le spunem, aparțin perioadei de descreștere a interesului liturgic și sunt introduse pentru a ține constantă atenția publicului și a îl relaxa psihic. Avem, astfel, o unitate de timp, spațiu și o motivație pe care le putem considera teatrale, ele fiind de fapt ritualice. Teatrul este imitarea vieții. În cazul nostru ni se propune trăirea vieții prin forța unui model unic. „Biserica e poporul sacerdotal, regal și profetic, a cărui datorie primă este vestirea Cuvântului, adică actualizarea scripturilor. [...] în fiecare liturghie a Cuvântului, pe măsura credinței noastre textul se desfășoară sub ochii noștri și Hristos îl explică inimilor noastre. Prin puterea Duhului Sfânt, El ne face să-l simțim actual pe măsura credinței personale, a intensității invocării, a rugăciunii comune. Iată de ce lectio divina trebuie să fie precedată de un efort de rugăciune” (Enzo Bianchi, 1996, p. 30).

Baza dramei liturgice rămâne textul Bibliei care are toate datele unui limbaj propriu. În lucrarea *Verborum Mysteriorum, Reflecții asupra limbajului genurilor literare în Biblie*, Francisca Maria Băltăceanu, după remarcă pertinentă referitoare la faptul că limbajul biblic a stat în multe culturi la baza formării limbii literare, prin traduceri care manifestă respect pentru textul sacru, indică clar că: *limbajul biblic marchează limbajul liturgic, care e țesut din Scriptură, facilitând caracterul de meorial al celebrării prin proiectarea, concentrarea și pe plan lingvistic a trecutului în prezent.* (p 89)

Notă :

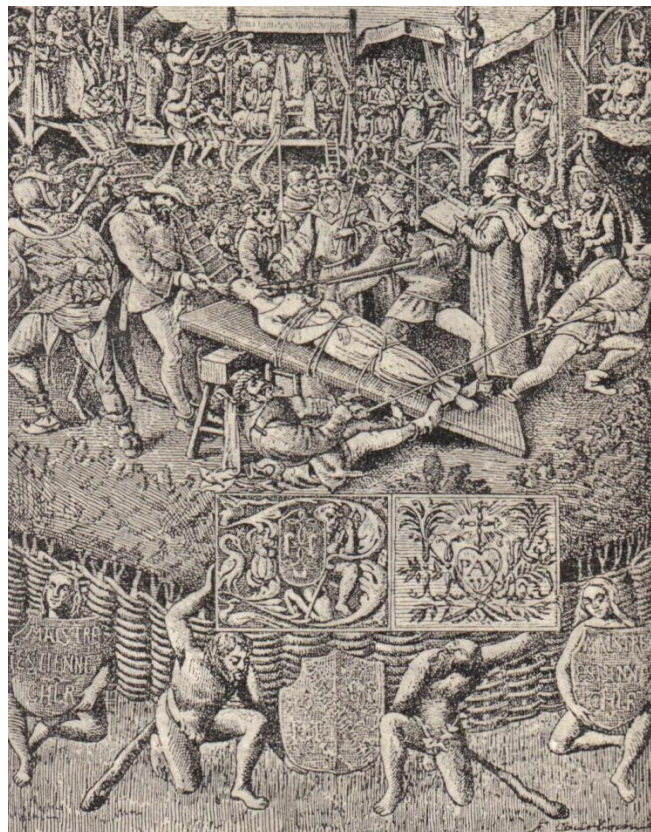
De obicei, orice discuție referitoare la drama liturgică are în vedere existența și evoluția ei în Occident, fără referiri la Bizanț, cealaltă parte a Imperiului. Direcția este firească atât timp cât latina era limba de bază a Imperiului Apusean și a Bisericii Apusene și cât timp fenomenul poate fi identificat cu aceasta. În Bizanț și în zona ortodoxă, acest tip de manifestări au fost anihilate și din cauza unui conservatorism și a unei înțelegeri rigide a tradițiilor, fapt care a dus la Marea Schismă. Există însă un text în greacă „Cristos suferind”, datat în secolul XI, atribuit lui Grigore Teologul, identificat de unii cercetători ca fiind Grigore din Nazianz, episcopul Antiohiei. Cunoșcându-se viața retrasă și smerită a acestuia, precum și grija spre învățătura creștină e greu de presupus că manuscrisul, influențat de tragediile antice, în special Eschil și Euripide, i-a aparținut. Durerile Mariei seamănă ca expresie și exprimare cu cele ale Antigonei. Sursele noastre de cercetare nu au relevat indicii despre o carieră Occidentală a acestui text.

Mai există două motive pentru care drama liturgică nu este prezentă în Orientul ortodox. Unul dintre ele se referă strict la tipul de monahism specific Bizanțului, aplecat spre isihasm și spre un tip de trăire mai puțin exteriorizată care, pe de altă, parte se referă la modul de păstrare a învățăturii bisericești. E cunoscut faptul că, deși nu existau atâtea ordine călugărești ca în Occident, în Orient disciplina și respectarea canoanelor era mult mai strictă.

I. III. Mistere și miracole medieval

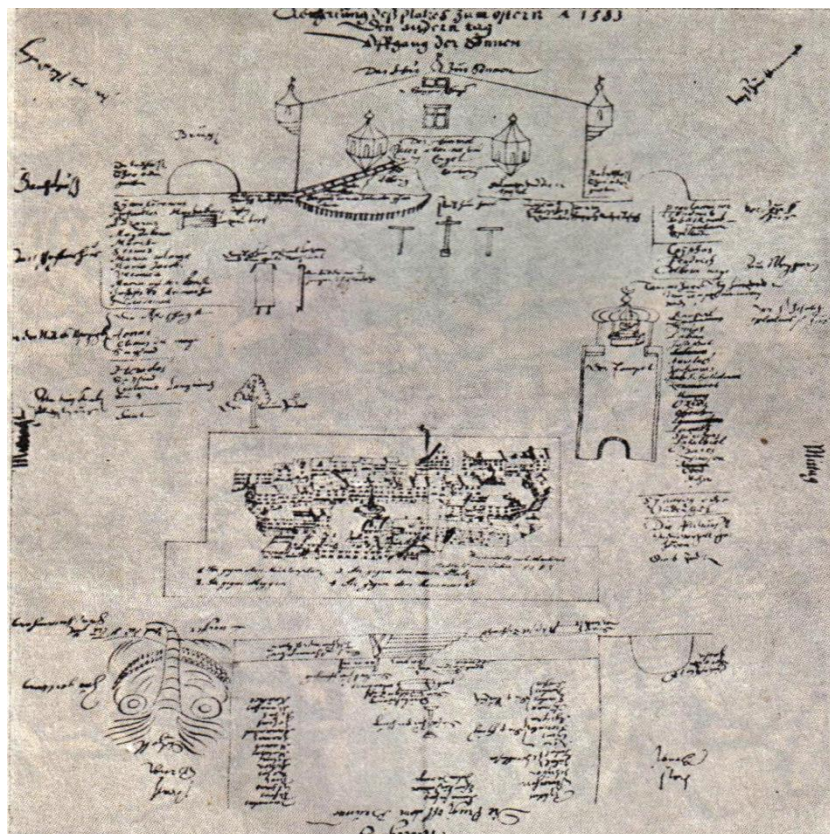
Din drama religioasă, după secolele XII-XIII, s-au dezvoltat *misteriile* medievale, miracolele. Mai sus aduceam în discuție o lucrare celebră, cu o carieră impresionantă în lumea catolică și nu numai, cel al Jocului lui Adam, text și spectacol legat de Sărbătoarea Nașterii. Textul este întrerupt adesea de mici versete în latină, necesare corului pentru păstrarea atmosferei liturgice, și de veritabile indicații de regie a spectacolului. Dumnezeu Tatăl are o altă denumire: Figura. Decorul este descris în amănunt și, foarte important, menționată poziția scenei: „Raiul să fie făcut pe un loc așezat ceva mai sus și să fie acoperit de perdele și stofe de mătase astfel ca cei care se vor afla în el să poată fi văzuți până la umeri. Se vor risipi peste tot flori frumos mirositoare și frunze. Și să se afle acolo și feluri de arbori de care să atârne poame, pentru ca locul acesta să pară dintre cele mai desfătătoare. Costumele trebuie să respecte o anumită eleganță și diversitate: Mântuitorul învesmântat în dalmatică, iar înaintea lui să fie puși Adam și Eva, Adam acoperit cu o tunică roșie, iar Eva într-o haină albă de femeie”. (Sandro Sticca, 1972, p.104)

I.4. Martiriul Sfintei Apollina



Ion Marin Sadoveanu, *Istoria universală a dramei și teatrului, I Drama și teatrul religios în evul mediu*, Editura Prometeu, 1942. Miniatură de Jean Fouquet. Exemplu rar de teatru semicircular în Franța și de amestec, la etajul superior, al publicului cu actorii. În loja din față e Raiul. Apoi loji cu spectatoare, iar în extrema dreaptă draci. În cuprinsul inferior al teatrului, publicul mai modest înconjoară locul acțiunii.

I.5. Plan pentru așezarea decorurilor zilei celei de a doua, în *Misterul de la Lucerna* (Elveția) reprezentat pe Weinmarcht la 1583



Ion Marin Sadoveanu, *Istoria universală a dramei și teatrului, I Drama și teatrul religios în evul mediu*, Editura Prometeu, 1942. (Figura centrală este adăugată în 1957. Ea înfățișează un desen al pieții, unde astăzi este o frumoasă frescă, reamintitoare de vechile spectacole).

Interpretarea „actorilor” trebuie să fie conformă cu momentul solemn și grav: „Și să fie bine învățat Adam despre clipa când va avea de răspuns: nici să nu se grăbească, nici să nu întârzie”.

Indicațiile au rol de normă și se raportează exclusiv la păstrarea „rânduiei”, adică a ritului. Grijă aceasta pentru păstrarea „rânduiei” ne arată că în corpul actorilor nu sunt doar clerici sau diaconi, ci și persoane din afara Bisericii, dar apropiate ei. Scenariul dramatic este complex, necesită un număr mare de protagoniști, iar desfășurarea „pe un loc așezat ceva mai sus” trimite la scările de intrare în Biserică. E o ieșire a dramei liturgice spre un public nou, dar și spre posibilitatea atragerii de noi actori. Pe treptele Bisericii, cu toate regulile, nu mai poate fi nici textul același. El se va adapta zgomotului străzii.

În tratatele de istorie a teatrului este o obișnuință ca realizările teatrale ale Evului Mediu să fie subsumate influențelor dramei latine, în special a lui Terențiu și mai puțin Menandru, deși el a fost sursa de inspirație a primului. Menandru este pe drept cuvânt inovatorul comediei grecești prin renunțarea la cor și crearea unui număr mai mare de personaje, cu accent pe comicul de limbaj și de caracter. Terențiu îl imită și beneficiază de limba latină, mult mai cunoscută în Occident, pentru a-și mări popularitatea. *Fata din Andros* și *Eunucul* au devenit

modele pentru autori, iar absența satirei sociale și finalitatea morală a pieselor sale, ca și la Menandru, au convenit inclusiv Bisericii.

Referința în materie de teatru cult pentru secolul al X-lea este Hroswitha, călugărița germană a cărei operă dramatică a fost puternic influențată de stilul lui Terențiu- prin didacticism și dialoguri moralizatoare cu unele inserții lirice. Chiar Hroswitha recunoaște cu admirație influența lui Terențiu, fără a fi însă o imitatoare. Cele șase piese: Galicanus, Dulcitus, Calimachus, Abraham, Pafnutius și Sapiența nu sunt drame religioase, ci mai degrabă, pe un fond hagiografic, lecții de morală creștină. Dulcitus, de pildă, este o dramă despre persecuția lui Diocletian asupra creștinilor, iar cele trei călugărițe asuprite, un exemplu de apărare și statornicie în credință.

Miracolele

Definiția din DEX este suficient de cuprinzătoare : Miracolul este „reprezentare teatrală din Evul Mediu cu subiect religios sau istoric în care intervin elemente ale miraculosului creștin”. Acesta însemna orice fapt neobișnuit atribuit Fecioarei Maria sau Sfinților.

Piese din categoria Miracolelor au la bază o situație pământească în care, la un moment dat, intervine supranaturalul. Sursele de inspirație pentru aceste miracole sunt cărțile și legende religioase, baladele populare, cântecele cavaleresti, scrierile apocrife, etc.

Rolul lor era pur demonstrativ și deci didactic – educativ, cu scene din viața burgheziei, a clericilor, a oamenilor obișnuiți. Subiectul este anunțat chiar din titlu: *Miracolul lui Robert Diavolul, fiul ducelui de Normandia, căruia pentru nelegiuirile sale i s-a poruncit să treacă drept nebun și să nu vorbească, pe care Dumnezeu la iertat îngăduindu-i să ia în căsătorie pe fiica Împăratului* sau *Martiriul Sfântului Ignațiu, Convertirea lui Clovis*, etc., teme în general cunoscute și cu o răspândire apreciabilă.

Obiceiurile și credințele sfârșitului Evului Mediu par a fi traversat un proces de diluare și de laicizare livrescă. În capitolul dedicat dramei liturgice identificam, ca o constantă a credinței și manifestărilor ei, orietarea în jurul conceptului de mântuire. Sfârșitul acestei perioade și zorii Renașterii impun o ecuație pe care o denumim ca fiind a păcatului și penitenței.

Printre personajele miracolelor apar, în urma personificării, *Dorința, Voința, Justiția, Adevărul, Pacea, Plăcerea*, concepte și stări sufletești. Este tot o modalitate ca prin intermediul alegoriei să se creeze depărtarea de religios și apropierea de laic. Adevărul istoric nu este important și nici mesajul... Interesul se centrează pe povestea în sine cu gradul ei de neobișnuit

și nu neapărat de supranatural. Povestea este, de fapt, și ea o formă și nu un conținut, pentru că multe din aceste miracole proveneau din predicile clericilor, având un caracter pregnant de *exemplum*.

Textele au autori, unii dintre ei recunoscuți, alții uitați sau necunoscuți. Dintre aceștia se detașează Jean Bodel și Rutebeuf.

Jean Bodel : știm că a trăit în Arras, o regiune bogată și vestit centru cultural, și a murit în 1210 într-o leproserie. De la el avem *Jocul Sfântului Nicolae*. Cultul și interesul pentru figura sfântului Nicolae, sfânt oriental protector al copiilor, s-a impus în Occident începând cu secolul al X-lea. *Jocul Sfântului Nicolae*, într-o variantă sumară căreia nu i se cunoștea autorul, era practicat de studenții sau novicii teologi între zidurile mănăstirilor. Cu aceste jocuri se deschid, de fapt, Sărbătorile de iarnă, ele prefigurează momentele Crăciunului, sfântul fiind celebrat pe 6 decembrie.

În piesa lui Jean Bodel acțiunea, mutată în mai multe locuri, are la bază parabola convertirii unui rege păgân, adică musulman, la creștinism. Surprinde aici mulțimea elementelor laice, cu scene de tavernă în care se bea, se vorbește vulgar, chiar licențios, se joacă zaruri, o lume care-l anticipează pe Francois Villon...

Rutebeuf: a trăit în secolul al XIII-lea. Poate fi considerat un scriitor/artist profesionist întrucât își câștiga existența scriind povestiri în versuri (fabliaux), epitafuri, texte pentru mănăstiri. Era un boem care s-a călugărit la bătrânețe. Piesa păstrată de la el este *Miracolul lui Teofil*, o legendă orientală celebră în Evul Mediu care anunță o temă, de asemenea, celebră - motivul faustic al pactului cu diavolul. Teofil, pentru a-și recâștiga autoritatea și un loc fruntaș în ierarhie, după ce a fost concediat, face o învoială scrisă cu diavolul. Remușcările născute, după ce trece întâmplător prin fața unui schit, îl fac să ceară ajutorul Fecioarei Maria care-l salvează cerându-i Diavolului înscrisul. Și acest Miracol a avut o circulație remarcabilă în Occident.

Misterele

Secolul al XV-lea poate fi considerat secolul misterelor, iar Franța, patria lor. Prin construcție, tematică, loc de desfășurare, misterele sunt identificate în două categorii: serioase și comice sau religioase și laice.

Ion Zamfirescu, în *Istoria universală a teatrului*, vol.II, preia o definiție de la Gustave Cohen care sună astfel: *De la 1450 încoace, termenul a căpătat stabilitate. Denumeste drame religioase cu caracter amplu, inspirate din Biblie ori din alte texte bisericești, aducând pe scenă situații din teologia catolică și personaje din toată scara fabulației creștine de la Dumnezeu la diavoli.* (p.59).

Misterele respectă o formulă de compoziție dramatică simplă, fără realizări literare notabile interesate fiind mai mult de caracterul hagiografic și anecdotic. Și în cazul acesta ne întâlnim cu texte ale unor autori cunoscuți. Unul dintre ei este Arnauld Greban, cu *Nașterea, Patimile și Învierea Domnului nostru Isus Cristos*. Textul este împărțit în mai multe scene care corespund zilelor în care se joacă misterul. Scenele sunt decupate din Vechiul și Noul Testament, de la Procesul Paradisului (Ziua I), la Predica lui Ioan Botezătorul și conțin momente importante din viața lui Isus până la Patimi (Ziua II), cu prezența lui Iuda, personajul principal al Zilei III. Ziua a IV-a și a V-a prezintă Învierea și respectiv Înălțarea. Și alți autori ca Jean Michel, Eustache Marcade sau Simon Greban au păstrat același model. Tema predilectă pare a fi cea a apărării credinței și a martirajului, din această categorie fiind păstrate sute de producții.

Teatrul religios a avut o largă răspândire pe continentul european. În Italia, din cunoscutele laude, s-a dezvoltat teatru popular religios, pe același criteriu al vizualizării Evangheliei, vieților sfinților sau al exemplelor anecdotice din predici. În Spania reprezentațiile sacre sunt legate de serbările „Corpus Domini” cu celebrele „autos sacramentales”, piese cu învățătură creștină pe bază de parabole, cu sfinți, îngeri, demoni, dar și personaje alegorice ca: *Păcatul, Moartea, Justiția, Credința*. Erau construite într-un singur act în care învățătura creștină alterna cu jocuri și cântece. Aveau loc în aer liber, inițial în orașe, dar s-au răspândit și în mediul rural.

În perioada *Corpus Domini* nu mai erau permise alte spectacole, astfel că la ele participa toată populația. Cu opt zile înaintea reprezentației avea loc, în zorii zilei, o repetiție generală cu public restrâns. În teatrul lui Calderon întâlnim o astfel de piesă numită *Los Plantes*, Plantele, cu tema axată pe celebrarea Eucharistiei.

Și în Anglia avem un repertoriu dramatic religios constituit din *Ciclurile de la York și Chester*, din manuscrisele de la Wakefield și N-Town. Tradiția reprezentării nu e în cadrul Bisericii. Situația dramei și teatrului medieval în Anglia este unică în Europa. Pentru o mai bună

înțelegere a fenomenului recomandăm două lucrări: *The Body Spectacular in Medieval English Theatre*, a Estellei Antoaneta Ciobanu și, mai ales, *Sacrum Signum: Sacramentality and Disent in Yorks Theatre of Corpus Cristi*, semnată de Sarah Bechwith.

Constatarea la care ajungem este că teatrul medieval religios era în Anglia o practică socială în sensul unei „profesări” a învățăturii creștine prin intermediul mijloacelor teatrale. O particularitate de neignorat a acestora este prezența copioasă a comicalului.

În lucrarea sa, Gustave Baty face o observație plină de sens: *Pentru a emite o judecată dreaptă, nu trebuie să faci lectura cărții, cât să-ți imaginezi reprezentația. În momentele în care partea dialogului devine predominantă, Jean Michel, Eustache Mercade și frații Greban își dau osteneala, în chip vizibil și adesea cu succes, să fie la înălțimea sarcinii lor. În afara acestor pasaje, textul, încărcate de motete, pierdut în mijlocul mișcării, rămâne la fel de neglijabil ca un libret de operă.*(op. cit., p.75)

Câteva concluzii

În dramele religioase, în general, este utilizat versul octosilabic ca influență a retoricii și poeticii latine. Fără a fi conștientizat, stilul pare a fi un amestec de tragic și comic provenit din nevoia, mai mult umană, de echilibrare a raportului: grav-destins, solemn-relaxat. Din acest ameste se naște, după secolul al XV-lea, tragi-comedia, specie a genului dramatic cu mare succes în Renaștere și Clasicism.

Sub influența Scolasticii, prin tehnica alegoriei, sunt introduși eroi care ilustrează concepții filozofice sau abstracțiuni. Personajele principale, Isus, Maria, Sfinții, sunt construite static, cu o doză mare de hieratism, în imagini și tipuri generice. Urmărind evoluția teatrului observăm creșterea interesului pentru personajele secundare, umane, obișnuite (slujitorul, cerșetori, vagabonzi) care sunt treptat particularizate și caracterizate dramatic. După secolul al XV-lea mai apare un personaj cu carieră teatrală deosebită – Nebunul- și apoi Bufonul.

Capitolul II

TEATRU POPULAR/ TEATRU RELIGIOS

Teatrul popular este o sintagmă pe cât de generoasă, prin aria de cuprindere, pe atât de înșelătoare. În cercetarea românească a devenit un fapt comun ca prin această formulare să delimităm deopotrivă texte ce seamănă cu piesele de teatru, precum și manifestări populare cu pronunțat caracter spectacular. Am utilizat expresia *seamănă* nu pentru a ironiza și nici pentru a minimaliza intervențiile și cercetările, adesea extrem de solide, ci mai ales pentru a indica faptul că în terminologia de specialitate a artei teatrale nu a fost folosită corespunzător. Astfel, există destule exemple în care termeni precum *dramatic*, *teatral*, *piesă*, *reprezentare* au fost întrebuințați fără o susținere teoretică și de aici confuzia creată. Referitor la confuziile create, chiar într-un respectabil studiu apărut în anul 1957, al lui Gh. Vrabie, material adus în discuție de noi aici, apar unele idei generate de dialectica materialist-socialistă specifică perioadei:

„Piesele” pe care le vom analiza ca și simplele scenete n-au text scris, de aici caracterul lor fundamental folcloric. Când unele din ele l-au avut totuși, prin învățare și contopirea lor cu tradiția populară, au devenit bunuri numai ale maselor. Cele mai multe însă nu l-au avut niciodată, sunt simple improvizații legate de o creație a actorului, și ea tot tradițională.

Din materialele pe care le vom expune se va putea reține că poporul nostru a manifestat întotdeauna aptitudini dintre cele mai remarcabile pentru producțiile teatrale. A cultivat cu mult interes genuri variate: de la pantomimă ori sceneta cu caracter de comedie, până la dramă. Materialul, cu toate, că e de dată recentă (sec. XIX) – și informații mai vechi referitoare la spectacolele populare nu avem – totuși din el putem desprinde o linie evolutivă a teatrului, din antichitate până astăzi. Nimic n-a dispărut din vechile timpuri, ci s-a adaptat numai, anumite trăsături desuete pentru o epocă au trecut pe plan principal într-alta, afirmând din plin și optimist alte sensuri de viață socială a maselor.

Jocul caprei, Jocul, cerbului și al turcei, Jocul brezaei sunt imagini ale procesiunilor păgâne de altădată, săvârșite astăzi în toată splendoarea lor, fără să mai aibă ceva din aspectul lor magic sau din legătura cu condițiile economico-sociale care le-au generat (M. C. Kosven, 1957, p. 14.) Ce a făcut omul contemporan cu acestea? A preluat și a accentuat doar un anumit aspect, al petrecerilor populare sub masca de animal, și anume scena dramatică ca distracție.

Un al cercetător, J. Huizinga, reluând unele discuții mai vechi într-un studiu despre Homo Ludens (Homo Ludens, Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur, Pantheon, 1939), pune în lumină tocmai această latură.

A pierde însă din vedere legătura dintre artă și bazele ei materiale, legătură nemijlocită în timpurile străvechi – înseamnă a ajunge la o concepție subiectivist-idealistă. (cf. V. I. Lenin, Opere, vol. 10, Buc., ESPLP, 1956, p.33)

Din câte se va vedea și din descrierea și analiza producțiilor dramatice române, fie ele mimate sub masca unui animal, fie recitative, însăilate pe canavaua unor fabulații elementare, întâlnim în toate o profundă legătură cu formele trecute de viață socială, care cu timpul ca și semnificațiile magice ori liturgice ajung, eu mult în penumbră, pierzându-se, de cele mai multe ori, cu desăvârșire. Ele apar astăzi doar sub aspect scenic, dramatic, unghi de vedere sub care le vom privi și noi.

Dar dacă ne-am fi oprit numai la aceasta ar fi fost cu totul nemulțumitor, căci mai toate izbesc prin ambianța lor arhaică. De aceea am făcut unele incursiuni comparatiste, în cele ale popoarelor din antichitate ori evul mediu și vecine cu noi, ca în felul acesta să arătăm cu adevărat vechimea unora din ele. Făcând aceasta am arătat și structura lor artistică, ca astfel nota de originalitate a celor din spațiul carpato-dunărean să fie cât mai evidentă. Cercetările mai atente în acest sens ne au dus la observații interesante în ceea ce privește puterea de creație a poporului și valoarea artistică incontestabilă a acestor producții. Cu alte cuvinte, asocierea jocurilor noastre dramatice cu cele din lumea greco-romană (cu Dionisiacele, Saturnaliile ș.a), făcută și de G. Dem. Teodorescu ori Simion Mangiuga, a vrut să illustreze nu latinitatea cu orice preț, ci o structură artistică inedită, întrepătrunsă de elemente cu totul străvechi. Căci alături de greci și romani, vechile popoare ale Traciei ca și ale altor ținuturi din aceste părți, și-au avut manifestările lor dramatice, ritmate, bineînțeles, de alte rosturi de viață socială. (Prin aceasta nu vrem câtuși de puțin să se înțeleagă că cultura geto-dacă ar fi rămas străină de influența cuceritorilor romani. În chiar folclorul și viața noastră etnografică se pot găsi urme (vezi V. Pârvan, Dacia, Buc., 1927, p. 100 și urm.; 202 și urm.; 214). Aceleași acțiuni dramatice, dublate de gesturi magice, găsim adesea la popoarele rămase în stare naturală. Cunoscutul explorator Cook relatează că a văzut la unul din triburile zise sălbatice o manifestație ce ne apare similară celor, despre care vorbim: ” ...Ea consistă într-o mare varietate de măști sculptate în lemn, care acoperă fața, fruntea și capul; unele reprezentau capul unui, om... altele reprezentau pasări și mai cu seamă vulturi, un mare număr de animale terestre sau marine, ca lupi, bivoli etc.” Troisième voyage, vol. III, p. 69). (Gh. Vrabie, Teatrul popular românesc, 1957, pp.435- 437)

Dacii, geții, agatirșii vor fi avut și ei un soi de dionisiace, legate de anumite practici social-economice...

Un alt fapt care se cere a fi subliniat în aceste cuvinte preliminară este că manifestările teatrale cu caracter folcloric nu se petrec întâmplător. Sunt anumite perioade, momente, festive,

din viața colectivităților când ele sunt aduse automat. O asemenea realitate vine să întărească caracterul arhaic și sacral al jocurilor populare. Vedem din timp cum „actorii” și „spectatorii” încep pregătirile. Petrecerea se face întocmai ca în fiecare an în virtutea tradiției; cei tineri învață de la bătrâni, gustul celor mici de a juca este de pe acum deschis, din postura de spectatori. Îndemnul la acțiune dramatică e și el cultivat prin tot ce se face. De multe ori, alături de pantomimă, străveche și heratică, de o costumație puțin comună, în piei și măști de animale, apar figuri de eroi și obiecte de-a dreptul curioase pentru viața modernului. Să amintim de blojul ori mutul de la turcă sau călușari care, în chipul cel mai firesc, se dedau ca altădată la obscenități.

Însuși modul de manifestare dramatic este și el tipic antichității. Monologul debitat de „moș”, de cel care conduce masca de animal, cu răspunsuri, ici, colo, din partea spectatorilor, constituie o notă distinctivă. Practicată de antici, el a fost preluat și prelucrat în opere culte de către Aristofan, Plautus, Magnes, poet athenian, ce-și intitulează trei din comedile sale cu nume ca „Broaștele”, „Muștele”, „Păsările.” (vezi Ch. Magnin, Les origines du théâtre antique et du théâtre moderne, Paris, 1868, p. 42) (Gh. Vrabie, op. cit., p. 438)

Astfel că tipurile caracteristice vremii au fost aduse și în teatrul oficial, în forum. Lor li se adăugau cele ale sclavilor bătuți de stăpâni, ori al soldatului fanfaron ș.a.m.d. Nimic nu ne face să afirmăm că asemenea tipuri și opere nu se vor fi jucat și în „sălile” de teatru ale căror urme se văd la Sarmizegetusa, Mangalia (Callatis) etc. Multele măști și figurine din teracotă descoperite aici duc la presupuziții de natura aceasta.

Am ales să citez acest pasaj lung tocmai pentru a demonstra faptul că punerea în discuție a termenilor de autohtonizare este mai indicată ca metodă. Putem vorbi chiar de un proces de folclorizare care elimină teoria izvoarelor antice și a *stratului nostru dacic*. În cazul teatrului pe teme biblice și chiar al manifestărilor generate în perioade *festive* tipul acesta de teorii nu-și au rostul chiar dacă există o tradiție pornită de la Densușianu.

Pentru a delimita corect aria noastră de cercetare o să introducem, alături de aceste noțiuni, altele ca: *teatralitate, structuri dramatice*, precum și *punere în scenă, regie, convenție de joc, performance, rol* și nu în ultimul rând, *public* chiar dacă nu avem în fața ochilor texte scrise de un autor cunoscut, iar cele mai vechi datează de la sfârșitul secolului al XVIII-lea.

Teoria literară românească, precum și folcloristica și teatrologia, par a nu fi dorit o clarificare a terminologiei uzitate. Drama liturgică și drama biblică reprezintă două categorii distincte, în special pentru spațiul românesc, iar încurcăturile au fost alimentate de producțiile dramatice autohtone sau autohtonizate. Sintagmele generice de tipul *teatrul popular* sau *teatru folcloric* conțin și întrețin o confuzie creată de caracterul spectacular, implicit teatral, de

reprezentatie și textul utilizat, dar și de diferența specifică dintre actul teatral propriu-zis, precum Irozii și spectacole cu încărcătură teatrală cum sunt Colindele, Călușarii, etc.

Manifestările de teatru popular, sau mai degrabă jocurile populare cu caracter teatral, sunt atestate în cronicile moldovene, muntene, etc. Ele erau în strînsă legătură cu sărbătorile calendaristice sau evenimentele importante ale colectivității, iar originea lor trebuie căutată în timpuri străvechi pentru că „*mascareă magică în jocul călușarilor, travestirile animaliere în jocul caprei, priveghiul cu măști din Munții Vrancei sunt forme evolute ale unor spectacole primitive cu origini străvechi din ținuturile carpato-dunărene*” (Alterescu et al., 1965: 40).

Disputa religios- profană a fost adesea invocată când era vorba despre aceste jocuri pe care biserica, și mai ales fețele bisericești, le repudiau. În *Descrierea Moldovei* (Dimitrie Cantemir, 1997, pp.193-194) oferă o atestare documentară pentru *Jocul călușarilor*, în capitolul XVII, „Despre năravurile moldovenilor”, text amintit și de Ioan Masoff în *Istoria ...sa*:

Jucătorii se numesc călușari, se adună o dată pe an și se îmbracă în straie femeiești. în cap își pun cunună împletită din pelin și împodobită cu flori; vorbesc ca femeile și, ca să nu se cunoască, își acoperă obrazul cu o pânză albă. Toți au în mână câte o sabie fără teacă, cu care ar tăia îndată pe oricine ar cuteza să le dezvelească obrazul. Puterea aceasta le-a dat-o o datină veche, așa că nici nu pot să fie trași la judecată, când omoară pe cineva în acest chip. Căpetenia cetei se numește stariț, al doilea primicer, care are datoria să întrebe ce fel de joc pofteste starițul, iar pe urmă îl spune el în taină jucătorilor, ca nu cumva norodul să audă numele jocului mai înainte de a-l vedea cu ochii. Căci ei au peste o sută de jocuri felurite și câteva așa de meșteșugite, încât cei ce joacă parcă nici nu ating pământul și parcă zboară în văzduh. În felul acesta petrec în jocuri neconținute cele zece zile între Înălțarea la cer a lui Hristos și sărbătoarea Rusaliilor și străbat toate târgurile și satele jucând și sărind. În toată vremea aceasta, ei nu dorm altundeva decât sub acoperișul bisericii și zic că, dacă ar dormi într-alt loc, i-ar căzni de îndată strigoaicele. Dacă o ceată de aceștia de călușari întâlnește în drum alta, atunci trebuie să se lupte între ele. Ceata biruită se dă în lături din fața celeilalte cete vreme de nouă ani. Dacă vreunul este omorât într-o astfel de încăierare, nu se îngăduie judecată și nici judecătorul nu întreabă cine a săvârșit fapta. Cine a fost primit într-o asemenea ceată trebuie să vină de fiecare dată, vreme de nouă ani, în aceeași ceată; dacă lipsește, ceilalți zic că îl căznesc duhuri rele și strigoaicele. Norodul lesne crezător pune pe sama călușarilor puterea de a izgoni boli îndelungate. Vindecarea o fac în acest chip: bolnavul îl culcă la

pământ, iar călușarii încep să sară și, la un loc știut al cântecului, îl calcă, unul după altul, pe cel lungit la pământ începând de la cap și până la călcâie; la urmă îi mormăie la urechi câteva vorbe alcătuite într-adins și poruncesc boalei să slăbească. După ce au făcut aceasta de trei ori în trei zile, lucrul nădăjduit se dobândește de obicei și cele mai grele boli, care s-au împotrivit lungă vreme meșteșugului doftoricesc, se vindecă în acest chip, cu puțină osteneală. Atâta putere are credința până și în farmece (Cantemir, 1997, pp. 193-194).

Avem aici o exemplificare cu suficiente elemente de analiză teatrală: costume, rol, mască, conflict, dans etc.

Surprinzător, odată cu apariția Creștinismului, caracterul sacru a dispărut, dar nu ca efect al poruncii *să nu-ți faci chip cioplit*, ci din cauze mult mai profunde legate de raportul dintre Divinitatea și umanitatea lui Cristos.

Din perspectivă stric antropologică avem de-a face cu un fenomen de vizualizare și înlocuire a imaginii. Din punct de vedere religios Mircea Eliade a explicat fenomenul în Sacrul și Profanul: *Vrând nevrând, ei au sfârșit prin a creștina divinitățile și miturile păgâne care nu se lăsau extirpate. Un mare număr de zei sau eroi ucigători de balauri au devenit niște Sfinți Gheorghe; zeii furtunii s-au transformat în Sfântul Ilie; nenumărate zeițe ale fertilității au fost asimilate cu Fecioara Maria sau cu alte sfinte. S-ar putea spune că o parte din religia populară a Europei precreștine a supraviețuit camuflată sau transformată, în sărbătorile calendarului și în cultul sfinților.* (M.Eliade, 1995, p.203)

Procesul *laicizării* însoțit de cel al *creștinării* unor forme populare este natural și firesc, iar rezultatul se poate observa mai bine în cazul colindelor. Colindele religioase respectă textul sau povestea biblică care conține uneori inserții din Viețile Sfinților, pe care le putem atribui oamenilor bisericii, cunoscători ai substanței și interesați de evanghelizare. Textul Irozilor, indiferent de variantă sau zonă, e construit pe texte de colindă. Colindele, după cum le analizează Petru Caraman, se dezvoltă pe două direcții, fiind profane și religioase. Geneza lor a suscitât opinii diverse. Nu intrăm într-o astfel de discuție pentru că, din punct de vedere al cercetării noastre, teatralitatea și relația religios/profan în analiză evoluționistă ne e profitabilă. Pe de altă parte, în spațiul strict românesc, colindele și jocurile par a fi mai legate de raportul cu societatea din care provin decât de raportul cu Biserica. Colindele conțin un scenariu dramatic.

Raportul dintre sacru și profan poate fi, de asemenea, analizat în cadrul jocurilor cu măști care și-au pierdut funcția sacră. Același Dimitrie Cantemir, pe care-l aminteam mai sus cu descrierile sale referitoare la *Jocul Caprei*, *Cerbului*, consemnează și informații despre jocul de

păpuși mânuite din interior, jocuri cu pronunțat caracter totemic. Și în acest caz există teorii cu privire la geneza și evoluția lor. Alterescu le consideră derivații ale jocurilor dionisiace cu împrumutul formelor din Antichitatea Romană și greacă, derivații și contopiri cu forme străvechi, *maskarea magică în jocul călușarilor, travestițiile animaliere în jocul caprei, priveghiul cu măști din Munții Vrancei sunt forme evolute ale unor spectacole primitive cu origini străvechi din ținuturile carpato-dunărene*. (Alterescu et al., 1965, p. 40), dar cert și acestea se suprapun unor evenimente calendaristice: *drăgaică să zice cei ce joacă la sărbătoarea sfântului Ioan botezătorul, îmbrăcați iarăși în haine muieresti, cu săbiile în mână și cu steag [...] păpărudă se zice cel prefăcut în haine muieresti, și joacă înzovolit cu bozi, și când joacă aruncă apă în capul lui; care joc să joacă după Paști și putem zice că închipuiește ploaia primăverii pentru bucate*” (Alterescu et al., 1965, p. 44). Presiunea Creștinismului a făcut ca, în timp, jocul cu măști să fie înlocuit de forme de teatru popular-religios.

II.I. Irozii

În lucrarea de față aducem în discuție o distincție pe care mulți dintre cercetătorii istoriei teatrului o ignoră, anume diferența dintre drama liturgică și teatrul popular pe teme biblice. Dacă drama liturgică, așa cum o înțelegem noi, este un produs al Evului Mediu, teatrul popular pe teme biblice apare în spațiul românesc în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea. Drama liturgică, ale cărei origini trebuie căutate după secolul X, a stat la baza teatrului pe teme biblice, dar, după Renaștere, s-au despărțit și fiecare și-a continuat parcursul conform particularităților locale. La noi, diverși exegeți ai fenomenului, mai vechi sau mai noi, au contribuit la clarificarea și descrierea acestor manifestări furnizându-ne doar o analiză regională, redusă la provinciile istorice românești: Moldova, Muntenia și Transilvania, cu referiri sumare la prezența acestor reprezentări în spațiul balcanic și est-european.

Din această perspectivă *Irozii* și/sau *Mironosițele* trebuie tratate diferit, considerate teatru biblic bazat pe un scenariu dramatic și nu doar reprezentații teatrale ocazionale, chiar dacă provin dintr-un corpus rural care însă, au la origine construcții culte. Jocul Irozilor are personaje fixe și un singur subiect, dar suplimentarea personajelor și inserțiile, în funcție de zonă sau perioadă, impun o relație de tipul prototip-variantă. Spre desobire de alte zone europene, din punct de vedere al participanților, se observă o delimitare a ineresului pentru fenomen. *Irozii* a fost jucat la noi de școlarii sau tinerii din mediu rural sau de oameni ai bisericii. „Actorii” din *Irozi* nu sunt artiști, ci mai degrabă niște indivizi care se supun unor reguli tradiționale. Ei nu se

individualizează pentru că rolurile sunt astfel repartizate în spectacol. La reprezentație, ceata de „actori” impune o participare colectivă în care fiecare face ceva, conform tradiției, iar publicul din curtea sau casa gazdei/scena, are atribuții pasive. Sărbătorile de iarnă se suprapun peste atmosfera de bucurie, dar sunt și prilej moralizator, educativ și evocator.

Prin modele, influențe, imitații s-au creat aceste structuri dramatice pornite dinspre oraș spre sat, prin dramatizarea și reprezentarea unei teme biblice care conține, *in nuce*, elementele definitorii pentru așa ceva: conflictul Irod-Magi, personaje negative versus personaje pozitive, deznodământ, elemente de teatru în teatru, precum scenele cu Iosif și Maria, dar și procedee teatrale de tipul păcălitorul –păcălit: Irod este păcălitorul-păcălit pentru că, prin insistența cu care dorește să afle locul nașterii, spunându-le Magilor (în toate variantele de text) că dorește și el să-l vadă pe Mesia, îi determină pe aceștia să-l ocolească la întoarcere.

Găsim primele referințe la Dumitru C. Ollănescu- Ascanio, în lucrarea *Teatrul la români* (din *Anal. Acad. Rom.*, t. XVIII, partea I, 1896), apoi la T. T. Burada, în *Istoria teatrului în Moldova* (vol. I, Iași, 1915), iar unele date mai vechi despre *Jocul călușarilor*, la D. Cantemir, în *Descrierea Moldovei*. Mihail Kogălniceanu a prezentat pentru prima dată obiceiul Irozilor, sau *Vicleimul*, pe care i-a întâlnit în mediul familial, la Curtea domnească sau în alte case boierești:

... *La începutul încă al acestui secol, irozii erau ținuți în onoare mai mare; fiii boierilor celor mai înalți, îmbrăcați în haine de stofă aurită, mergeau la curtea domnească și la casele boierești cele mai însemnate, de reprezentau „slujbele religioase”. Textul era alcătuit de „dascăli și dieci”, ei „erau actori, reprezentând misterele religioase”. (Revista pentru istorie, arheologie și filologie, București, I, 1882, p. 23).*

Din perspectiva istoriei teatrului românesc este clar că *Irozii* s-au constituit în cele dintâi manifestări teatrale cu texte românești, înainte de adaptările și traducерile din zona cultă.

Reprezentațiile cu Irozi se adresau unui public care înțelegea limba și care nu era împărțit în clase sociale.

Teodor Burada a scris despre acest obicei, despre regia și costumația spectacolului pentru că, deși nu suntem în fața unei manifestări de teatru profesionist, patosul și rigoarea actorilor produc o bucurie intensă și o prețuire nedisimulată: *tacâmuri de irozi, dintre care unii mai de seamă îmbrăcați luxos, cu haine aurite, jucau numai pe la case mari, iar alții, cu haine mai puțin bogate, jucau pe la casele negustorilor și ale locuitorilor de prin mahalale(...) 3 crai de la răsărit mergeau călări și erau îmbrăcați cu stihare și cu cămăși de stofă roșie, împodobite cu șireturi albe ce aveau zurgălăi la mâneci și înfășurați cu aurari ca diaconii, pe cap având un fel*

de mitră făcută din hârtie poleită și cu clopoței. Ostașii erau ca la 30 la număr. (Istoria teatrului în Moldova, Iași, I, 1915, pp. 8-9.)

Informații cu același subiect regăsim și în alte lucrări ca: *Călătoriile Patriarhului Macarie din Ahtiohia în țările române* din care aflăm că *preoții din diferite orașe, însoțiți de sârmani, de citeți și de coriști să se-adune în cete, purtând icoane și umblând prin orașe toată noaptea, vizitând, casele boierilor și dându-le bucurie în ziua de sărbătoare. Tot astfel făceau și lăutarii, toboșarii, flautiștii și fluierașii, colindând în bande toată noaptea dinspre Crăciun și în noaptea următoare cu felinare, pe la casele boierilor celor mari.* (Între anii 1653-1658, ed. Emilia Cioran, București, 1900, pp.81-82)

II.1. Irozi



Th. Burada, Istoria teatrului în Moldova, 1915: *Acest tacîm de Irozi ce se vede în această gravură, am pus de s-a desenat după natură, pentru ca să rămâie generațiilor viitoare o icoană vie despre îmbrăcăminte și chipul cum era alcătuit acel tacîm.*

Biblioteca Academiei Române are un fond bogat de manuscrise păstrate, rod al unei îndeletniciri acerbe a fețelor bisericești după cum arată textele, în versuri sau proză, din manuscrisul 3034 *Cântarea Vitleimului la Sărbătorile Crăciunului* (sec. XIX, 247); 3072 (f. 1–26, XIX); 3565 (f. 63-67, XIX; 1885); 4023 (f. 55-6U, XIX); 5188 (68-70, *Rânduiala ci să faci la umblarea Irodului*, XIX, 1834); 1164 (6 – 7, sec. XIX); 1736 (75 – 77, fragment, XIX); 1868 (f. 65 - 70, XVIII-XIX); 2071 (f. 53-62, XIX); 2747 (1-6, XIX); 2944 (1-2, 1829); 1386; 842; 1603; 4153; 3241; 2944; 5585 (f. 2-6); 5885 (fragment, XVIII) ; 4968, p. 282.

Diferențele dintre ele sunt greu de cuantificat pentru că unele sunt consemnate cu un anumit tip de rigiditate specific clericală, altele povestesc situația biblică, doar unele - precum 3072 (f. 2-4), cu un titlu pe care îl regăsim și la Anton Pann : *Întrebările crailor – Verșiu Crăciunului* - conțin conflictul dintre Irod și Magi, indicații de mimică sau joc și pot fi analizate cu mijloace literare și teatrale.

Analiza fenomenului pe regiuni istorice este corectă și necesară datorită pentru că scoate la lumină particularităților și modului de manifestare. Deși Moldova este zona în care Jocul Irozilor s-a dezvoltat și a avut o istorie îndelungată, în lucrarea de față, ne îndreptăm în analiza manifestării, *ab initio*, spre Transilvania și Bucovina, spre elucidarea începuturilor și comparare existenței temei în reprezentații similare ale maghiarilor și sașilor din cele două provincii românești.

Primul care pune în discuție originile Irozilor este M. Gaster care, bazându-se pe faptul că tema magilor apare în texte scrise în latină în Franța secolului XI și mai apoi în Germania, presupune că acestea s-au transmis la sașii transilvăneni și de la ei, la români. Teodor Burada nu combate în totalitate teoria, mai bine zis o nuanțează în sensul în care „aceste priveliști și jocuri vor fi introduse la noi deodată cu creștinismul sau de către călugării străini veniți în țara noastră în diferite timpuri.”(T. Burada, Minerva, 1975, p.15)

Gh. Adamescu, în *Istoria literaturii române*, acceptă și încearcă să acrediteze ambele teorii, pe cea a lui M. Gaster- prin sașii din Transilvania, cât și pe cea a lui G. Dem. Teodorescu care afirmă că aceste manifestări sunt pe teritoriul nostru încă din Antichitate și că sunt legate de creștinizarea dacilor („Steaua și Betleemul sau Vicleimul, cum se practică la noi de bună seamă că datează din primii timpi ai introducerii creștinismului în Dacia” (Încercări critice asupra unor credințe, datine și moravuri ale poporului român, București, 1857, p.47), pe care însă îl aduce spre Bizanț și originalele slavone, cu traduceri din greacă.

N. Cartoian crede „într-o dezvoltare organică a acestei drame religioase pe pământ românesc și în marginile literaturii noastre” (Cărțile populare în literatura românească, p.232) pentru că își pune întrebarea: „De unde a venit ideea Vicleimului la noi? Nu este ușor de răspuns. Grecii [...] nu-l au – și nici Bulgarii nu-l cunosc decât în ținuturile învecinate cu Serbia. Biserica ortodoxă, care a fost refractară la introducerea sculpturii în biserică, a socotit ca o impietate punerea în scenă a dramei evanghelice. Misterul religios e deci la noi de obârșie apuseană și se leagă de misterul celor trei regi magi ai evului mediu. Dintre popoarele învecinate, îl au Rutenii care l-au primit de la Poloni și popoarele care au trăit în aceeași sferă culturală, în vechea monarhie habsburgică: Sașii care l-au luat de la Germani; Italienii care l-au moștenit din evul

mediu, Ungurii care, după cercetările folkloriștilor și etnografilor lor, l-au primit de la Italieni și, în sfârșit, Sârbii din ținuturile adriatice și din Banat (Cartoian, 1938, pp.185-232).

În special în secolul al XX-lea, cercetătorii unguri s-au aplecat asupra temei Betleemului – Bethlehemesjatek (Jocul Păstorilor), Betlehemes, Betlehemez, manifestată zonele cu populație preponderent maghiară, în Secuime, dar și în zona Banatului și Nordul Transilvaniei. Studiile au fost impulsionate de sociologia maghiară, la început de drum, dar cel care a dat direcția și metoda a fost Dimitrie Gusti.

Printre cei care au făcut cercetări de teren merită menționați Benedek Andras și Vargyas Lajos, cu lucrarea *Az istenesi szekelyek betlehemesjatek* (Cluj, 1943) și Tecla Domotor, cu *Ungarishe Volksbtauche* (Obiceiuri ungurești), pe care i-am consultat și noi pentru lucrarea de față.

Se disting trei tipuri de Betlehem-uri maghiare. Cel mai simplu este *Jocul Păstorilor*, cu trei păstori -personaje principale- numite: Titirus, Maksus și Koridon- și un înger. (În 1875, Petru Băncilă publică, la Sibiu, *Colindele Crăciunului și ale Pașciloru seu producțiuni cu cântece la nascerea și învierea Domnului nostru Isusu Christosu, la care s-au adausu și colacaritului seu vornicitului usitatu la mesa nunții adunate, întreptate și întocmite astfelu, o versiune-compilație*, după cum singur mărturisește în cuvântul de început, avertizându-ne că a asigurat „la fiecare piesă de producțiune, căutările cele mai corespunzătoare și mai conforme cu însemnătatea acestor mari și strălucite sărbători”, dar și că „producțiunea prezentă este o imitatie locală pe care parte o am mai îndreptat și pe alocurea o am compus din nou.” Aici, dar și în alte variante din zona transilvană, apar numele celor 3 păstori: Coridon, Acteon și Miron, toate de proveniență greacă. În varianta maghiară, *Îngerul* este coordonatorul de joc, iar cântecele ciobanilor sunt asemănătoare cu cele din versiunile românești de Irozi.

În a doua categorie de Betlehem îi regăsim pe cei trei ciobani, dar caracterul comic al relației dintre ei e dat de surzenia unuia, de o ceartă provenită din neînțelegerea mesajului îngerului, de comoditatea somnului. În final, aceștia se deplasează spre ieslea unde e Pruncul. Personajul ciobanului surd apare și în versiuni românești din zona Moldovei. Observăm și prezența temei visului, pentru că Îngerul se arată ciobanului în vis, temă ce se întâlnește cu preponderență în spațiul germanic.

Caracterul coerent dramatic se identifică în al III-lea tip de Betlehem unguresc, cu mai multe personaje de astă-dată: Irod, Ofițerul, Maria, Iosif, Ciobanii, Îngerul. Păstorii, în această variantă, poartă cu ei o bisericuță sau o iesle, după caz. Sesizăm aici, ca și la Picu Pătruț, printre personaje, prezența lui Iosif și a Mariei, apariții caracteristice zonei germane și maghiare de

filiație catolică. În spațiul maghiar a circulat o formă de Bethlehem cu păpuși. Sunt inventariate aproximativ 14 versuri, mai scurte, cu 3 – 4 personaje, sau mai lungi, cu 7 până la 11 personaje. Ciobanii apar în toate versiunile, împreună cu îngerul sau îngerii. În plus, alături de Iosif și Maria, regăsim un țăran, Jutka, Mariuka, Călugărul, Nevasta tânără, Rabinul, Dracul, tinere domnișoare, Moartea, Harapul. Scenele sunt construite dialogal, cu câte două personaje, iar spectacolul este format din două părți, una care respectă tema biblică, și alta în care caracterul laic este predominant.

Se cunoaște faptul că în regiunea Sibiului, un sas, Georgius Czeider, a compus pe la anul 1770 „O poveste frumoasă care se joacă și se cântă la Crăciun”, scenariu care apela și la actori români, în special pentru rolurile ciobanilor, îndeletnicire specifică zonei, și este de presupus că aceștia utilizau costumația și recuzita proprie. În *Revista Arhivelor*, II, (1927-1929, pp.430- 431), descoperim informații legate de constituirea trupei *Comedia Ambulatoria Alumnorum*, la Blaj, în anul 1756, și note despre primul spectacol al acesteia susținut după deschiderea școlilor blăjenecel dintâi „turneu” de teatru românesc din Ardeal. Nu se cunoaște numele piesei interpretate, dar fiind în preajma Crăciunului probabil că s-a jucat „Irozii” sau vreun mister religios, mai cu seamă pentru faptul că reprezentațiile au avut loc în biserici.

Prin Unirea cu Roma, la 1700, influența catolică a devenit mult mai presantă. Primul text cu Irozi în limba română a fost tipărit la Buda, în 1827 și îi aparține lui Ioan Thomici: *Scurte învățături pentru creșterea și buna purtare a tinerimei română, precum și niște alease cântări besearicești, și unele cuvioase și desfătătoare lumești*, text în limba română cu caractere chirilice care conținea și câteva însemnări, precum aceasta: „Cântări cu steaua...unde iaste datina” (p. 96). Această mențiune are un rol important pentru că, practic, autorul ne comunică transcrierea unei realități- Jocul cu Steaua era o obișnuință a unor comunități românești, dar și săsești, unde se jucau *Die Sternsinger* (Stelarii). De asemenea, în altă variantă *Die Drei Konige* (Cei trei Regi), Îngerul poartă Steaua care îi călăuzește pe Magi.

Dacă alăturăm *Irozii* lui Picu Pătruț unei variante provenită de la Carol Johann Schuller, *Herodes, Ein deutsches Weihnachtsspiel aus Siebenbürgen* (Hermannstadt, 1859, p.14.), descoperim că ambele versiuni conțin indicații de costumație pentru actori.

C. J. Schuller apelează la „frac negru și pantaloni albi, cu ciorapi și ghete, cu pieptarul împodobit cu decorații, husarii împăratului în uniformă împodobită cu hârtie aurie și panglici, magii de la răsărit cu pantaloni albi, haine lungi, albe și scufii albe de noapte, preoții în odăjdii corespunzătoare, păstorii cu căciuli înalte”, costumație ce ne relevă o cultură mai degrabă urbană.

Picu Pătruț îl reprezintă pe Irod „cu coroană și cu cârpă roșie în spate și îmbrăcat cu haină, iar roșie”, „Îngerul iar cu coroană și cu arepi și în mâna dreaptă paloș și în stânga clopoțel de cioaie și cu haină albă”, „și craii iar să fie îmbrăcați cu haine sau cu cârpe și în spate iar cu cârpe și în cap coroane și în mâna dreaptă schiptruri și în mâna stângă darurile și cu steaua amână” „...ciobanii cu tuharci și bâte amână și unu c-un caș, al 2-lea cu 2 mei și al 3-lea cu un berbec și Iosif cu ferăstrăul în spate și tesla și barda și Maria împodobită și așa să meargă”. (E. Nanu, *Un manuscris cu Irozi al lui Picu Petruțiu*, în *Anuarul Arhivei de Folclor*, VI (1942), p.305) – adaptare locală, pe înțelesul tuturor, dar și conformă posibilităților materiale, precum și unei conștiințe a convenției de joc.

Chiar dacă piesa începe cu dialogul dintre Irod și Magi, ca la Anton Pann, continuă cu Iosif și Maria, inserție nespecifică zonei românești. De asemenea, dacă în primele variante anunțurile și temele sunt introduse de Purtătorul de Stea, cum regăsim și la Anton Pann, în ultima variantă, la Picu Pătruț, veștile sunt comunicate prin intermediul *visului*, motiv regăsit în versiunile maghiare și germane.

Este știut faptul că Picu Pătruț cunoștea opera lui Anton Pann. Lucrarea lui A. Pann, *Versuri musicești ce se cântă la nașterea Mântuitorului nostru Is.Hs. și în alte sărbători ale anului*, apărută în București în anii 1830, 1841, 1846, 1848, 1852, 1854, întotdeauna bucurându-se de mult succes, figurează în lista de manuscrise a lui Picu Petruțiu. (vezi Elisabeta Nanu, *Un manuscris cu Irozi al lui Picu Petruțiu*, în *Anuarul Arhivei de Folclor*, VI (1942), p.301)

Putem conchide afirmând că, în opera lui Picu Pătruț, creație originală, după model, s-au contopit forme și structuri deopotrivă livești și populare într-un malaxor cultural ce previzionează apariția conceptului de „bun de consum”, noțiune uzitată în folcloristica secolului XX. Astfel că, o cercetare istoricizantă a fenomenului pare improprie în condițiile în care studiul funcțional observă rolul jucat în colectivitate, iar cel literar impune o identificare a temelor, formelor și semnificațiilor. Putem vorbi despre un gen de paralelism cultural, dar și despre o poligeneză a temelor.

N. Cartoian (în op.cit., p.243) consideră că forma cea mai dezvoltată a Irozilor de tip ardelenesc o conține caietul cu 33 de file al învățătorului Petru Bilț din Ieud, Maramureș. Compus în 8 acte, acesta are asemănări cu textul lui Petru Băncilă și la construcție și la personaje ciobanii fiind personalizați cu aleeași nume : Coridon, Acteon, Miron, diferențele însă sunt și ele surprinzătoare: Iosif și Maria nu cer adăpost regelui Irod, ci lui Isahar, mai marele Sinagogii, mai apoi unui judecător sau „altor neamuri de boieri”. Actul VII se petrece în Iad unde se pune la cale o conspirație a dracilor, cu Sarsailă în frunte, și colegii lui Inspectorul, Ispravnicul și Înșelătorul. Aceștia își propun să-l ispitească pe Irod să nu renunțe la uciderea pruncilor. Finalul

este justițiar, Irod va ajunge în Iad, iar Îngerul consolează mamelor copiilor uciși conform dogmei bisericești, anume că aceștia s-au alăturat îngerilor, murind pentru Hristos.

Este prima drama a Irozilor în care se fac simțite explicit realitățile sociale, diferențele dintre sărac-bogat. Iosif și cei trei ciobani așteaptă nașterea Regelui săracilor, după cum, la un moment dat, cântă Acteon:

Bine-mi pare că-s sărac:/ Lui Hristos săracii plac,/ Care strâmbătăți nu fac,/ Pentru săraci a venit / Să se nască pe pământ.

Dacă variantele lui Picu Pătruț se înscriu într-o notă a respectării atmosferei și dogmei religioase aici suntem în fața unei producții laice, cu accente profane și referiri extrem de precise asupra realităților sociale, chiar politice și administrative. Învățătorul Petru Bilț nu uită să introducă la final o notă moralizatoare și se dea un sens educativ al piesei:

Pe săraci să-i iubiți / Și de rău să vă feriți,/ Ca Irod să nu pățiți.

În anul 1960, I. C. Hintescu (Hintz pe numele de sas) a cules din Scheiul Brașovului, și l-a publicat ulterior, un text al Irozilor cu influențe maghiare certe. Acest material, *Irodul* (sau Herodes, Un cântec de Crăciun la Sibiu) fusese publicat și în 1859, la Sibiu, de J. C. Schüller, cu o prefață a autorului.

În varianta lui Hintescu personajele sunt: Irod, Ofițerul, Soldatul, Regii, Îngerul, Ciobanii și Călugărul; la Schüller eroii sunt: Ciobanii, Îngerul, Călugărul, Husarii, Regii și – surprinzător – Vizirul.

În Banat, după mărturiile lui Atanasie M. Marienescu, se umbla separat: Magii, Irod și Stelarul, într-o echipă, Păstorii și Îngerul, în altă echipă. Tot aici se obișnuia mersul cu Vitleemul, adică lădița cu păpuși, iar la jocul păpușilor cele două echipe se uneau: „O grupă de trei Maghi, Irodu și purtătorul de stea. Altă grupă din trei păstori și Îngerul. Când umblă cu Vitleemul, atunci se împreună amândouă”. Se explică apoi și rolul păpușilor: „Știu că e datina că în Vîrtepu (Vicleimul) să se joace și păpușile ce reprezintă mai multe scene din legende, iar jucătorul (păpușarul) făcând adeseori comedia produce numai batjocură și răs”. (Atanasie M. Marienescu, *Steaua Magilor*, 1875, pp. 41,42)

Mai sus, în zona Ardealului, se continuă acest obicei, cu prezența actorilor și păpușilor. Personajele sunt Irod, Soldatul, cei trei Magi, Îngerul, Călăuza, Păpușarul și Scroafa. Cei doi, din urmă, au roluri bine stabilite: Păpușarul se ocupă de păpușile care prezintă, ca un prolog, subiectul Irodului, iar Scroafa adună darurile de la spectatori. Și în *Constantinu* apare Scroafa, denumită Laufăr. Lada cu păpuși e Vicleimul. *În mod cert, teatrul românesc de păpuși, Vicleimul s-a îmbogățit în contact cu Karagozul turc, o formă de spectacol cu structură bine definită și mijloace de expresie elaborate, dar și cu Sopka poloneză sau Vertepul ucrainean.*

Asta nu poate fi negat. Însă el aduce măști de origine arhaică tipic spațiului culturii noastre și o atitudine critică față de societatea românească, scenele fiind, de fapt, instantanee din realitatea socială a epocii.(Carmen Stanciu, Yorick, 2012)

În *Teatrul Popular Românesc*, Horia Barbu Oprișan a descris un spectacol de acest tip:

„Pentru o înțelegere cât mai clară a desfășurării spectacolului transcriu câteva momente. Toți cântă *Troparul*, apoi *Cântarea Păstorilor*. În timp ce se cântă acest cântec, păpușarul joacă păpușile reprezentându-i pe Ciobani. Ceea ce vor face Ciobanii în odaie, împlinesc întocmai păpușile în gura lăzii. După ce s-au spus cântările începe acțiunea propriu-zisă.

AMIDON (zgâlțându-1 pe Coridon): *Auzi Coridon cel somnoros,/ De ce dormi așa vârtos?/ Scoală și te trezește,/ Că însuși Domnul te grăbește.*

CORIDON: *Lasă-mă, frate Amidoane, să mă odihnesc.*

AMIDON (stăruitor): *Ba, nu, frate Coridoane, te scoală și te uită sus pe munte că mie mi se arată o mare minune. N-auzi? Scoală-te și te pornește că însuși Domnul te grăbește.*

CORIDON: *Taci! Să nu te tai cu o palmă că-ți umbla gura fără treabă (speriat). E lumină sau soare ? (Cade în genunchi)*

AMIDON: *Lumină! N-auzi că ne cheamă!*

CORIDON: *Să mergem! Dar ce vom duce?*

AMIDON: *Eu voi duce un caș, iar tu un miel lânos.*

Păpușarul îi joacă pe îngeri în timp ce toți cântă:

Iară îngerul vine

Cu prea bună vestire

Taină mare vă spune ...

Păpușarul îi joacă pe Iosif și pe Maria cu fiul în brațe; ceata cântă:

Să alergăm

Toți să-l vedem!

Spectacolul continuă în această formă dublă până în final când Irod mânios zice:

Unde sunt acei crai și filosofi ce m-au înșelat? Voi trimite oaste ca să, ucidă toți pruncii de la doi ani în jos ca împreună cu aceștia și pe noul împărat să-l omor.

Toți (cântă):

Rafilo, nu te tângui, nu plânge,

Văzându-ți toți fiii în sânge,

C-aceștia nu vor pieri

Mai vârtos vor înflori.

În timpul acestei cântări păpușarul scoate și joacă pe Rafila cu pruncul în brațe; se arată Irod cu sabia în mână; ia copilul Rafilei și-l taie. Acum apar Popa cu cartea, sub braț și Crâșnicul. Popa îl slujește pe copil, iar Crâșnicul trage clopotul. Rafila plânge. Soldatul ia copilul în sulică; se duce să-l îngroape. Pupă ce au îngropat copilul, Soldatul și Pungașul se arată în deschizătura, lăzii, pe podium. Pungașul se închină publicului, iar Soldatul lovește cu sulica în cutie ca să li se dea bani. În final, toți cântă o strofă din *Trei Crai de la Răsărit*.” (H.B. Oprișan, București, 1987, pp. 111 – 112)

Prezența păpușilor alături de Irozi pare mai mult o completare profană însă din punct de vedere strict teatral aceasta reprezintă o formulă de teatru în teatru, după cum observă Carmen Stanciu : *Lada cu păpuși, Vicleimul, este o formă laicizată a ieseilor care povesteau în biserici, cu mici figurine, nașterea lui Iisus. Dar, deși decorul pictat în cufărul care se transformă în scenă reprezintă imagini din Bethleem, spectacolul este pur laic – povestea lui Vasilache și a Marioarei. În România, Vicleimul era integrat datinilor populare din perioada sărbătorilor de iarnă; se juca prin casele locuitorilor mai înstăriți sau în cartierele de la marginea orașelor, încheind reprezentația Irozilor – un alt spectacol popular în care era jucată scena nașterii lui Iisus și uciderea pruncilor de către împăratul Irod. Aveam de-a face, deci, cu un spectacol mixt, o stranie îmbinare a dramei liturgice cu păpușarii; uneori se alăturau și colindătorii cu Steaua – grupuri de muzicanți cu un repertoriu format din cântece care povestesc Nașterea lui Iisus și închinarea Magilor.* (C.Stanciu, Yorick, 2012)

Nicolae Iorga, printre primii, a avut o opinie referitoare la teatrul popular cu păpuși afirmând că „jocul păpușilor își are originea în karagozul turcesc venit la noi în epoca fanariotă”. Nici Carmen Stanciu, nici noi nu credem că este mai mult decât o influență și nu o preluare a unui model: *Jocul păpușilor, una dintre cele mai vechi forme de spectacol de pe*

pământul românesc, poartă denumirea de Vicleim; etimologia îl leagă, deci, de semnificația religioasă a orașului Bethlehem. În timp, însă, subiectul biblic și conotațiile religioase au trecut printr-un proces de laicizare iar jocul păpușilor a fost integrat, odată cu începutul secolului al XIX-lea, circuitului dinamic, colorat al farselor populare și al reprezentațiilor de bălci – caracteristice întregii Europe occidentale. În imperiul Bizantin, teatrul de păpuși de tradiție greco-romană supraviețuise până la cucerirea lui de către popoarele islamice, care îi adaugă elemente proprii culturii sale ce vor conduce la formula teatrului de umbre Karagoz. Excepție va face sudul Italiei, unde va supraviețui tradiția latină sub forma spectacolului cu păpuși pe mână, în care personajul principal este Pulcinella. (C.Stanciu, Yorick, 2012).

Teatrul de păpuși care însoțește Jocul Irozilor diferă de la o regiune la alta. Nu este vorba doar de variante ale unui text, ci de spectacol în sine, de numărul personajelor și locul Jocului de păpuși în cadrul manifestării. De asemenea, acest joc a suferit modificări substanțiale în funcție de perioada istorică și de realitățile sociale cu inserții laice și o lipsa acută a spiritului artistic. Constantin Brăiloiu analizează un caz cules în 1932 din Tg. Jiu, cu Irozii care se numesc Tăierile, cu Teatru de păpuși numit Vicleiul sau Lada cu Viclei, caz care argumentează afirmațiile de mai sus : „vechiul miez țărănesc, el însuși sărăcit și decăzut, a fost cu totul copleșit cu tot felul de adaosuri urbane și suburbane, unele semănând cu fragmente din reviste, mai vechi sau mai noi”. (Constantin Brăiloiu, Opere 4, 1979, p.283).

Mihaela Nubert Chețan explică astfel acest tip de variabilitate: „Ca și în cazul Irozilor, teatrul de păpuși a fost la început un produs artistic al orașului. Nu se poate afirma cu precizie dacă variantele care au circulat în mediul rural reprezintă forme rezultate în urma procesului de regresivitate al obiceiului din mediul urban sau ele sunt creații care au apărut doar sub influența acestora.” (Teatrul de păpuși, p.74.)

Din punctul nostru de vedere, în acord cu opiniile Mihaelei Nubert Chețan, faptul că în funcție de regiune, de modele, de posibilitățile de interpretare și memorare a textului, intriga devine din ce în ce subordonată cotidianului, că personajele sunt actualizate și nu mai reprezintă tipuri precum Vasilache sau Marița, etc. cu efecte asupra dialogului, asupra limbajului, indică un proces ireversibil de disoluția a obiceiului.

În unele zone sunt utilizate măștile într-un raport interesant sacru –profan. Romulus Vulcănescu, *În Măștile populare*, Editura Stiințifică, București, 1970, pag.269, ne descrie o asemenea situație: *În Vicleimul din Maramureș, în desfășurarea dramei ceremoniale ce vrea să reprezinte „Nașterea lui Hristos” participă printre personaje importante, cunoscute din celelalte toate piesete populare similare și câteva personaje secundare, mascate ca: „Moartea*

și patru draci”: Moartea poartă o mască-costum care urmărește să scoată în evidență imaginea livrescă, colportată de curtea feudală și a forurilor eclesiastice.

În Transilvania și Banat, textele pentru jocul Irozilor erau compuse de preoți și învățători asupra cărora influența maghiară și germană a fost decisivă, chiar dacă se încerca, și uneori s-a reușit, o adaptare locală.

În cuprinsul acestei lucrări o să evităm utilizarea cuvântului *autohtonizare* pentru a nu insinua o compromitere a sa prin apropierea de teoria lui Densușianu sau a lui G. Dem. Teodorescu. Este însă mai aproape de adevăr faptul că, pe lângă influența occidentală – la nivel de model și variante – s-a produs o asimilare a producțiilor livrești : oameni ai bisericii, copiiști, dieci, preoți, au dramatizat tema Nașterii Mântuitorului în zona rurală. Astfel, dacă inițial (sfârșitul secolului al XVIII-lea și primele decenii ale secolului al XIX-lea) *Irozii* se jucau la oraș (cum s-a consemnat mai sus), treptat el se deplasează spre sat, rămânând în secolul al XX-lea un obicei eminent rural.

Moldova a fost un teren prielnic pentru jocul Irozilor. Prezența acestora în diverse zone geografice cât și a obiceiurilor legate de Nașterea Mântuitorului e strâns legată de evenimentele social-politice. Bucovina, Țara Fagilor, este un astfel de exemplu. Anexată Imperiului Habsburgic în anul 1774, a traversat un proces rapid de reorganizare administrativă și de colonizare cu nemți, polonezi, ruteni, evrei, care veneau aici cu obiceiurile și tradițiile lor. Primul text consemnat (cf. Horia Barbu Oprișan) este după modelul german al cântecelor cu Steaua, în anul 1800, text în care avem doar 4 personaje: Craiu I, II, III, și Îngerul. Zece ani mai târziu o nouă versiune pare a fi mai completă astfel la cei trei Magi, prezenți aici cu numele lor biblice: Melchior, Baltazar și Gașpar, se adaugă Irod, și un Moș pe post de crainic. Influența germană, cu apropieri de versiuni maghiare, este indubitabilă. După cum remarcă și Gh. Vrabie, în *Teatrul Popular Românesc*, se poate vorbi de un tip moldovenesc al Irozilor prin compararea versiunilor publicate de Th. Burada : *Varianta Th, Burada este scrisă „din gura lui Gheorghe Popovici Baș irodar din Iași și a mai multor dascăli de pe la biserici care au luat parte la reprezentațiile Irozilor... Un an după aceea (după 1892), Gh. Popovici găsiind acel manuscript la unul din dascălii ce compuneau tacâmul Irozilor din Iași, mi l-a și dat... ne arată că el ar fi fost scris cam prin anul 1860”*. (Gh.Vrabie, în *Atudii și cercetări de istorie literară și folclor* p.536,) cu cele ale lui G. Dem. Teodorescu și El. Niculiță Voronca, dar și cu cea indicat de M. Gaster al cărei manuscris „se află în posesia noastră și este datat 1821...”(Revista de istorie, arheologie și filologie, II,1884,vol.1, fascicolaI,p. 99-100)

Ca metodă de lucru preferăm să considerăm textul lui Th. Burada ca fiind cel mai complet: „Asupra cântecului și jocului irozilor putem spune că cel mai răspândit în Moldova este acela pe care, în anul 1892, mi l-a spus și l-am scris din gura lui Gh. Popovici, bașirodar din Iași, și a mai multor dascăli de pe la diferite biserici care au luat parte la reprezentațiile irozilor în diferite tacâmuri, jucând fiecare roluri deosebite. Aceștia m-au încredințat că acea reprezentație a irozilor se cânta și se juca încă înainte de anul 1830 după cum li se povestise și lor aceasta de către bătrâni, și că un alt cântec de irozi, mai vechi, ei nu cunosc să fi fost în Moldova; tot ei îmi mai spuseră că învățaseră acel cântec de pe un manuscris ce se purta din mână în mână și care manuscris era scris din gura altor iroduri bătrâni. Un an după aceea, Gh. Popovici găsind acel manuscris la unul din dascălii ce compuneau tacâmul irozilor din Iași mi l-a dat și el se află în posesia mea. Manuscriptul găsit de Gh. Popovici intitulat: *Regulă pentru Irod* e fără dată și e scris cu litere chirilice în care se văd introduse câteva litere latine, cum sunt: t, l, f, s, ceea ce denotă că textul a fost scris prin anul 1860, epocă în care începuse a se introduce literele latine în scrierea chirilică de la noi.”(Theodor Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, pp. 8-9)

O altă problemă extrem de importantă în cazul Irozilor este existența unor interpreți familiarizați cu tema biblică. Chiar Burada ne comunică faptul că „Mai toți actorii improvizați ce reprezentau pe Irozi erau dascăli pe la diferite biserici.”(op. cit., p. 9)

În cazul lui Picu Pătruț nu avem date referitoare la interpreți doar o consemnare pusă la începutul versiunii publicate de Elisabeta Nanu: „Din anu 1836 am luat obiceiul a umbla de Crăciun(...) să cântăm și să ne desputuluim, adică 3 Crai și Irod; Maria, Iosif, 3 Ciobani, Inașu lui Irod și Îngerul”. Putem presupune doar că actorii erau consăteni dat fiind faptul că Pătruț era *monah în lume* și că nu avea colegi cu pregătire bisericească.

Jocul Irozilor poate fi discutat și în cadrul relației dintre profan și sacru și al celei dintre laic și bisericesc. Th. Burada consemnează în cartea sa și faptul că, la un moment dat, la intervenția bisericii, Jocul Irozilor a fost interzis de autorități pentru inserțiile obscene sau din cauza limbajului deplasat. Acest fapt implică o trecere a obiceiului de la slujitorii bisericii la laici, care căutau divertismentul cu scop pecuniar.

Dintr-un studiu aplicat despre Jocul Irozilor nu putem omite influența pe care a avut-o *Psaltirea* în versuri a lui Dosoftei.

Psalmii 46, 48, 49, 94, 96, prescurtați adesea sau ușor adaptați, se regăsesc în colinde sau în jocurile cu Steaua. După cum și Al. Rosetti remarcă, în colindele religioase de la români (cf. Extras din Analele Academiei Române, seria a II a, tom XL, București, 1920) influența psalmilor este evidentă doar în măsura în care se acceptă ideea că însuși Dosoftei a fost influențat de

literatura/poezia populară. Mai departe, Dan Buciumeanu, în *Dosoftei poetul, O hermeneutică a Psaltirii în versuri*, argumentează: *Psalmi moralizatori cu imagini, expresii idiomatice, valori intonaționale specifice (un fel de dies irae de rustică savoare), ei puteau sluji optim intențiilor de edificare morală ale bisericii, îndeplinind, grație cadențelor muzicale de horă, rolul unor «cazanii» sui generis, agrementate de pitoresc și astfel primite de obștea satului ca «pe ale sale dintru a le sale»*. Mai cu seamă psalmii 46, 94 și 96 ai bucuriei suirii «Domnului» în țară («Cristus venit») și ai înscăunării craiului țării au corespuns atmosferei de înfiorată trăire a tainelor, de «timp înalt», de jubilație și «podoabă» sufletească caracteristică sărbătorilor de iarnă: «Veniți cu toți depreună / Să ne facem voie bună». A fost o fericită întâlnire între «estetica» lui Dosoftei și «orizontul așteptării» cititorilor dieci, călugări, preoți de țară, dar și cărturară mireni, de cele mai multe ori fii ai satului, ai obștei străvechi din care s-a ridicat și poetul. Căci îndelnicirea poetică este pentru Dosoftei un moment festiv, al excelenței sufletești care nu e altceva decât un triumf al motricității, al ritmului «zicerii» inspirate ca împodobire a limbii comune vii, așa după cum colindătorul este conștient că, prin cuvintele cântecului său ancestral, împodobește nu numai viața, existența omului, dar și limba precum se împodobește casa în sărbătoare, dând și graiului haina lui festivă.” (Dan Buciumeanu, 2001, pp. 381-382)

Într-o miniatură lucrată de Picu Pătruț vom observa că, spre deosebire de alte zone geografice, și pentru păstrarea unei rigori a informației biblice, magul Gașpar este negru.

II.2 Cei trei Magi



Muzeul Arta, Sibiu, Arhiva Picu Pătruț. Miniatură de Picu Pătruț

În Evanghelia după Matei referințele asupra magilor sunt lapidare. Tradiția bisericească a acreditat ideea că există trei magi, după tipul și numărul darurilor: aur, smirnă și tămâie. Numele lor apar menționate după secolul al VII-lea ca fiind Gaspar, Melchior și Balthazar. Primul care a oferit o caracterizare a lor a fost un călugăr englez, Beda Venerabilis, (672 - 735) starețul mănăstirii Jarrow: Melchior era bătrân și avea părul sur, Gaspar – voinic și roșcovan, Balthazar – cu părul negru și barbă. Balthazar, în reprezentările artiștilor plastici, a devenit din ce în ce mai brunet, până când s-a transformat în negru, iar Dürer, în anul 1504, îi oficializează chiar așa...

II.3. Adorația magilor



www.picturicelebre.ro, Albrecht Dürer, 1504.

În spațiul românesc nu s-a pus problema culorii magilor, nici în iconografie, nici în textele Irozilor. Excepție face Picu Pătruț, cum am arătat mai sus în ilustrația de mici dimensiuni, dornic să respecta tradiția bisericii, aflat fiind sub influența catolică.

Într-un interesant studiu dedicat apariției poreclei *Gaşper*, la țigani, din în *Revista istorică* (TOM XX, 2009, nr. 1-2, pp. 101-113) Petre Matei prezintă situația ca o contaminare. Magul Gaspar era prezentat în Irozi ca fiind Împăratul Arabiei, deci închis la culoare. Th. Burada, vorbind despre Jocul Irozilor în Valahia din Moravia introduce un text pe care l-a auzit la fața locului, o replică a lui Baltazar: „Eu sînt Crai negru din țara arapilor, care am văzut steaua călătorind și după dânsa mă grăbesc a mă duce în Vitleim.” (op. cit., p.23)

Porecla ne trimite însă la un alt aspect mult mai interesant. Numele acestea, în spațiul catolic, sunt acreditate după secolele X- XI, dar de-abia după secolul al XV-lea magii au ajuns să semnifice cele trei rase umane, corespunzătoare celor trei continente ale Lumii Vechi (vezi Marianne Elissagoray, *La legende des rois mages*, Paris, 1965, p.27-28). Prin descoperirea continentului negru, unele personaje biblice din reprezentările plastice au fost înnegrite: un mag, Balthazar, suportă o *înegrire pozitivă*, iar celebrul Ham, fiul blestemat al lui Noe, o *înegrire negativă*. În spațiul bizantin magii purtau numele ebraice de Galgalath, Malgalath și Saracin.

Moses Gaster, în *Literatura populară română*, susține: „interesant este că *întrebările* din copia de la 1809 n-au aceste numiri căci fiind o producere după originale bizantino-slave reprezintă tradițiunea orientală, deosebită de aceea occidentală, care poreclește pe cei trei crai cu numirile pomenite. Iată pasagiul respectiv, destul de instructiv. Întrebarea: cum au fost numele celor trei crai ce au adus daruri la Nașterea lui Hristos? Răspuns: Elemeh, Eleosu, Elavu.” (Moses Gaster, 1883, pp. 491-492).

În unele variante ale Irozilor din Moldova, locul lui Gaspar este luat de Irimia, iar în Bucovina de Ilimiu. Prezența numelui Irimia este probabil o contaminare și o suprapunere, o coincidență cu prorocul Irimia, personaj extrem de popular în cărțile bisericești, și din cauza faptului că el este cel care prorocște Nașterea Domnului, deci ușor de suprapus ca misiune.

Într-o interesantă, utilă și surprinzătoare cercetare a lui Marian Munteanu, *Folclorul detenției*, găsim o variantă a Irozilor, datată 1880-1900, din zona Moldovei, Botoșani, atribuită lui Ioan Glăvan, în care formulele agresive din limbaj ne trimit la relația dintre boier și ȋigan. Avem toate ingredientele profanului, inclusiv terminologia ȋigănească: *chefale*, *chego*, dar și formule specifice: *bre*, *ce dam la mine...*

„Împăratul:[...] *Da' cine ești, bre?*

Arapul: *Ți-oi arăta cine sânt eu! Bre, ce dam la mine Zdrobim oboroaca la tine?!*

Împăratul: *Ei, ce bacșiș vrei tu de la mine? Eu ȋie ȋi-oi da: Două furci și-un grindei/ Și-o funie de tei / Și sopon ȋi-i cumpăra singur și ȋi-oi/ face paradă cu toată armata mea, dincolo/ de pâraul ȋiganului.*

Arapul: *Decât chego face tu paradă cu mine,/ Mai bine zdrobim eu oboroaca la tine,/ Căci chego sânt harap de la Hărăbie/ De la poarta-mpărăȋie/ Cu acest buzduhan înfricoșat: Chefale Vasiles! (Sare la împăratul.)*

Împăratul: *Luaȋi-l și mi-l duceȋi la închisoare/ Și puneȋi ca să-l păzească,/ Nu cumva să se prăpădească!* 1880-1900, Moldova, Botoșani - Iancu Glavan. (Niculiȋă-Voronca, DCPR, I, p. 80.)”

Analizând sumar raportul Împărat-Arap, observăm că textul pare a fi scris de un outsider, ceea ce arată că autorul a transcris o experiență din comunitate, o stare socială pe care a observat-o, dar nu a trăit-o. Este, conform clasificării lui Marian Munteanu, o formă de exprimare a unei detenții penitenciare, datorate unei ofense aduse autorității umane (*sare la Împăratul*). Nu există în acest text nicio raportare la divinitate, iar închisoarea pare a fi mai mult educativă: *Luați-l și mi-l duceți la închisoare/ Și puneți ca să-l păzească/ Nu cumva să se prăpădească!*

În colindele detenției, formula dramatică utilizată pentru a vizualiza durerea și supărarea este analogia cu Patimile Mântuitorului. Cum pertinent observă M. Munteanu, în colinde tradiția populară a reținut închisoarea ca pedeapsă umană în timp ce „în tradiția cultică accentul este pus pe momentul răstigniri, schema narativă fiind subordonată exclusiv întemnițării, iar o variantă din Caras Severin, cuprinde chiar și o scenă a torturării divinului Captiv, într-un cadru specific penitenciarului: *Cu fum, cu fiare L-a strâns/ Și pe masă L-a Întins.*” (M.Munteanu, p.215)

II.II Adam și Eva/ Jocul Constantinului.

În Evul Mediu Occidental, încă din secolul X, se juca o dramă liturgică, Jocul lui Adam, după cum am arătat în capitolul dedicat Dramei liturgice. În spațiul românesc circulă o formă de teatru popular intitulată *Adam și Eva*, cu preponderență în zona transilvană. În spațiul românesc ea a apărut în secolul al XIX-lea influențat de varianta germană Paradeisspiel (Jocul Raiului), îmbogățită cu colinde autohtone și într-o formulă prescurtată față de original. Piesa a circulat și sub numele de *Cu Pomul*, *Pomul Paradisului*, *Pomul de Crăciun* etc. Personajele sunt: Îngerul, Dumnezeu, Eva, Adam, Diavolul. Din original s-a păstrat doar prima secvență, a Ispitirii din Rai, cu alungarea lui Adam și a Evei.

Nu putem încheia discuția despre Jocul Irozilor fără a menționa încă două aspecte. În unele zone Moldova și Transilvania, Jocul Irozilor a coexistat, alături de o altă formă dramatică, *Jocul Constantinului*. În Moldova el are un caracter religios și este o evocare a martiriului lui Constantin Brâncoveanu și a fiilor săi, ca exemplu de păstrare și apărare a credinței creștine:

„Brâncoveanu (dârz)

Capu sus cât l-oi ținea

Nu mă las de legea mea,

Legea lui Hristos păgâne,

N-oi călca-o în picioare

Legea mea curată

De Hristos lăsată” (H.B.Oprișan, op.cit., p. 169)

După cum observă Horia Barbu Oprișan, textul este impregnat de versuri preluate *ad literam* din balada cu același nume.

În Transilvania, jocul are un caracter strict laic. Moartea lui Brâncoveanu și a fiilor săi e consecința trădării boierilor: „Foarte multe minciuni poartă/ Candacoznic la Poartă”, iar accentul cade nu pe credință, ci pe identitatea națională: „Nu se poate pierde o limbă creștinească/ Pentru una Păgânească.” (H.B.Oprișan, op.cit., p. 170)

Utilizarea acestei piese în preajma Crăciunului pare a fi un obicei preluat tot de la germani care au în tradiție însoțirea Irodului și a Cântecelor de stea cu spectacole laice (de pildă Suzana), dar cu iz moral.

Concluzie:

Se impune o discuție serioasă referitoare la importanța modelelor, influențelor și preluărilor socio-culturale și religioase în aria geografică și temporală a obiceiului. Nu mai amintim aici tezele naționaliste pe linia Densușianu, nici cele ale purității naționale, ale contactelor aproape „transcendentale” cu fondul trac-daco-latin. În acest domeniu perioada comunistă a excelat. Constatarea la care am ajuns, după studierea fenomenului, se bazează pe câteva elemente certe:

1. Jocul Irozilor, precum și cele adiacente lui ca Adam și Eva, Teatrul de păpuși, Constantinu, sunt manifestări apărute în arealul românesc la sfârșitul secolului XIII, începutul secolului XIX.
2. Ideea unei prezențe a fenomenului în perioade anterioare nu se susține, ea nefiind consemnată, strict, de niciun istoriograf.
3. O construcție teatrală de acest tip trebuie discutată și în relație cu biserica ortodoxă care, în perioadele ei conservatoare, nu a sprijinit acest gen de manifestări nici în locașele de cult și nici în târguri. Odată cu apariția orașelor mari și dezvoltarea schimburilor

comerciale, politice, culturale apar și aceste forme de teatru religios în mediul urban din care se transferă în rural sub presiunea procesului de autohtonizare și folclorizare.

4. În cazul Transilvaniei, și în mod specific pentru Picu Pătruț, influența modelelor occidentale este evidentă așa cum evident este și procesul de autohtonizare și a Irozilor și a Mironosițelor. Această autohtonizare s-a produs prin introducerea unor elemente specifice zonelor românești, a românizării personajelor, decorului, costumelor, a inserțiilor din colinde și chiar din literatura cultă precum cea a lui Dosoftei.

Notă :

În timpul studiului nostru am descoperit un text, *Vicleimul castilian*, tradus de George Ciorănescu, care nu este cunoscut cercetătorilor de la noi și de aceea îl redăm în întregime, cu nota autorului traducerii, motivând că:

a. Susține teoria modelelor și influenței occidentale asupra prezenței Irozilor la noi, în special în variantele transivane și cele ale lui Picu Pătruț.

b. Conține elemente surprinzătoare de similitudine cu variante românești, ceea ce duce nu spre acreditarea ideii de existență a unui prototip, ci pe cea a unei canonizări a formei. Personajele fixe, precum și relația dintre ele, par a fi construcția unui om/ oameni din interiorul bisericii, interesat în circulația lor, de păstrarea ritului și a formelor canonice.

„În 1785 don Felipe Fernandez Vallejo descoperea un *Vicleim castilian* de 147 versuri polimetrice, cu predominarea celor de 11 și 7 silabe.

Este vorba de o scriere din secolul XII, având o deosebită importanță pentru literatura spaniolă. La început s'a crezut că ar fi o simplă adaptare spaniolă a unei drame liturgice latine sau franceze. Arturo Graf (*Studii dramatice*, Torino, 1878) a arătat însă că aceasta reprezentare spaniolă a nașterii lui Hristos, se deosebește în multe privințe de dramele liturgice streine. De pildă, în *Vicleimul castilian*, cei trei crai au clipe de îndoială în privința semnificației exacte a apariției stelei vestind nașterea lui Isus, dar, aceiași crai sunt foarte mândri de știința lor astrologică, ceea ce e explicabil într-o țară ca Spania, unde sub influența arabă, astrologia era la mare cinste. Studiile ulterioare au scos în evidență și alte deosebiri, cum e de exemplu, proba imaginată de Baltazar pentru a se încredința de originea divină a lui Isus, sau disputa lui Irod, în privința interpretării apariției stelei anunțând nașterea Mântuitorului.

Titlul dat acestei drame liturgice medievale a variat. Unii erudiți au numit-o mister – *Misterio de los Reyes Magos* – reluând astfel expresia întrebuințată în el *Cantar de mio Cid*. Menéndez Pidal i-a spus *El auto de los Reyes magos*, auto însemnând o piesă într-un act cu

subiect biblic sau alegoric. Noi am ales titlul Vicleimul castilian, deoarece a fost scris în limba castiliană cu puternice influențe mozarabe (Mauz- arabii fiind creștinii spanioli supuși Maurilor), sau într-o mozarabă castilianizată. În orice caz Vicleimul castilian este o venerabilă relictă literară, care precede și anunță viitoarea literatură dramatică spaniolă, și care continuă să ne miște peste veacuri, prin puritatea credinței, prin simplitatea dramatică și poezia necăutată a versului și rimei populare.

PERSONAGIILE:

Craiul Gaspar

Craiul Baltazar

Craiul Melcior

Irod

Bătrânul Sfetnic

Al doilea Sfetnic

Pajul lui Melchior (personagiu mut)

Sfetnicii lui Irod

Păstori și păstorite

TABLOUL I

Deasupra scenei- care rămâne câteva clipe în întunec - strălucește puternic o stea. Încetul cu încetul scena e luminată de o slabă lumină nocturnă, care îngăduie să se vadă că estrada e împărțită în trei largi firide romane. În depărtare se aud lăute. Firida din dreapta e brusc luminată. În ea se află craiul Gaspar, în picioare. Vorbește impetuos.

Gaspar: Stăpâne Doamne! Ce minune mare! Ce-i steaua-aceasta ce pe cer răsare? Până acum de nimeni cunoscută; De puțin timp în ceruri apărută. (Pauză. Gaspar cade pe gânduri.) Ori s'a născut cel așteptat, al lumii veșnic împărat? (Clatină capul, ca și cum ar fi prins un gând din zbor.) Nu e ce cred, un gând ascuns îmi spune; ce văd pe cer nu e nici-o minune. Voi cerceta și noaptea viitoare, de-i adevăr ori numai înșelare. (Dar nu e mulțumit: primul gând își urmează mai

departe calea.) E adevărul așteptat! De asta sunt încredințat. (O noua ezitare.) Nu poate fi alt semn ceresc? (Gândul cel vechi triumfă.) Nu, asta e, nu mă mai îndoiesc! Cu siguranță s'a născut Isus/ decembrie pe aripi l-a adus./ Ori unde-ar fi voi merge să-l ador,/ căci fi-va Dumnezeuul tuturor. (În timp ce firida lui Gaspar rămâne în întunec, se aprinde lumina în firida din dreapta. Aci regele Baltazar se vede sprijinindu-se de o masă plină cu hrisoave și cu instrumente optice.)

Baltazar: Nu știu de unde vine astă stea,/ cine o mînă'n ceruri, ce-i cu ea/ Dece-apăru ăst semn la azimut? Așa ceva nici când n'am mai văzut./ Desigur s'a născut de printre noi/ acel ce'n timp de pace și război/ stăpân va fi din zori de răsărit/ până'n apusul lumii proslăvit. (Cu o hotărâre înțeleaptă.) Din nou peste trei nopți o voi privi,/ și taina ei atuncia o voi ști. (Baltazar cade pe gânduri. Nu e sigur că steaua nu e o simplă amăgire.) Să fie-adevărat că s'a născut? Mă îndoiesc de ceeace-am văzut. (E ultima îndoială; își urmează primul impuls. Se ridică cu energie, și câteva suluri de hrisoave cad pe jos.) Mă voi duce să-l slăvesc/ ca pre'un rege să-l cinstesc. (Se stige lumina din firida lui Baltazar, și se aprinde, suavă, lumina din firida din mijlocul scenii. Pe un tron modest stă Melchior; la picioarele lui, cu un genunchi în pământ, un paj. Bătrânul rege vorbește preocupat, ținând mâna dreaptă pe creștetul pajului.)

Melchior: Prea bune Doamne, s'a mai întâmplat/ cândva vreun fapt atât de minunat? sau prin hrisoave fost-a-fost aflat? Nici când o stea n'a luminat mai drag/ știu asta căci eu însumi sunt un mag./ Și nu mă'nșel: sunt azi înștiințat/ că Mesia din om s'a întrupat/ și că pe lumea'ntreagă-i împărat./ Stăpân pe lume și popor,/ și peste toți judecător. (Fără îndoială, Melchior nu e complet lămurit, fiindcă cuprins de îndoială se ridică în picioare. Pajul, rămas în genunchi, îl asculta cu nesaț.) E oare-așa? Ori e altfel? Eu cred într'adevăr în El. (Pajul se ridică sprinten și se pregătește să iasă. Dar craiul Melchior îl reține cu un gest.) Să-l văd, să mă încredințez/ de-i adevăr, ori de visez. (Pajul dezamăgit își pleacă capul. Dar Melchior, brusc iluminat, se supune evidenței.) Da! Azi Isus s'a întrupat/ și e al lumii împărat! E-adevărat! Să nu mai stăm. (Adresându-se hotărât pajului) Să mergem Lui să ne'nchinăm. (Pajul, plin de bucurie, pornește sburdând. Întunec desăvârșit. Muzica se aude tot mai limpede.)

TABLOUL II

(Muzica încetează. Firedele au dispărut, dat nu și arcadele. Printre ele se vede acum un peisagiu pustiu, oarecare. În mijlocul scenei și din partea dreaptă, apar – respectiv – Gaspar și Baltazar. Pe cer continuă să se vadă steaua.)

Gaspar: Domnul cu tine. Mag tu ești? (Baltazar încuvințează cu un gest curtenitor, abia schițat.)
Vreau adevărul să-l grăiești./ Nu vezi minunea asta mare?/ O noua stea pe cer răsare!

Baltazar (surâzând, liniștit): Da, azi Isus s'a întrupat,/ și e al lumii împărat./ Voi merge Lui să mă închin.

Gaspar (cu tărie): Și eu cu tine am să vin! (Din stânga apare bătrânul Melchior cu pajul lui. Se văd pe un drumeag. Se îndreaptă spre ceilalți doi crai.)

Melchior: Buni călători, spre unde vă'ndrumați? (Baltazar și Gaspar privesc cu curiozitate pe acest bătrân mag. Melchior iese de sub arcade și înaintează până în mijlocul scenii.) Veniți cu mine Lui să vă'nchinați. (Cei doi, învingându-și neîncrederea, se apropie de bătrânul mag. Lumina din fund se stinge. Cei trei rămân dedesubtul stelei.) Sau L-ați văzut și-acum vă înturnați?

Gaspar: Și noi mergem, și noi vrem să-L găsim./ Și până-acolo steaua urmărim.

Melchior: Cum am putea adevăra că-i om,/ rege lumesc, ori peste ceruri Domn?

Baltazar (tainic, cu iscusința): Te'ntrebi misterul cum să-l deslegăm?/ Aur, tămâie, smirnă o să-i dăm./ Aur dori-va dacă este rege;/ om muritor, el smirna va alege;/ de-i împărat etern, o să dorească/ tămâia cu mireasma ei cerească.

Gaspar și Melchior (câștigați de dibăcia lui Baltazar): Să mergem deci. Ce-ai spus să se'mplinească! (Se stinge lumina.)

TABLOUL III

(Se luminează mijlocul și partea stângă a scenei. O sală a palatului Irod. Acesta se vede la stânga, stând într'un jilț. În fața lui, în picioarei stă Gaspar. În mijloc, asistă la dialog Baltazar și Melchior -sprijinindu-se mereu de pajul lui.)

Gaspar (îndreptându-se spre Irod, care își mângâie nervos, barba neagră și scurtă): Te aibe Domnul sub a lui aripă./ Din timp nu-ți voi răpi o clipă. (Irod, cu un gest grăbit îl îndeamnă să continue. Gaspar socotește că e mai bine să-și repete salutul.) Să-ți dee Domnul viață ferită de păcat. Noi căutăm prin lume un rege-împărat,/ născut în țara asta... dar nu l-am fost aflat.

Irod (brusc interesat de cele auzite): Ce spuneți și pe cine cătați pe-acest meleag?/ Veniți din care țară și sub care steag?/ Spuneți-mi cum vă chiamă, spuneți-mi totul dar.

Gaspar: Nu-i nici o greutate. Sunt regele Gaspar;/ și Melchior e-acesta; celalt e Baltazar.(Gaspar nu interpretează bine interesul arătat de Irod. Grăbit și nevinovat îi comunică știrea.) S'a fost născut un rege, cum altul n'a mai fost,/ venit s'aducă pace pe'ntreg pământul nost'.

Irod: Să-ți dau chiar... crezământ?

Gaspar: Ai rege, al meu cuvânt.

Irod: Nu-i simplă înșelare?/ Aveți vreo probă oarecare?

Gaspar: O, rege, așa este:/ și proba nu lipsește.

Melchior (fără să se poată abține, grăbindu-se să arate steaua pe cer): O minune s'a'mplinit:/ o stea nouă-a răsărit!

Baltazar: Semn că s'a născut cel bun/ întrupat ca om acum! (Din nou o mică pauză. În timp ce privește cerul, vocea lui Irod tremură puțin.)

Irod: De când vedeți astă stea?/ De când mergeți după ea?

Gaspar: De trei zile o urmăim (Întorcându-se spre tovarășii de drumeție:) Aici o să adăstăm/ căci o vedem foarte clar/ pe un cer ca de cristal.

Irod (cu un ton ce vrea să fie prietenos, dacă nu l-ar trăda trenurul vocii): Mergeti deci și-l căutați/ ăstui rege vă'nchinați/ și pe-aici să vă-nturnați... (Scurtă pauză. Irod vorbește fără să mai privească pe crai.) De-l aflați, să știți că vin/ și eu lui să mă închin. (Se stinge lumina din mijlocul scenei. Dupăce s'a înclinat în fața lui Irod, Gaspar părăsește sala palatului. Rămas singur, Irod se ridică în picioare. Acum nu mai are nici un motiv ca să-și ascundă mânia.) Mai mare noroc a apăsât/ cândva pe-un cap încoronat?!/ Nu's încă mort, nu am murit/ pământul nu m'a înghițit./ Și-alt rege-apare peste mine?/ Așa ceva să cred nu-mi vine!/ Azi lucrurile merg pe dos:/ Dar n'am să cred această veste/ pân' n'oi vedea că așa este. (Privește într'un punct anume, spre interior, unde se găsește, fără îndoială, un servitor.) Marele vătaf să vie/ cel ce-mi vede de moșie! (Se așează, neliniștit, nervos. Vătaful, deși nu e văzut de spectatori, este totuși prezent.) Du-te pe monahi să-i cați/ pe slujbași și învățați/ pe cei mari și pe cei mici/ pe dieci și grămăticii/ pe magi și pe vrăjitori/ pe bunii cuvântători! (Mâna lui Irod se crispează fără voie.) Să-mi spună de scrie în stele sau cărți,/ ce se'ntâmplă astăzi prin aceste părți. (Se stinge lumina.)

TABLOUL IV

(Cele trei despărțăminte ale scenii sunt acoperite de o cortină albastră. În față, în prim plan, sfatul sfetnicilor care așteaptă sosirea lui Irod, ce i-a convocat. Se ridică cortina din mijloc, lăsând să treacă pe Irod, și apoi se coboară în spatele regelui. Sfetnicii se înclină în fața regelui. Cel mai bătrân vorbește în numele tuturor.)

Bătrânul Sfetnic: Stăpâne Domn, ne-ai fost chemat.

Irod (grăbit): Hrisoavele cu voi ați luat?

Bătrânul Sfetnic: Am luat ce-i mai de preț cu noi;/ hrisoave vechi și scrieri noi.

Irod: Să-mi spuneți neîntârziat,/ de este cu adevărat,/ că s'a născut cel căutat/ de craii, ce-i zic împărat. (Îndreptându-se spre unul din sfetnicii sfatului) De știi ceva, spune-mi îndat'!

Al II-lea Sfetnic (șovoielnic, dar vrând să-i facă pe plac): Într'adevăr ți-aș spune/ că nu e scris anume...

Bătrânul Sfetnic: Vai mie, cât de mult greșiți!/ Dece'nțelept te mai numești?/ Nu înțelegi nici profeția/ făcută de Ieremia./ Pe legea mea, ne înșelăm!/ Dece la fel nu cuvântăm/ ca adevărul să aflăm?

Al II-lea Sfetnic: Îmi cer iertare, am greșit...

Bătrânul Sfetnic: E-un lucru nemaipomenit,/ ce gura noastră n'a rostit! (Irod își îndreaptă privirea strălucitoare și pătrunzătoare de la bătrânul sfetnic la cel de al doilea sfetnic. Iese hotărât prin dreapta. Sfetnicii se înclină; numai bătrânul sfetnic rămâne împietrit, în picioare, cu privirea absentă. Se stinge lumina.)

TABLOUL ULTIM

Pe întunec se aud primele strofe ale colindelor, însoțite de cântecul lin al instrumentelor muzicale populare. Se văd din nou cele trei firide din primul tablou. Firida din mijloc se transformă într'un cămin luminos. Pe o masă se văd – mici, dar distincte– figurine de ghips reprezentând Nașterea Domnului. Se iluminează firida din dreapta, unde apare un grup de păstori și păstorite, care cântă. În continuare, în firida din stânga se văd cei trei Crai de la răsărit, –

Melchior însoțit tot de pajul său – închinându-se și surâzând tainei cerești. Au în mâini aur, smirnă și tămâie. Steua continuă să strălucească pe cer.” (George Ciorănescu, *Mai aproape de îngeri*, colecția „Apoziția”, München, 1986, pp.33- 43.)

II. II. Prelucrările dramatice ale lui Picu Patruț și modele europene

În anul 1818, în Săliștea Sibiului, se naște Oprea (Picu) Procopie Pătruț. (Picu este diminutivul lui Oprea, iar Procopie numele purtat după călugărire.)

După 1905, când Onisifor Ghibu l-a descoperit pe smeritul crâstnic Picu Pătruț, la peste 30 de ani de la moarte (Picu Pătruț a trăit ca monah în satul său, adică în lume, până în 1872, când a fost răpus de o boală de piept provocată de o mare criză de conștiință), opera sa a provocat nu doar interes, ci și admirație și uimire.

În revista Manuscriptum XVI, nr.4 (61), 1985. pp.115-132 a fost publicat un text al lui Onisifor Ghibu, document patetic, dar în același timp și declarație de credință în talentul și destinul modest, dar unic al lui Picu Pătruț: *De mic a manifestat profunde aplicări spre viața religioasă, ceea ce i-a și determinat pe părinții săi să-l lase ca, la vârsta de 11 ani, să intre, ca și Anton Pann, în slujba bisericii. De la 1829 și până în 1872 el servește mai întâi ca ajutor de eclesiarh, apoi ca eclesiarh sau crâstnic al bisericii „cele mari” din satul său. Slujba aceasta nu a părăsit-o nici în anii 1848- 1852, când a funcționat și ca dascăl la școala primară din localitate, suplinind pe unul dintre cei doi învățători plecați la oaste. În tot timpul vieții sale, Picu a fost legat în chipul cel mai intim de Săliștea lui, de care nu s-a despărțit decât în două rânduri: când a trecut în Țara Românească, pentru a vizita niște mănăstiri în județul Vâlcea, și pentru a primi în anul 1862 și tunderea oficială întru monah, la schitul Cheia (județul Vâlcea). În realitate acest din urmă act era de ordin pur formal, deoarece Picu a trăit din fragedele lui tinerețe, o viață severă de călugăr, îndeplinind cu strictețe pravila vieții monahale și schimbându-și chiar și numele în acela de Procopie. Călugărirea la o mănăstire și reîntoarcerea în sat, pentru a-și trăi acolo noua viață de monah, corespundea unei concepții personale a lui Picu despre călugărie. Picu nu s-a putut hotărî să trăiască în mănăstire, a cărei viață contemplativă îi părea insuficientă și a cărei disciplină o găsea și prea slabă, și de prisos. El nu simțea nevoia unei constrângeri venite din afară, ci voia să se stăpânească singur și să trăiască nu numai pentru sine și pentru Dumnezeu, ci și pentru oameni, și nu numai în rugăciune, ci mai ales în dragoste obștească și în muncă. Dacă ar fi trăit într-o altă epocă și*

într-un alt mediu, el ar fi fost poate un Antoniu de Padua sau un Francisc de Asissi pe teren social-religios, un Roland sau un Greban pe terenul poeziei și al misterului, un Ion Cucuzel în domeniul cântării sfinte, un Fra Filippo sau un Boticelli în domeniul picturii, un Pastalozi pe terenul educației ș.a.m.d.(Extrase din lucrarea: Onisifor Ghibu Un reprezentant rustic al spiritualității românești de la mijlocul secolului al XIX-lea: Picu Pătruț din Săliște Artă și tehnică grafică, XI, 1940).

„Manifestare a misterioasei energii umane” (Onisifor Ghibu), „o sinteză a geniului popular” (Zoe Dumitrescu Bușulenga), un „enciclopedist al spiritului sătesc” (Răzvan Teodorescu), un „geniu al Transilvaniei” (Ioan Alexandru), „mărgăritarul românesc al Ardealului” (Nicolae Iorga), „un Anton Pann al Ardealului” (N.Cartojan) sunt caracterizări deopotrivă laudative, dar și extrem de precise și sintetice.

În ultimii ani Picu Pătruț a fost readus în atenția publicului prin intermediul unor expoziții: în 2012 la Muzeul Tăranului Român din București expoziția *Picu Pătruț; Ultimul mare miniaturist al Europei*, în anul 2014, la Muzeul Astra din Sibiu.

Opera sa fundamentală, începută în 1842, este „Stihos adică Viers...” și cuprinde în 1400 de pagini 474 de cântări și imnuri, 577 de miniaturi și 112 vignete, toate color, 367 de versuri originale, 107 preluate cu indicarea corectă a sursei: Anton Pann, V. Aaron, I. Tâncovici. Octavian Ghibu a publicat în 1976 o bibliografie a întregii opere care conține și alte lucrări originale, dar și compilații sau pur și simplu lucrări copiate precum: „Divanul” lui Dimitrie Cantemir, „Versurile muzicești” ale lui Anton Pann, „Manualul ceștinesc” al lui Gherasim Gorjan, „Moartea lui Avel” a lui S. Gessner, în traducerea lui Al. Beldiman, „Crucea de argint” a lui Eugene Sue, în traducerea lui I. Eliade, etc.

Enumerând aceste opere în copii ar exista riscul ca Pătruț să fie catalogat un simplu copist. Nu este așa, iar cei care caută să-i descopere opera vor observa faptul că pe lângă intervențiile firești, de corectare sau adaptare a limbii, Picu Pătruț intervine cu ilustrații, ceea ce presupune o interpretare a textului. Am urmărit cu mare atenție demonstrația lui Octavian Ghibu apărută în revista Biserica Ortodoxă Română (CV, nr. 5- 6, 1987, pp. 81- 101) asupra diferențelor dintre original și copie la „Divanul” a lui Dimitrie Cantemir.

Am introdus aceste date în studiul de față pentru că o tratare adecvată a operei lui Picu Pătruț -versuri, prelucrări, copii, teatru popular, miniaturi- impune o discuție pe marginea conceptelor de model și creație originală, precum și o analiză asupra a ceea ce diverși cercetători au considerat a fi adaptarea unor teme la specificul local.

Teatrul popular, și cu atât mai mult teatrul popular religios, s-a dezvoltat la noi și în întreaga Europă pe baza unor modele pe care oricât am dori să le introducem în zona laică nu reușim pentru că ele sunt de fapt înscenări ale unor situații biblice. Ori un slujitor al bisericii, chiar dacă are contribuții proprii la un text sau la o imagine, nu poate și nu e lăsat să iasă din canon. Picu Pătruț știa acest lucru...

Copiile după textele laice ale lui Eugene Sue, Gessner, Alexandre Dumas-tatal, au fost făcute pentru uzul propriu. În bogata corespondență păstrată a lui Picu Pătruț cu diverși călugări și călugărițe se regăsesc foarte multe referiri la aceste transcrieri, la munca sa de copist și ilustrator al unor cărți bisericești, dar nu și la cele laice. *Picu nu trăia prin biserică, ci pentru biserică și pentru idealurile morale ale ei, închinându-și fiecare clipă a vieții sale slujirii Domnului, prin cântare, prin alcătuire de versuri, prin zugrăvire de lucruri sfinte, prin citire de cărți bisericești, religioase și teologice, și prin operele de dragoste față de aproapele său. Exemplarul Bibliei de la St. Petersburg el l-a completat cu 400 de pagini scrise de mâna lui, cu o admirabilă caligrafie cirilică, cuprinzând toate prefețele Bibliilor anterioare și tâlcuri de ale sfinților părinți, și, pe deasupra, 139 de ilustrații, adevărate capodopere de inspirație și de realizare artistică.* (Extrase din lucrarea: Onisifor Ghibu, *Un reprezentant rustic al spiritualității românești de la mijlocul secolului al XIX-lea: Picu Pătruț din Săliște*, în *Artă și tehnică grafică*, XI, 1940).

Am făcut acest preambul pentru că, prin prisma a ceea ce dorim să demonstrăm în studiul nostru, este util a plasa și clarifica coordonatele bio- bibliografice ale lui Picu Pătruț. Nu l-am numit *autor* tocmai pentru a putea introduce ideea de autohtonizare a modelelor căci ceea ce realizează Picu Pătruț nu este, cel puțin în teatrul popular religios, un proces sincretic, după cum s-a afirmat destul de des (Dan Simionescu, Viorel Cosma), ci mai degrabă o adaptare locală a unor teme.

Biblioteca Academiei deține un număr însemnat de texte, mai lungi sau mai scurte, de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XX-lea intitulate generic VICLEI. Ele pot fi, din punct de vedere al construcției, împărțite în două categorii: cu personaje sau fără. Cele scurte nu au personaje și sunt, de fapt, compoziții specifice ritualului religios, adică *tropare*. Versiunile lui Picu Pătruț nu pot fi împărțite în aceste două categorii, chiar dacă trei dintre acestea sunt mai scurte. Regăsim modelul troparului în alte compoziții ale sale de tipul *Cântecelor de stea*, dar nu în aceste formule dramatice dintre care două, una publicată de Elisabeta Nanu și datată 1838 și una publicată de Mihai Moraru și datată 1841, *13 maiu*.

Irozii lui Picu Pătruț au fost publicați relativ târziu de Elisabeta Nanu, *Un manuscris cu Irozi al lui Picu Petruțiu, în Anuarul Arhivei de Folclor*, VI (1942), p. 301 și urm. În 1986, Mihai Moraru publică în *Studii și cercetări de istoria artei, seria Teatru, Muzică, Cinematografie*, T. 33, p. 58- 67 alte două texte inedite ale Irozilor astfel că ne aflăm în situația de a lua în considerare 5 variante și nu 3 câte au fost analizate și comentate.

Prima mențiune despre cele două texte inedite comentate de Mihai Moraru se face în Octavian O. Ghibu, *Bibliografia operei lui Picu Pătruț din Săliștea Sibiului, în Biserica ortodoxă română*, (XC.IV, 1976, nr. 3-4, pp. 414- 428) astfel că nici Elisabeta Nanu și nici N. Cartoian nu au putut să analizeze variantele. Nu există deosebiri majore între ele, dar oferă indicații prețioase într-o posibilă și necesară comparație cu versiunile lui Ioan Tomici, din *Scurte învățături pentru creșterea și buna purtare a tinerimei română, pecum și niște alese cîntări besearicești și unele cuvioase și desfătătoare lumești* (Buda, Tipografia Universității, 1827), sau cu cele ale lui Anton Pann. Prin analiza acestora Mihai Moraru ajunge la o concluzie pe care ne-o asumăm și anume că *altminteri ele trebuie privite ca două piese diferite, cu dezvoltare dramatică proprie și, probabil, chiar cu surse diferite. Versiunea I (Disputa lui Irod cu cei trei crai) este reprezentată în manuscrisele lui Picu Pătruț de primele două redacții din ms. misc. I din 1837–1838 publicate de E. Nanu și de cel de al doilea text din ms. misc. III din 1841. O comparație a desfășurării dramatice din aceste trei texte cu cea din tipăritura, lui Ioan Tomici din 1827 arată clar că este în proză, iar următoarele trei (1837, 1838, 1841) sunt în versuri. Cealaltă versiune (II), mai amplă, este reprezentată de cel de-al treilea text de Irozi din ms. misc. I (1838) și de primul dintre textele din ms. mise. III (1841). Asupra nici uneia dintre aceste două versiuni nu poate fi presupusă o influență a versiunii lui Anton Pann, căci, chiar dacă am admite existența unei ediții din 1822 a Cântecelor de stea ale lui Anton Pann, tot nu ar fi de conceput ca un presupțiv text de Irozi în această și mai presupțivă ediție să nu fi fost reprodus și în ediția din 1830, ci de abia în cele din 1846 și 1848, într-un foarte scurt fragment fără unitate dramatică.*(Studii și cercetări de istoria artei, seria Teatru, Muzică, Cinematografie, T. 33, pp. 58- 67)

Observația din final este importantă în condițiile în care numeroși cercetători au fost convinși că Irozii au fost preluați în secolul al XIX-lea din culegerea lui Anton Pann și nu, mult mai plauzibil, faptul că versiunile au circulat pe întreg teritoriul românesc, în adaptări locale.

Prima versiune publicată de Elisabeta Nanu este scurtă și introduce alături de Irod, Magii, Îngerul și Filosoful, un personaj ce provine din modelele apusene: Purtătorul de stea. A doua variantă nu diferă de prima. A treia versiune este complet diferită atât prin numărul de personaje, prin indicații de regie, scenografie, costumație, cât și prin tratarea temei. Modelul

germanic și maghiar impune introducerea scenelor cu Maria și Iosif și dialogul lor cu Irod referitor la găzduirea Sfintei Familii, ura și răutatea împăratului, alungarea lor. Acest preambul ne amintește de o construcție dramatică, de tip clasic, de piesă de teatru care se aplica aici: la început se prezintă contextul, protagoniștii se caracterizează prin dialog și se anunță personajul negativ pentru ca odată cu sosirea magilor să se declanșeze conflictul, punctul culminant și orația de final.

Versiunea publicată de Mihai Moraru, cea din 1841, 13 maiu, este îmbogățită cu elemente suplimentare, semn al maturizării și dezvoltării temei.

Într-o analiză comparativă, Picu Pătruț - Anton Pann, se sesizează însă și diferențieri majore. În primul rând deosebirea de punere în scenă. Talentul miniaturistului Picu Pătruț va aduce în didascalii și indicațiile de regie o picturalitate pe care la Anton Pann nu o întâlnim. Indiciile scenografice, precum și cele referitoare la costumație, sunt completate de indicații referitoare la intrările și ieșirile din scenă: *Irod să fie îmbrăcat ca un împărat cu porfiră și cu cunună, și cu sabie încins. Cra[ii] împărații de la răsărit așzderea îmbrăcați și încununați și cu sabie încinși, și cu tipsii frumoase în mâni, în care să fie băgate darurile ce au dat lui Hs., adecă aur, tămâe și smirnă. Și în mâinile dreapte – schiptruri. Inașu împăratului Irod, stând lângă împăratul, așzderea să fie frumos îmbrăcat. Și un copil mic frumos, îmbrăcat în chipul îngerilor cu veșmânt alb, și în cap cu cunună frumos strălucitoare și cu aripi frumoase, și în mâna dreaptă având ca un paloș, și în stânga clopoțel cu carele face seamne crailor. Apoi Iosif, logodnicul Marii[i], îmbrăcat ca un meășter de lemn, și cu vreo câteva unealte în spate, adecă ferăstrău, bardă, tezlă și altele de aceastea. Maria fecioara să fie îmbrăcată frumos, ca o fecioară curată; și urmând după Iosif. După aceaia, trei păstori, îmbrăcați cu tuhorcile, și cu căciuli păstorești în cap, și bâte păstorești a mână. Și în mâna dreaptă ceva daruri, adecă unul – doi mei, altul – un berbeace, altul – un cașu frumos. Și făcându-să aceaste, așa să meargă să cânte ceale următoare. Întrebările și răspunsurile, după cum voi arăta în jos.*(M. Moraru, p.59)

Tipul acesta de indicații, care revin în diferite momente ale reprezentației, se pare că sunt mai mult decât o clarificare a contextului spectacular pentru că acestea marchează și o stabilire precisă a ritualului. Picu Pătruț, după cum se observă și din alte scrieri ale sale, este un slujitor devotat și un păstrător al învățăturilor bisericești. O ieșire, prin limbaj sau indicații, din zona acreditată de rit și învățăturii bisericești, poate fi permisă prin autohtonizarea limbajului, după cum corect observă și Mihai Moraru: „Ținând seamă de faptul că lecturile principale ale lui Picu Pătruț erau scrierile existente în literatura română din jurul lui 1700, lexicul *Irozilor* conține un număr de elemente regionale mai mare decât cel pe care l-ar fi presupus cercul lecturilor sale. Forma în care apar unele cultisme precum *azidenție* (găzduire; neatestat în alte texte; probabil

din lat. *assidere*: a se opri, a sta pe loc), *păradie* (germ. *die Parade*: paradă), *armadie* (cf. sârbescul *armada* și maghiarul *armada*), *desputuluire*, *a desputului* (maghiarul *disputálni*: a se confrunța, a se disputa), *gratulație* (germ. *die Gratulation*: felicitare) indică, pe de o parte, că avem de a face cu elemente de origine cultă existente în special în Transilvania și Banat, dar, pe de altă parte, și că aceste elemente erau de acum naturalizate, unele devenind chiar populare (cazul lui *armadie*, care, de altfel, fonetic, nu se explică satisfăcător prin etimoanele propuse de Dicționarul Academiei, *sub voce*). Pentru doi termeni literari, atestări cu o jumătate de veac mai vechi decât cele din manuscrisele lui Picu Pătruț (*gratulație*, 1772 și *desputație*, ms. BAR 2507 din 1797) arată că acești termeni de origine cultă desemnau două specii literare cunoscute și cultivate încă din faza de început a mișcării luminate. Deși, prin originea lor, atât gratulația, cit și disputa dramatică se leagă de manifestările spectaculare alumnale, în piesele lui Picu Pătruț nu întâlnim opoziția dialogică dintre elementul cult și cel popular, specifică teatrului de colegiu”.

Nu este admisă însă ieșirea din rit și ritual care să ne conducă spre parodic, cum întâlnim în texte moldovenești sau muntenești, ci păstrarea unui ton, dacă nu grav, atunci desigur, serios. Poate un singur moment, redat mai jos, să-ar putea deplasa spre comic, cel al Ciobanilor:

„Apoi îngerul să duce de la ciobani, iară unul dintră ciobani să scoală și, frecându-să pre la ochi, zice:

Nu știu ce-am visat,

că eu m-am spăriat,

c-au venit îngerul și m-au deșteptat.

Da' decât i-oi mai pomeni,

mai bine m-oi întoarce și m-oi hodini.

Apoi ciobani [i] să mai culcă iară și pe de ceialaltă parte, dară până mai dorm ciobani[i] o țeră, crai [ii] cântă „O, ce veste minunată” (list). Și dacă isprăvesc crai [ii] cântarea, îngerul să duce iară la ciobani și cântă:

Iani sculați, ciobani bărbați,

și iute vă deșteptați,

ca pre Hs. să-l aflați! (de 2 ori)

Acuma să scoală iară ciobanul cel dintâiu și mișcă cu bâta pre ceialalți, zicând :

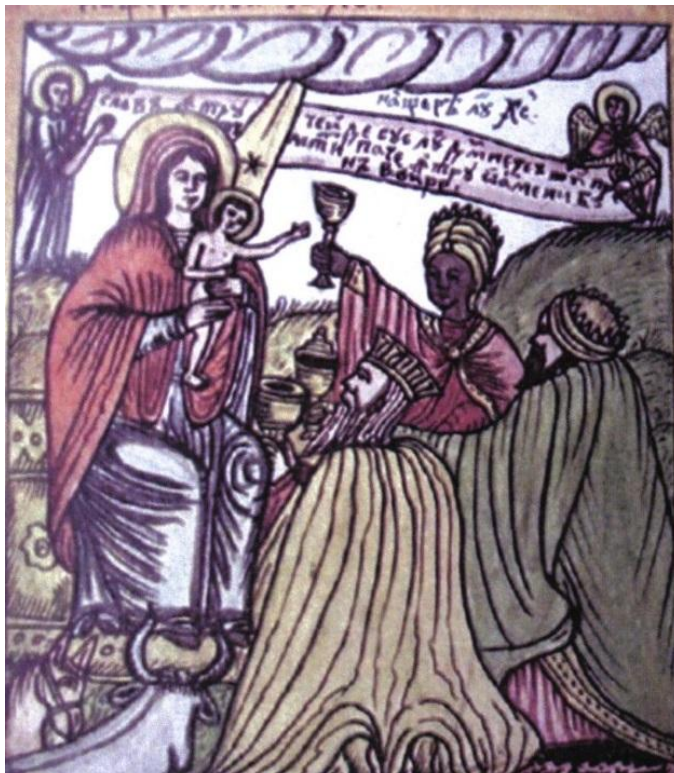
Sculați-vă, iubiți frați,

și iute vă deșteptați,

să meargem în Vithleem

și pre Hs. să-l vedem !” (M. Moraru, p.61)

II. 4. Închinarea Magilor



Muzeul Arta, Sibiu, Arhiva Picu Pătruț. Miniatură de Picu Pătruț

Acest episod va reîntra într-un registrul serios, întorcându-se în ritual.

Se mai observă în textul lui Picu Pătruț apariția unui personaj, *inașul*, care indică o slugă, un slujitor, și care e prezent adesea în textele transilvănene sub aspectul unui ucenic sau slujitor (în acord cu cele două înțelesuri ale termenului în limba maghiară). Cuvintele maghiare, dealtfel, sunt destul de întrebuințate în aceste texte (*csapódni*: a lovi cu putere, *hunsfut*: viclean) și semnaleză o regionalizare și o contextualizare specifică perioadei.

Ce surprinde însă, dincolo de versificație și limbaj, este oralitatea textului, cu expresii de adresare de tip exclamativ „O, Iroade,” sau formula interogației ce generează dialogul, marcă a unei teatralități primare: *Oh, mă, da' tu te temi de el, / de un om prost și mișel?*

Chiar dacă Irozii sunt pentru Picu Pătruț *Versuri musicalești la Nașterea Domnului Nostru Is. Hs. din mai multe cărți adunate și de la mulți dascăli. Și întrebări cu răspunsuri, între Irod Împăratul Iudei cu maghii Împărației de la răsărit* sau pentru Anton Pann *Cântece de Irozi ce se cântă la Nașterea Domnului*, este surprinzător că în variantele cârșnicului din Săliște nu apare prea des cuvântul Bethlehem/ Vitleem, locul nașterii Mântuitorului. Este încă o modalitate de a apropia locul nașterii/ temei de locul reprezentației și de actorii implicați. Costumele sunt descrise la modul general, iar recuzita face parte din viața cotidiană a interpreților și a publicului. Astfel, Iosif e înveșmântat tradițional și poartă instrumente specifice: *Iosif, logodnicul Marii[i], îmbrăcat ca un meșter de lemn, și cu vreo câteva unealte în spate, adică ferăstrău, bardă, tezlă și altele de aceastea; mama lui Isus, Maria fecioara să fie îmbrăcată frumos, ca o fecioară curată; și urmând după Iosif.* (după obiceiul transilvan potrivit căruia femeile merg în spatele bărbatului).

Aceasta variantă, datată martie 1841, este o piesă de teatru în sine. Dacă formele textelor publicate de Elisabeta Nanu au o alcătuire greoaie și par să fie influențate și adaptate sumar după texte maghiare, această prelucrare, după cum arată construcția, dar și ilustrațiile din text, este o compoziție proprie pe care Picu Pătruț o și semnează:

Sfârșit.

Săliște, 13 maiu, 1841. Crâznic Picu Pătruț.

O altă formă dramatică pe care Pătruț o aduce în spațiul românesc este drama liturgică a Patimilor. Astfel, după sărbătoarea Nașterii, un alt moment creștin, la fel de important, este cel al Învierii.

În Evul Mediu Occidental textele jucate cu acest prilej, recunoscutele *La Résurrection*, ori în spațiul german *Die Pasionsspiele*, *Die Marien am Grabe* (Mariile la mormânt) au avut o largă răspândire ca la noi să se transmită și să fie jucată sub numele de *Mironosițele*.

Este o clară influență și preluare a unui model catolic chiar și prin aria restrânsă de circulație. *Mironosițele* s-au jucat, începând cu secolul al XIX-lea, mai ales în spațiul transilvan. Textul va fi publicat în 1875, într-o formă prescurtată, de Petru Băncilă. Varianta integrală, cu desemnarea autorului, a fost publicată pentru prima dată în anul 1937, de D. St. Petruțiu, *Mironosițele – o dramă religioasă din ținutul Săliștei, în Anuarul Arhivei de Folclor, IV, p. 13 și urm.* pe care, în 1938, Victor Ion Popa o va prelucra într-o piesă de teatru și va păstra denumirea.

Scrierea lui Picu Pătruț reține aproape în totalitate structura dramei liturgice din zona europeană catolică, dar se adaptează și autohtonizează prin text și didascalii pentru a nu ieși din ocazionalul celebrativ. Construcția textului său se aseamănă poemului dramatic compus din întrebări și răspunsuri, cu lamentații și referințe biblice.

Și această lucrare duce la concluzia că multiplele intersectări etnice din Mărginimea Sibiului și dorința aprinsă a acestui monah mirean, Procopie, de a oferi comunității educație morală, dar în primul rând religioasă, l-au determinat să adopte, să introducă în spațiul existențial modele teatrale preluate din mediul românesc sau vecin (de la unguri sau sași). Rezultatul nu este doar un produs cu caracter funcțional, care să se reproducă pentru comunitate de două ori pe an, ci mai mult o creație literară, unitară și impresionantă prin teatralitate, dar și originalitate.

Într-un interesant și documentat articol despre Picu Pătruț, Ioana Tatiana Ciocan face o pertinentă observație și anume că: *Nota personală a autorului provine tocma de aici, din acest farmec anume, această iubire față de tradiție și credință totodată. Pot fi receptate în reprezentările lui Picu Pătruț și anume influențe venite din iconografia creștină, din pictura murală (de la bisericile din Săliște și de la cele din împrejurimi), dar acestea nu sunt preponderente, ci emblema miniaturilor sale este detașarea de retorica acestui cod al zugrăvelilor și filtrarea prin propria simțire și receptare a textului sacru. Îmbinările de elemente din diferite influențe sunt asimilate într-o viziune proprie, cu puternice note de tradiție locală.* (I.T. Ciocan, Text și discurs religios, III, p. 309-316, 2011)

În alte creații, precum *Viersul Floriilor*, suntem surprinși de oralitate care ne trimite la creațiile populare cu versul simplu, ritmul trohaic, rima împerechiată și exclamațiile tânguitoare:

Veniți cu toții dimpreună/ Să-mpletim și noi cunună,/ De odrasle înverzite / Și de stâlpării înflorite./ O, o, o, o, fraților!

CAPITOLUL III

LITERATURA RELIGIOASĂ ROMÂNEASCĂ

Referirile critice la teatrul și proza cu caracter religios sunt destul de sumare în bibliografia românească. Astfel trimiterile duc către perioada de început a scrierii în limba română, la Varlaam, Dosoftei și Antim Ivireanu, oameni ai bisericii, neinteresați conștient de mesajul literar al textelor, ci de cel duhovnicesc.

Dacă poezia cultă românească cu tematică religioasă sau mistică a beneficiat de exegeze și antologii multiple în zona teatrului și a prozei acestea încă lipsesc chiar dacă motivul, justificat sau nu, al calității artistice îndoielnice ar putea fi invocat. Și zona poeziei religioase a fost considerată adesea minoră, deși de la Grigore Alexandrescu la Mihai Eminescu, de la Macedonski la Tudor Arghezi, Vasile Voicușlescu, Nichifor Crainic, Radu Gyr, Lucian Blaga, George Coșbuc, Octavian Goga până la Ioan Alexandru descoperim veritabile capodopere lirice.

Biblia a fost o sursă de inspirație pentru artiști, pentru toate genurile literare sau formele de expresie artistică. Într-un interesant studiu al Mariei Daniela Pănăzan ni se demonstrează faptul că Biblia a fost o sursă directă și constantă, rezultatul fiind o poezie religioasă manifestă și una immanentă. Există și cazuri în care recuzita biblică este doar utilizată, cum e la Lucian Blaga sau Radu Stanca.

În teatrul românesc, în urma unei sistematizări, există mai multe direcții pe care le putem urmări:

1. Este vorba de prelucrări de teatru religios popular precum cele ale lui Victor Ion Popa, după Irozi sau Mironosițele, ale lui Mircea Vulcănescu sau Victor Eftimiu.
2. Creații independente cu temă biblică în care istoria și concepțiile despre ea, însoțite de motivații filozofice, sociale, culturale ale autorului, sunt aduse în prim-plan, cum e cazul lui Nicolae Iorga sau unele texte ale lui Victor Papilian, Radu Stanca sau, mai nou, Marin Sorescu, în Iona.

3. Piese de teatru cu temă religioasă despărțite în două direcții: cea mistică, care presupune revelație, și cea didactică cu norme de trăire creștină cum e cazul lui Victor Papilian, Valeriu Anania, Isaia Răcăciuni sau Lucian Blaga.

În niciuna dintre situații nu este vorba despre o manifestare a Divinității, iar grija pentru text sau punere în scenă interesează la nivel estetic prea puțin, ele izvorând mai mult dintr-o necesitate intelectuală, spirituală sau chiar socială.

Raportul dintre valoarea artistică și valoarea lor spirituală nu este relevant. În primul caz, de exemplu, deși Vicor Ion Popa recrează două construcții dramatice de teatru religios dându-le unitate și coerență, ele nu sunt mai mult decât o încercare de „tezaurizare” scrisă a modelului și a obiceiului. Motivația, după cum vom vedea, e strict naționalistă, în sens bun, și are ca scop păstrarea și adaptarea istorică a tradițiilor. În cel de-al doilea caz, la Nicolae Iorga, interesul este la nivel biblic-istoric ca schelet pentru teoria conform căreia rolul esenienilor în formarea și trăirea lui Hristos a fost esențial.

În teatru nu există o relație cu Dumnezeu, ci o evocare a unei posibile relații.

Exemplele pe care le propunem vin să exemplifice aceste direcții menționate mai sus. Ele nu sunt alese după un criteriu estetic, ci doar ca exemplu și mod de manifestare în aria literară românească. În cazul lui Antim Ivireanu am dorit să demonstrăm prezența dramaticului în forme literare diferite. Pledoaria este valabilă tehnic și se poate aplica și altor autori. Ceea ce am avut de arătat este această interesantă suprapunere a spațiului scenic cu spațiu sacru prin prestația unor oratori din zona confesională-ortodoxă sau catolică. Arta oratoriei devine prin predici, precum cele ale lui Antim Ivireanu, suport principal al dramaticității și teatralității.

III.I. Structuri dramatice în oratoria religioasă. Studiu de caz: Didahiile lui Antim Ivireanu

Mitropolitul Antim, valah prin adopțiune, face parte din familia spiritelor care își devansează epoca, jucând, la curtea Brâncoveanului, rolul de intermediar al influențelor culturale atât din Apus, cât și din fostul Bizanț. Dar, față de profesorii de la Academia Domnească sau de reprezentanții curentelor italian (Anton Maria del Chiaro) sau grec (Hrisant

Nottara), care jucau și ei un rol de intermediere, Antim pare a fi urmărit un țel mai înalt: realizarea premiselor unui climat dominat de interesul față de nou.

Destinul său tragic poartă amprenta ideilor pentru care a militat. În acest sens, Didahiile trebuie înțelese ca o încercare de a imprima dinamism timpului istoric românesc, încremenit în forme impuse.

Didahiile lui Antim au fost mult discutate, însă, prea adesea, discuția a rămas pe teritoriul generalităților. Abordarea noastră țintește să releve un aspect virtual al textelor. Originalitatea, uneori afirmată, alteori contestată a predicilor lui Antim constă atât în structurile dramatice implicite, cât și în formele specifice de exprimare. Un prim suport pentru afirmația noastră ne-a fost oferit de G. Călinescu în cunoscuta „Istorie...”, care spunea, printre altele, că „Spontaneitatea exordiilor, trecerea firească de la planul material la cel alegoric, reintrările familiare în chestiune, indignările, întristările, muștrările, interogațiile retorice curmate la timp înainte de a deveni bombastice, pasiunea ce echilibrează toată exacta mașinărie a cazaniei destăinuie un orator excelent și un stilist desăvârșit”, așadar teme și motivații ale unui comportament dictat de o conjunctură înțeleasă ca o convenție de joc.

O primă problemă este aceea a raportului dintre predica realizată de Antim și modelele sale (dacă au existat !), modelul fiind înțeles de noi în sens euristic, ca o expresie a tendinței ordonatoare și constructive a logosului. Teoria lui George Călinescu referitoare la modelul Ilie Miniati nu este susținută de argumente solide în contextul în care, într-adevăr Antim ar fi putut să-l asculte o dată sau de două ori pe marele predicator ortodox, dar există câteva motive pentru care o ignorăm:

- Predicile lui Ilie Miniati sunt sobre, clasice și mult mai orietate teologic și dogmatic.
- Originalitatea lui Antim constă în vasta cultură bisericească de la Vasile cel Mare la Ioan Gură de Aur, la Efrem Sirul și Ioan Damaschinul de la care nu împrumută idei și nu preia, ci doar face referire ca exemple de urmat. Antim utilizează și texte necanonice astfel citează din Anazagoras, Aristotel, Democrit, Anaximandru și este cunoscător al unor texte din *Fiziologii*.
- Prima traducere a predicilor lui Ilie Miniati în românește datează din 1742, deci la peste 20 de ani de la moartea sa.
- Nici teoria lui Nicolae Iorga conform căruia modelul a fost Hrisant Notara, cu care Antim a corespondat, nu rezistă, cunoscând relațiile nu tocmai cordiale între cei doi prelați.

După cum se știe, conținutul predicii e invariabil, aceasta reducându-se, în esență, la popularizarea dogmelor conținute în scripturi (nu găsim necesară aici o distincție între omilie,

cazanie și didahie), ajungându-se în timp la o formalizare strictă sub imperiul modelelor oferite de marii creștini.

Antim a reușit, în predicile sale, să se detașeze de modele nu numai prin primenirea limbajului oficializat, ci și prin forțarea tiparelor canonice, provocând auditoriul să participe la un act cultural (citează sau amintește scriitori și filosofi antici, expune teorii), divagând astfel de la subiectul dogmatic sau moral, în sensul actualizării discursului.

Antim variază spectacolul pe care îl oferă asistenței în funcție de circumstanțe, fără să uite de normele pe care trebuie să le pună nu în seama canonicului, ci în seama bunului-simț. Eficiența e indiscutabilă.

Descoperim la Antim un protagonist inteligent, abil, deschis, cu o mobilitate scenică surprinzătoare. Textul dramei este recompus într-un discurs complex, ce uzează deoportivă de procedee oratorice și de procedee dramatice. Formele teatrale și valențele spectaculare generează structuri dramatice. Cel mai probabil Antim și-a redactat predicile, le-a memorat și le-a spus/interpretat în Biserică în fața credincioșilor.

Disociem astfel două categorii de raporturi, avându-l ca element ordonator pe protagonistul Antim: Antim în relație cu ceilalți și Antim în relație cu sine.

Nivelul acesta relațional este subordonat, într-un plan general, funcționalității dar, vorbind despre actualizare nu putem să nu introducem în ecuație ceea ce azi înțelegem prin *performance*.

Finalitatea textului ține de actualizarea sa în spectacol. În text este cuprinsă competența teatrală. Însemnele teatralității sunt perceptibile fără efort, chiar dacă textul nu este încadrabil în vreuna din speciile genului dramatic.

Dacă, după formula hjelmsleviană, teatralul se manifestă și în structura de suprafață, în „forma expresiei”, discursul lui Antim nu pare a fi supus decupajului în acte și scene discontinue; dar, în afară de faptul că fiecare mostră de text nu este altceva decât un fragment dintr-un mare spectacol al lumii, schimbarea registrelor de joc, precum și schițarea unor dezbateri, reduse la un unic cenzor, nu reprezintă oare un substitut al acestora ? Funcțional, putem depista un discurs global care include un alt discurs, schimbându-se astfel raportul dintre emițător, ca orator și destinatar, ca ascultător, în emițător-personaj și destinatar-personaj. Bineînțeles că în acest caz circumstanțele discursului sunt decisive, dar nu lipsesc nici procedeele curente pentru motivarea trecerilor de la o situație dramatică la alta: monologul, de exemplu.

Raporturile produse impun introducerea termenului de opozant, pentru a clarifica astfel a ceea ce nu am numit până acum: conflictul.

Acest conflict se traduce printr-o puternică tensiune scenică, pusă în valoare în text prin monologul dialogal, de o evidentă forță spectaculară. Pe de altă parte, discursul lui Antim prinde viață și datorită generoasei oferte a realității istorice și politice a timpului său, dar în primul rând datorită implicării sale în rolul pe care era conștient că-l joacă. A fi centru focalizator implică restricții la un moment dat, subsumându-le unei responsabilități morale ca fiind factorul ordonator în haosul conștiințelor cărora li se adresa. Dinamica discursului său provine nu numai din procedee stilistice, ci și din conflictul existent între emițător și destinatar, mai ales când destinatarul este silit să abdice de la pasivitatea ascultătorului obișnuit și este incitat să prelucreze răspunsuri, să aibă reacții. E o schemă specifică feed-back-ului comunicațional și o condiție a actului teatral. Mitropolitul se ipostaziază adesea prin diverse mijloace, cel mai frecvent fiind mimarea reacțiilor posibile. „Și pentru ce să numim Sfânta Sfintelor ?”, „dară ce treabă are vlădica cu noi ?”.

Fragmentele autoumilirii și smeririi, ca atitudini de joc, sunt deasemenea extrem de relevante.

Discursul acuzator la modul direct sau prin ironie devine procedeu dramatic ca în această Predică la Stretenia Domnului:”...A cincea poruncă zice să nu ucidem, iar noi, de nu putem ucide cu bățul sau cu sabia, ucidem cu limba și, de nu putem ucide pre alții, ne ucidem și ne omorâm înșine pre noi, cu faptele cele rele... A nooa poruncă zice să nu pohtim muiarea vecinului nostru, iară noi mijlocim ca să știe și el de acel lucru, iară să nu zică nimic, că apoi nu e bine de el. A zecea poruncă zice să nu phtim verice lucru strein, iară noi luăm tot, să nu aibă cu ce să hrăni...(Antim Ivireanu, Opere, Minerva, 1972, p.33).

Din cele spuse până acum, putem trage o concluzie: în cazul „Didahiilor”, teatralitatea ar fi forma discursului în timp ce dramaticitatea ar fi substanța lui. Pentru o mai bună lămurire, e necesară doar o scurtă comparație între predică, așa cum e îndeobște cunoscută din Cazanii, și cele ale lui Antim. În cea dintâi domină impersonalul, schema, ca după „erminie”, după tipic. La Antim intervine caracterul monologal, care nu mai aparține slujitorului bisericii, ci persoanei surprinse într-o ipostază a dedublării, adesea tradusă de mici paranteze ce întrerup discursul și denotă, paralel, existența unui veritabil monolog interior, ceea ce duce la re-semnificarea stărilor și reacțiilor opozantului ca în această predică la Sf. Dimitrie : *Mi se pare ca când ași vedea înaintea ochilor miei chipul ei, de toate părțile să sufle vânturi mari, să se strângă împrejurul vântului nori negri și deși, toată marea să spumege de mânie și petutindenea să se înalțe valurile*

ca niște munți. *Mi se pare că văz corabia apostolilor că o luptă cu multă sălbăticie turburarea mării: de o parte o bat valurile, de altă parte o turbură vînturile; de o parte o ridică spre ceriu, de altă parte o pogoară la iad. Mi se pare că văz pre fețele apostolilor zugrăvită, de frică moartea: unul să se cutremure, altul să se spăimânteze; unul să se turbure, altul să strige și toți, cu suspinuri și cu lacrimi să ceară, cu rugăminte, ajutoriu...*(op.cit., pp. 156-157) ca să revină dramatic *Eu însă nu mă minunez nici de turburarea mării...*”etc.

Subiectivitatea persoanei oratorului e în opoziție cu obiectivitatea cerută de predica propriu-zisă. Realitatea scenică credibilă ce ne întâmpină pare a fi o convenție dramatică în stare genuină căci Antim este un personaj și textul său exprimă dorința de ludic în sens teatral, el fiind antrenat într-o căutare a propriului mod de manifestare, corelat cu imperativul de a convinge și educa. Activitatea sa de predicator se desfășoară în cadrele unei forme de spectacol ritual, formă asupra căreia Antim operează fără a leza norma, dar impunând discursului ritmul percutant. Antim nu-și permite să modifice drama liturgică, ci o integrează unui alt spectacol.

Am putea să ne întrebăm: unde sunt aplauzele sau măcar rumoarea din biserică ? Căci atracția e neîndoios că a existat. Spațiul de joc al lui Antim îl intuim ca fiind delimitat de anumite elemente scenografice sau de prezența scenică a doi sau trei participanți la drama liturgică. Antim imprimă acestui spațiu o dinamică, îl transformă în scenă a unui spectacol.

Întâlnim tipologii pe care Antim le crează interpretându-le; el joacă, sub diverse măști, aspecte ale „comediei umane”. În cunoscuta predică, *Cuvânt de învățătură la duminica lăsatului de brînză*, prilej foarte bun ca început de post, apar personaje-tip (Mâncăciosul, Zgârcitul), cu vădite modele în realitate. Inevitabil, se naște un tip de structură dialogală, căci comunicarea se realizează ca în exemplu de mai jos, cu adresare directă și exact pe starea de spirit a interlocutorului: „Nu te face trist ca copiii ce-i duc la școală...”; sau „Iară de va zice cineva, în cugetul său, dară deacă ne ispoveduim lui Dumnezeu, preotul ce mai trebuiește că el iaste om păcătos ca și mine ? Adevărat, păcătos iaste.” Pentru exemplificare introduce scena dialogului dintre Dumnezeu și Adam din eposul biblic. Antim nu permite prezențe pasive, ci provoacă, adesea chiar jignește, pentru a controla reacțiile, pentru a-i prinde pe ascultători în „undița cuvintelor”.

Totul se desfășoară, așadar, într-un spațiu congruent, asociabil scenei. Se poate vorbi chiar de prezența unui personaj mut. Pe de o parte, există principala oponentă: personaj-public spectator; pe de altă parte (în măsura în care integrăm discursul spectacularului liturgic, ca o formă de teatru în teatru), întrevădem existența a două sau trei personaje ale actului teatral liturgic, despre care am amintit anterior. Prin extensie, rezultă un motiv al bisericii ca scenă a

spectacolului lumii (*theatrum mundi* – temă barocă prin excelență), iar prin reducere, altarul (respectiv amvonul) ca scenă.

Comunicarea e susținută prin diverse figuri stilistice, precum falsa interogație, invectivele, sintagme relevante, de genul „va spune oarecine...”.

Între Antim și public există o permanentă alterare de planuri: apropiere-depărtare. Apropierea se realizează subtil, prin referiri la propria persoană, în paranteze monologale sau dialogale: „precum zic...”, „să mă ertaș...”, „stau de mă mir ce voi face”, sau prin necesara atitudine de autoumilitare. Acuzator sau critic, tonul urcă și coboară, în perioade oratorice ample, ce presupun o gestică bogată împingând, de asemenea, spre teatralitate. Antim ca actor e „măsura vremii sale”, în această ipostază el fiind o „negare a propriei persoane, dar în același timp o negare a negației, căci viețuiește încă”.

O problemă foarte interesantă ridică inserțiile-divertisment, aspect al „Didahiilor” care subordonează implicit teatrului arta oratorică în general: „Extinderea noțiunii de oratorie, așa încât să cuprindă, pe lângă țelul persuasiunii, și pe cel al divertismentului, așază alături de oratorii tribunelor și adunărilor pe producătorii de emoții: dramaturgi, romancieri, actori etc.” (Benedetto Croce, *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală: Teorie și istorie*, p.87)

După Croce, „Arta oratorică este însă în întregime de natură practică și nu estetică” , concluzia fiind că esteticul în discursuri e impus de elemente ale altei arte, în cazul nostru arta dramatică.(op.cit., p.93)

Astfel, discursul lui Antim trebuie judecat pe cel puțin două paliere: ca expresie a necesarului canonic și ca expresie a unei persoane antrenate într-un act complex. Antim nu se supune integral principiului oratoric postulat de Antichitate și în care Cicero vedea imaginea unui „orator optimus”, ci creează convenția de joc. Hipnoza spectacolului e rezultatul unei interesante mecanici a efectului.

Intuind că simțul comun se comportă receptacular, Antim nu-și va ordona discursul, ci-l va interpreta liber. În acest spirit credem că trebuie înțeleasă diversitatea formelor pe care le ia discursul: întâlnim regula pateticului, tributară lui Horațiu (*Si vis flere me, dolendum est primum ipsi tibi*. Dacă vrei să mă faci să plâng, trebuie să te doară mai întâi pe tine), argumentarea captivantă, asociată cu atracția exercitată de oratorul-interpret, ce aducea cu sine un prestigiu. E prezentată adesea improvizația, prin procedeul frecvent al transformării fabulei biblice în mici scene dramatice. Sensibilitatea emanată din text dovedește o reală participare la rol. Însoțim argumentarea de afirmația lui Pirandello: „căci stilul, personalitatea intimă a unui scriitor

dramatic n-ar trebui câtuși de puțin să apară în dialog, în limbajul personajelor dramei, ci în spiritul povestirii, în arhitectura ei.”

Dacă rămânem la concepția tradițională despre natura dramaticului, limitându-l la dialog și personaj, rândurile de față devin șubrede.

Pe lângă tiradele lungi, gestică și mimică, spontaneitatea exordiilor, interogațiile retorice, „pasiunea ce echilibrează toată exacta mașinărie a cazaniei” , apar elemente de profund lirism cu nuanță rituală, cum e de exemplu litanie ad-hoc din cazania la *Adormirea Născătoarei de Dumnezeu*, litanie în care, alături de formulele standard, găsim și inovații poetice cu efect teatral, căci postura recitativă e evidentă: „Aleasă iaste cu adevărat ca soarele... / Aleasă iaste ca revărsatul zorilor...” , pentru ca, prin schimbarea registrului, să ajungă la monolog cu nuanță de rugăciune: „Pentru aceea eu, nevrednicul și mult păcătosul robul tău...” , și spre final, la integrarea strategică în publicul prezent sau apropierea aceasta eminesciană din Cazania la sfinții apostoli Petru și Pavel (Alvireanu, op.cit., p.59) ”Și îți zic că luna iaste podoaba nopții, asemănătoare soarelui și stăpâna mării”.

Chiar dacă utilizează exemple specifice, scurte inserții epice sau lirice mai ample precum metafora nopții în predica la Sf. Nicolae: ”Apoi, pe urmă după ce au ascuns soarele toate razele lui și s-au stins de tot lumina zilei între întunecul nopții și când ceriul, de osteneală, au fost închis spre somn toți ochii lui, atâta cât nici luna nu priveghia, nici una din stelele cele mai mici avea deschise tîmplele lor cele de argint, atunce, ca cînd ar fi fost nu făcător de bine, ci ca un hoț, aleargă cu mare grabă”(op.cit., p.52) argumentează întotdeauna, nu lasă nimic la voia întâmplării, apelează la exemple din contemporaneitatea sa, la stări de lucruri cunoscute de toți, nu numai pe ideea puterii exemplului ci pe motivația mai adâncă de impresionare a inimii și sufletului.

În aceste situații nu mai poate fi vorba de autoumilierea necesară, ci de o reală tensiune interioară, proiectată teatral.

Finalul predicilor îl lasă pe ascultătorii-spectatori în suspans.

Așa cum de la un spectacol se iese în discuții aprinse sau în mari îndoieli, așa trebuie să fi ieșit și norodul din scena bisericii în urma predicilor Alvireanului. Se simțeau epuizați și, fără a-și da seama, se îmbogățiseră, căci fuseseră obligați să fie activi, să adopte atitudini, să fie prezenți. Fuseseră PERSONAJE. Măsură a vremii sale bogate în material dramatic, Antim nu uită că lumea e un teatru, iar oamenii, actori. O demonstrație și o pledoarie pentru un baroc românesc și-ar găsi și aici un argument.

În secolul XVIII se realizează o interesantă suprapunere a spațiului scenic cu spațiu sacru prin prestația unor oratori din zona confesională-ortodoxă sau catolică. Arta oratoriei devine prin predici, precum cele ale lui Varlaam sau Antim Ivireanu suport principal al dramaticității și teatralității. În cazul lui Antim este nu numai o artă a oratoriei ci și o interpretare actricească. Fraza scurtă, utilizarea parataxei și plasticitatea limbajului sunt ingredientele replicilor dramatice. Acesta e motivul pentru care considerăm Didahiile prin aplicarea unei taxonomii specifice veritabile structuri dramatice.

III. II. Victor Ion Popa și *limpezirile*

Istoria literară și istoria teatrului românesc nu au fost generoase cu Victor Ion Popa.

Despre scriitorul, regizorul și promotorul teatral din Bârlad se vorbește doar în perioadele aniversare sau comemorative, și la acestea destul de puțin. În 2015 se împlinesc 120 de ani de la nașterea sa, iar manifestările dedicate lui au fost reduse la un film documentar și la câteva acțiuni locale, în Bârlad. Faptul că el a fost unul dintre cei mai talentați dramaturgi ai perioadei interbelice, om de teatru polivalent și important pedagog teatral, nu i-a oferit o recunoaștere postumă pe măsură. Există totuși o consolare și anume că piesa sa, *Take, Ianke și Cadâr*, revine în repertoriul teatrelor cu o constantă care nu este de ignorat. În aria literaturii, doar romanul *Velerim și Veler Doamne* a fost remarcat de critică și apreciat de G. Călinescu sau Nicolae Manolescu. În anii '80 acesta a fost adaptat cinematografic sub titlul *Osânda*, regizat de Sergiu Nicolaescu, cu Amza Pellea în rolul principal.

Victor Ion Popa nu s-a bucurat nici de o editare completă a operei sale în calitate de teatrolog, dramaturg, prozator, „gândirist”. Piese sale, deși catalogate ca exemplu de *teatru amabil* (Mircea Ghițulescu, 2008) fac săli pline și incită spectatorii chiar dacă nu au valențe literare. Care să fie motivul? Poate construcția impecabilă a scenariului dramatic și faptul că, pentru actorii care le joacă, sunt generoase la nivel de replică și relație între personaje...

Totuși, după cum și Mircea Ghițulescu afirma, contribuția acestuia la școala românească de teatru ar trebuie reevaluată.

Victor Ion Popa a scris piese de atmosferă. Deviza *teatru pentru toți* era un crez al său care a condus la producerea unor piese de terapie teatrală, cu scopul de a spori utilitatea socială a acestei arte.

Probabil că, având drept repere concepția gândiristă (orientată spre ortodoxia autohtonă) și satului românesc tradițional el crează două prelucrări dramatice după două texte de teatru religios popular: *Vicleimul* și *Mironosițele*, ambele publicate în numere diferite ale colecției *Cartea satului*, de la Fundația Culturală Regală Principele Carol. Această colecție aduna între pagini texte din variate domenii: istorie, literatură, folclor, sfaturi practice, necesare oamenilor de la sate, cu ilustrații semnate de obicei de Lena Constante sau Mac Constantinescu, spre „dumirirea țăranilor”. În aceeași culegere a apărut și alfabetul doctorului Vasile Voiculescu, un fel de dicționar medical, *Toate leacurile la îndemână...*

Vicleimul este o prelucrare dezvoltată a obiceiului Irozilor, adaptare realizată cu scopul declarat educativ și mai ales păstrător al tradițiilor. Volumul conține 151 de pagini, cu *Vicleimul, joc sfânt, cules din popor, cu întregiri și lămuriri de punere în scenă* scrise de autor, *cu așezarea pe muzică a melodiilor populare (semne bizantine și apusene)* de G. Breazul și *cu un desen de copertă în culori de Lena Constante*. Spre deosebire de *Mironosițele*, aici autorul nu ne comunică sursa exactă a modelului. Din conținut putem deduce că s-a folosit o variantă destul de completă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, asemănătoare celei publicată de T. Burada în *Istoria Teatrului din Moldova*. Avem astfel pe Irod, Doi îngeri, Stratiotul, Craiul irodesc, trei Crai (magi), un cioban, Pruncul și Arapul.

III. 1. Vicleimul.



Cartea satului. Autor Lena Constante.

Se știe că, în varianta populară, *Irozii* se joacă într-un cadru minimalist. De data aceasta autorul indică necesitatea confecționării unui decor, destul de amplu, care să-i atragă și să-i adune pe oamenii într-un loc și propune renunțarea la obiceiul de a merge din casă în casă:

Obiceiul de până acum, când Irozii umblau pe drum oricum apucau, trebuie părăsit pentru că nu are niciun pic din solemnitatea care s-ar cuveni jocului acestui joc sfânt. (op. cit., p.102)

Pentru ca „lămuririle” să fie întocmai înțelese, completează textul cu desene – schițe pentru tron, scaun, fundal, postament/scenă, diminuând totuși rigoarea cu mențiunea: *Felul lucrului va fi socotit după nevoile și putința fiecărui loc și a oamenilor, năzuidu-se însă să se arate ceva mai frumos decât s-a văzut până astăzi. (op. cit., p.102)*

Piesa este deschisă de un prolog în care Corul cântă un salut, iar cei doi îngeri anunță, în versuri, subiectul jocului. Intervențiile corului par a fi niște tropare cântate, dar au și rolul indicațiilor scenice sau a rezumatului a ceea ce nu se joacă, un tip de adaos parafrază:

Craii dacă au plecat

Steaua iar s-a arătat

Și a mers pân a stătut

Unde era pruncul născut.

Și cu toți s-au bucurat

Pre Cristos dac-au aflat

Cu daruri s-au închinat

Ca la un mare Împărat

Și –napoi dac-au purces

Pe altă cale au mers

Precum le-a fost lor și zis

Îngerul noaptea în vis.” (op. cit., p.60)

Un personaj cu rol didactic este Pruncul a cărui prezență și joc, axate pe întrebări și răspunsuri, într-un dialog dinamic, este o catehizare insinuată a motivului biblic al adevărului grăit de copii:

„Irod (pruncului): *O tu, prunc nevinovat*

Care gura-ți la minciuni

Nici c-ai întrebuințat.

De-mi vei ascunde ceva,

Paloșul meu încruntat

Din sângele-ți va gusta

Știi tu să-mi spui cu folos

De Mesia, zis Cristos?

Pruncul: *Știu multe și de toate/ Prea-nalte Împărate!*

Irod: *Din cine se va naște?*

Pruncul: *Din Maria Fecioara.*

Irod: *Cât va trăi pe pământ?*

Pruncul: *Treizeci și trei de ani:*

La treizeci când o sta

De la Ion Botezătorul

Se va boteza,

Lumea de păcat va curăța. etc. (op. cit., p.63)

Arapul, care are rolul de a-l ucide pe Irod, este aici o prezență inedită. Discursul acestuia, în scena atentatului la viața lui Irod, Împăratul rău, pare a fi decupat dintr-o baladă populară.

Mironosițele (joc sfânt pentru zilele Învierii, cules de D. St. Petrușiu), cealaltă prelucrare a lui V. I. Popa, este însoțită de alte două scenarii dramatice cu rol de parabolă al căror subiect ne este dezvăluit încă din titlu: *Nu-i pentru cine se pregătește și Eu tac, tu taci, el tace ...ea*

vorbește!, reîntocmite pentru teatrul sătesc și cu lămuriri și desene de Victor Ion Popa cu un desen colorat după o icoană pe sticlă din Drăguș (Făgăraș).

Notă.

Complementar polivalenței de preocupări pe care Victor Ion Popa o avea, trebuie să amintim și buna stăpânire a desenului. În 2015 a apărut la Editura Sfera, din Bârlad, un volum semnat de Cătălin Andrei Teodoru intitulat *Victor Ion Popa, Artistul și criticul plastic*. Volumul conține peste 500 de autoportrete, portrete și caricaturi ale dramaturgului bârlădean. Despre talentul de desenator a scris și Tudor Arghezi care spunea că: *Victor Ioan Popa... a fost un mare portretist cu pensula și cu creionul. Să ne înțelegem: un portretist din linia meșterilor de odinioară.*”

III. 2. Desen colorat



Cartea satului, desen lucrat de Lena Constante după o icoană pe sticlă din Drăguș (Făgăraș).

În volumul *Mironosițele* avem câteva astfel de desene pe care le și reproducem, în acord fiind cu textul și cu viziunea artistică a piesei, spre buna lămurire vizuală a jocului scenic, așa cum Victor Ion Popa și-a dorit: *Am dat în decursul acestei piese și desenele tuturor personagiilor de mai sus, cu vestmântarea deosebită a fiecăruia. Dar cel mai potrivit ar fi ca deslușirile să se ia mai cu seamă după zugrăvelile din Sfânta Biserică.*(op.cit.,) p.168,

III. 3. Loghin sutașul



III. 4. Apostolul



III. 5. Maria Magdalena

III. 6. O mironosiță



Cartea satului, Mironosițele, desene de V.I.Popa

În *lămuririle* minuțioase care însoțesc piesa ne este indicat traseul acesteia: de la Petru Băncilă la Petruțiu (D. St. Petruțiu, *Mironosițele* – o dramă religioasă din ținutul Săliștei, în *Anuarul Arhivei de Folclor*, în 1937, nn.) și la adevărata sursă, Picu Pătruț: „Cum se întâmplă de obicei, numaidecât după ce crâșnicul săliștean a alcătuit Jocul Mironosițelor (deci cam pe la 1853) fetițele și copii care duceau închinarea mai departe, au început să uite, să amestece, și să schimbe din versuri, până ce cu adevărat s-a ajuns la o formă cu totul semuitoare unei opere curat populare.”(op. cit., p.157).

Dacă analizăm monologul Fecioarei Maria, din *Mironosițele*, vom observa cu celeritate utilizarea formulei folclorice a doinei de jale:

Nu-s miresme-a mirui

Trupul care pătimi...

Nu sunt miruri pe pământ

Pentru trupul din mormânt

Fără numa alt mir nu-i

Ca izvorul ochiului,

Plâns de mamă, plâns de frate

Plâns fără de strâmbătate.

Dar cine-mi dă apă mie

Izvor de lacrimi să-mi fie

Ca să plâng acum de-ajuns

Pe dulcele meu ISUS

A ochilor mei lumină

Și a inimii hodină?

O măguri și dealurilor!

Și mulțimea oamenilor!

Plângeți și vă tânguiți

În locul meu să jeliți

Maica cea mult obidită

A Domnului vost numită! etc. (op. cit., p.105).

Motivul rescrierii din 1938 este dezvăluit chiar de autor: „În cartea de față, Jocul a fost limpezit și i s-au adus întregiri neapărat trebuitoare pentru vremurile de acum și puțința ce-o avem a juca mai deplin, pe scene bine socotite și sub diriguirea oamenilor pricepuți.”(op.cit.,p.158).

La *întregiri* putem include și scena grădinarului, inserție din Patimi occidentale.

Lămuririle preiau, în mare, aceleași indicații despre rostire pe care le-a dat și la Vicleim, cu aceeași dorință de montare a unei scene: „Totuși noi credem că jucarea acestor Mironosițe nu mai este nevoie și nici prielnic a o face pe la casele oamenilor, măcar că așa s-a obișnuit în Transilvania. Datina este foarte frumoasă, adevărat, dar piesa arată altminteri dacă ar fi jucată pe o scenă cu tot decorul cel frumos al copacilor și cu toate hainele trebuitoare.”(op.cit., p.168.).

Lucrarea se înscrie într-o formulă de păstrare a tradițiilor, de ordonare a manifestărilor artistice în spațiul rural, dar în primul rând se instituie în, ceea ce Iorga numește, Teatru popular.

În cazul lui Victor Ioan Popa nu putem vorbi de teatru religios sau de teatru pe motive biblice decât la nivel de conținut și formă. Acesta este, în esență, un teatru care răspunde unei

comenzi sociale și educative, scos de sub jurisdicția Bisericii, care nu cuprinde și nu corespunde vreoaică formă canonică, ci una teatrală.

III. III. Radu Stanca. Drumul magilor.

În 1944 Radu Stanca scrie prima piesă, *Drumul magilor*, dintr-o proiectată trilogie biblică care va include, în 1945, *Turnul Babel*, iar în 1946, *Rege, preot și profet*. Criticii care s-au aplecat asupra operei dramatice a lui Radu Stanca au lăsat această piesă să treacă neobservată, din motive obscure.

În literatura cultă românească, tema Nașterii Mântuitorului Isus Cristos era destul de puțin cunoscută. De la Anton Pann sau Picu Pătruț, care mai mult au cules asemenea texte și care au intervenit în textul de bază la modul serios sau prea puțin semnificativ, nu știm ca un autor dramatic să propună un text inedit, original pe tema dată. Motivul ar putea fi caracterul temei, subjugată unui canon ritualic extrem de riguros. Termenul *vifleim* vine de la adaptarea populară a cuvântului Bethlehem, locul unde s-a născut Cristos. Printr-o ciudată transformare, Stanca denumeste așa, ulterior, întregul arsenal de manifestări dedicate Nașterii Domnului.

Piesa lui Stanca a apărut pentru prima dată în formă editorială în anul 2000, în volumul *Turnul Babel*, la Editura Paralela 45, însă nici această ediție nu a fost amintită prea des de exegeții operei lui Radu Stanca.

Construcția piesei este clasică. Timpul tragediei se întinde pe durata unei singure zile, astfel că materia dramatică este distribuită în trei acte, în același spațiu, dar în momente temporale diferite. Indicațiile de regie explicite sunt destul de puține, în schimb textul abundă de didascalii implicite, necesare atât pentru atmosferă cât și pentru scenografia gândită de autor.

Pasaje descriptive - de atmosferă- cu indicații scenografice și coregrafice precum („IROD: (...) Orașul întreg- femeile care vin să-și spele dimineața albiturile în apa Iordanului, negustorii care urcă din Galileia spre cetatea Ierusalimului, ostașii care moțăie cu capul pe sulite la porțile palatului...”) , sau de îmbrăcăminte („REBECA: (...) drept- drept e și că am mers înfășurată în giulgiu alb, giulgiu de smirnă țesut din mătase de fluture de noapte”) sau indicații despre personaj („SIMION: Stăpâne, ochii mei au slăbit și mintea mea nu mai descurcă ițele din țesătura stelelor. Brațele mele nu mai sunt în stare să întoarcă ochenele pe osiile lor și nici

măcar să desfacă ferestrele zăbrele de turn.”, op. cit., p.174) sunt încorporate în dialogul dintre personaje pentru a configura fabula, intriga, scena cu datele ei specifice: lumină, costume, mișcare.

Se observă de la început o abundență de personaje. Dansatoarele împăratului Irod nu sunt mai puțin de 10 și poartă nume biblice. Cei trei crai, Irod, un ostaș sau doi, tâlmacitorul în stele al lui Irod, Simion – sunt personaje care figurează și în prelucrările din teatrul religios. Aici apar cele 10 dansatoare, concubine ale lui Irod, o mamă, un personaj de legătură, Ezdra.

Cele zece dansatoare semnifică corul. Una singura iese în relief, ca resoneur devenit în timp voce a destinului. Este Ruth care beneficiază de iluminare, se trezește, acceptă și urmează mesajul. Este, pe de o parte, un personaj-simbol al păcătosului care se pocăiește, iar, pe de altă parte, este personajul care transmite mesajul. Personajul lui Ruth este canonic- păcătosul mântuit- însă, pentru accentuare și tensiune, primește atribute suplimentare de martiragiu apostolic.

Tragicul se naște din două situații complet diferite: o dată din carnagiul produs de Irod, orbit de putere și invidie, care ordonă să fie uciși toți pruncii sub doi ani din toată țara pentru a fi astfel sigur că-l omoară pe Împăratul Împăraților vestit de stea. Momentul culminant al tragediei este introdus de prezența personajului MAMA. O mamă de copil vine la Irod să-i ceară să crute viața fiului său. Irod nu ascultă rugămințile mamei nici pe ale Căpitanului de oști și va ucide chiar el pruncul iar Capitanul oștilor sale va fi trimis la călau. Irod nu are conștiința tragicului. Tragicul și conștiința tragicului aparțin altor personaje - Mama care își vede copilul ucis, Ruth care proclamă noua religie și nu este ascultată, etc. Tragicul este specific uman. Faptele oamenilor nasc situații tragice care nu au legătură cu destinul în sens antic.

Dincolo de tema biblică, putem desluși structura tragediei: Ruth își urmează destinul pentru a salva omenirea. Ea este purtătoarea mesajului mântuirii. Prin faptul că nu spune unde e ascuns pruncul, deși e amenințată cu moartea, prin faptul că se opune și-l critica pe Irod, ea capătă valențe eroice. Fiind ucisă, devine martir. Rolul ei pentru umanitate s-a încheiat. Deși tragic, destinul ei nu are legătură cu eroul tragic. Drumul personajului - de la îndoială și interogație, la certitudine și credință, la semnul crucii pe care-l face îmboldită de ceva dincolo de limita proprie - nu este un traseu al maturizării firești ci, mai degrabă, consecința unei revelații. Ruth nu face parte din familia eroilor tragici, constienți de destin și prinși în jocul extremelor. Ea este mai degrabă un martir religios, iar starea aceasta nu este o condiție a tragicului estetic. La aflarea veștii că pruncul născut nu a fost ucis, Ruth are un comportament extatic, cu fior mistic:

„RUTH: Împăratul lumii nu uită pe nimeni. Iroade! Iroade! Vino să afli minunea. Ruth e aceea care a avut dreptate, nu Rebeca... Iroade... vino și te închină lui Ruth. Pruncul căutat este viu și teafar...și într-o zi se va întoarce împotriva ta. Iar în fruntea oștilor lui va păși pe cal alb Gaspar, mirele roabei Tale... iar tu vei cădea sub lovitura spadei lui. Stăpânul roabei sale va fi înfrânt de mirele acesteia. Iroade, Iroade, vino și află și tu. Pruncul cel sfânt este teafăr. Iar eu sunt mântuită...Merg în împărăția lui Dumnezeu.”

(op.cit., p.210)

La nivelul tehnicii teatrale, descoperim și un alt procedeu dramatic utilizat cu bunăștiință, soliloc- ul. Ruth este cea care, prin monologurile sale, introduce atmosfera psalmică. La granița dintre dramatic și liric se realizează unirea celor două genuri, prin lamentație și rugăciune. De la dictonul „crede și nu cerceta”, Ruth a ajuns la fiorul mistic.

„RUTH: Sunt pregătită să-ți privesc chipul. Arată-mi-te. Căci dacă Tu ai hotărât să fie așa, așa să fie. Doamne, iartă-mă că nu știu să mă rog Tie. L-ai lăsat atât de puțin în preajma mea pe craiul Gaspar că n-am avut vreme să-nvăț de la el cum să-ntocmesc rugăciunea mea. Și, iată, totuși, cad în genunchi și te rog să primești trupul meu în Împărăția ta...” (op.cit., p.206)

Citind piesa, Irina Petraș, îngrijitorul volumului *Turnul Babel. Teatru*, din anul 2000, își pune o întrebare cel puțin bizară, pe care o cităm ca atare: *Ar fi interesant de știut - ca să imit jocul lui Radu Stanca de-a „cum ar fi fost altfel” - cum ar fi scris piesa dacă ar fi citit, în prealabil, Evanghelia după Isus Christos a lui Jose Saramago.*

Fară comentarii...

Ar fi interesantă însă, ca să aprofundăm cercetarea, motivația scrierii acestei piese venită chiar de la autorul ei. Credem că Radu Stanca a fost impulsionat în scrierea acestei piese nu atât de temă în sine cât, mai ales, de variantele populare cu care a intrat în contact și care i-au atras atenția prin teatralitatea lor lipsită de tragism. Putem vorbi de un tragism situațional, numai că acesta nu are consistență estetică sub sensuri creștine tocmai pentru că salvarea, mântuirea sunt elementele definitorii ale unei religii. Viflaimul popular sau Irozii, are tensiune dramatică, dar textul nu păstrează ca tragică situația pruncilor uciși pentru că scopul este venirea Mântuitorului.

Drumul magilor se înscrie perfect în ceea ce cerchiștii doreau să fi teatrul euphorionist, pentru că, privită astfel, această tragedie este o formă agreabilă de activitate formativ intelectuală. În afara unor vagi urme de lirism ritualic nu distingem vreun sentiment religios.

Religiozitatea este cea care ar putea să ajute la o înțelegere diferită a teatrului lui Radu Stanca, într-un eventual raport comparativ, cu cel al lui Lucian Blaga.

Conchidem redând părerea lui Ion Vartic, cu care suntem în acord total: „În esență, Rege, Preot și Profet formează alături de Drumul magilor și Turnul Babel un triptic biblic, în care anecdota e întotdeauna numai un pretext pentru niște adevărate parabole filozofice, pentru circumscrierea, într-un chip inedit, a unor drame profane ale cunoașterii.” (Ion Vartic 1978, Radu Stanca. Poezie și teatru, p.85)

III. IV. Vicleimul lui Mircea Vulcănescu.

Mircea Vulcănescu a murit în 1952, la Aiud, la vârsta de 48 de ani, iar momentul morții și al faptelor din închisoare par a fi exemplare, în sens aproape mistic. Economist, teolog, filozof, sociolog și pedagog, a cărei operă, sub influența lui Nae Ionescu, e centrată în jurul existențialismului, a fost o personalitate complexă, marcantă, a timpului său. Colaborarea de la *Gândirea*, și nu numai, l-a menținut în zona reflecției ortodoxiste.

În 1943 apare lucrarea sa fundamentală, *Dimensiunea românească a existenței*, o operă de meditație, și analiză, un eseu filozofic influențat de apropierea sa de Dimitrie Gusti. E cunoscut faptul că Mircea Vulcănescu făcea parte din categoria „monografiștilor” celebrului sociolog.

Citind și recitind scrierile sale legate de Vicleimul, mai ales *Bunul Dumnezeu cotidian*, *Studii despre religie* (Editura Marin Diaconu, 2004), dar și *Ultimul cuvânt*, conceput în „patru scene, scrise pentru copii și nepoții mei, ca să-l joace de Crăciunul anului 1941”, dezvolt un sentiment al paradoxului care e anulat doar de biografia autorului. Cunoscându-i viața, opera, concepția despre lume, divinitate, etc. avem un sentiment neîndoielnic, limpede al prezenței unui echilibru solid între credință, gândire și faptă, pe scheletul tripticului: viață interioară, cultură și viață duhovnicească. Acest triptic corespundea perfect problemei „tinerei generații”, temă centrală în viața spirituală interbelică. Nu insistăm asupra personalității lui Mircea Vulcănescu, a cărei amintire pare a fi supusă unui asediu primitiv și primar al umorilor unei mediocrități târzii și întârziate.

În cadrul strict al acestei cercetări, micul joc al Irozilor scris de Mircea Vulcănescu nu oferă vreo semnificație aparte. Și totuși avem o explicație: într-un interviu publicat în revista

Formula As nr.1078, Alexandra Elisabeta de Hillerin, fiica sa, mărturisește atracția pentru joc a tatălui său și faptul (amintit mai sus) că *Vicleimul* fusese scris doar pentru copii lui. Rolurile celor 3 Magi sunt astfel împărțite: Baltazar e Spirică, Melchior e Măriuca și Gaspar- Sandra. Importanța acestei scrieri nu e dată de frumusețea textului sau de versificație, ci tocmai de această **autohtonizare familială**, particularizare pe care, în spiritul teologiei vieții creștine în familie, o crează Mircea Vulcănescu.

Această **autohtonizare familială** e descrisă în teologia familiei creștine și prilejuiește, pe lângă starea de sărbătoare, de bucurie a Nașterii Domnului, două manifestări specifice: cea a jocului din interiorul căminului (relația copii-părinți, mod de apropiere și de petrecere împreună a sărbătorilor) și cea a impregnării și insinuării vieții duhovnicești în viața de zi cu zi și în rândul copiilor săi. Se transpun în fapt cele 3 accepțiuni pomenite mai sus: viață interioară, cultură și viață duhovnicească la nivelul unui concept domestic de replică a Sfintei Familii.

III.V. Victor Papilian. Un savant credincios.

Cazul Doctorului Victor Papilian în literatura și teatrul românesc e un exemplu de intrare în uitare cu propriul ajutor, în condițiile în care Mircea Ghițulescu, în articolul *Doctorul Papilian și teatrul ca hobby*, credea despre el că „e mai important ca autor al Tratatului de anatomie descriptivă și topografică, încă invocat în mediile medicale, decât ca dramaturg.”(Istoria literaturii române. Dramaturgia, p.319)

Biografia sa nu lasă să se întrevadă acest vâl al uitării literare, mai ales că a făcut pușcărie politică, în 1948 devenind greco-catolic, prin semnarea în fața monseniorului Vladimir Ghica a profesiei de credință catolică, a fost condamnat la 10 ani. Înainte de aceasta a studiat medicina, a fost Decan al Facultății de Medicină din Cluj, dar și director al Teatrului din Cluj. Sub directoratul său, Teatrul din Cluj a avut în perioada 1936-1940, deci în patru stagioni, 94 de premiere din care 3 cu piese românești. Opera sa științifică a fost reeditată după 1990 și se regăsește în bibliografia Facultăților de profil. Manuscrisele sale nu au interesat până acum pe exegeții literari. Opera literară este destul de vastă și include multe volume de proză: nuvele, povestiri, amintiri dar și un roman, *Bogdan infidelul*. Proza sa e o descriere a lumii interbelice,

cu preponderență a celei ardelen, cu portretizarea caricaturizată a ortodoxiei și cu pledoarie pentru catolicism. Este straniu cum acest doctor din Galați a ajuns să fie un catolic fervent și să aibă curajul, în 1948, să treacă la Biserica greco-catolică în clandestinitate și să-și asume pentru aceasta 10 ani de detenție.

Într-un eseu monografic, Mircea Popa „profesorul a rămas până în ultima clipă credincios profesiei și chemării sale de experimentator și savant, dar cheltuindu-și sporul de imaginație și talent în domeniul literar, cu o vigoare, o forță și o chemare care-l impun în mod indubitabil ca pe unul dintre cei mai realizați scriitori ai epocii interbelice.” Tot el, după ce analizează proza și teatrul scris de Papilian ajunge la concluzia că acesta : "este evident inferior nuvelisticii și creației sale românești (că) autorul neglijează în mod vădit conflictul scenic, urmărind mai degrabă evoluția personajelor pe spații mici și neoferind o coerență și o stringență logică bine articulată întregii confruntări dramatice." (*Cărți, manuscrise, biblioteci*, 2010)

În *Istoria* lui G.Călinescu găsim doar referiri la proza lui Papilian acesta diagnosticându-l scurt : „Dostoievskianismul lui Victor Papilian e freudist.”(p. 928).

În momentul în care a citit volumul de teatru editat de Constantin Cubleşan, în 1975, care conținea 4 piese, același Mircea Ghițulescu opinează că acestea „nu depășesc nivelul unui diletant superior.” (op.cit., p.319)

Am expus intenționat cele 3 păreri critice chiar dacă, în mare măsură, se referă la proza lui Papilian. Există un punct comun în evaluarea celor 3, anume freudismul autorului. Senzația la lectură, și aceasta este uneori un lucru supărător, este faptul că între autorul/scriitor și profesia de medic nu este nicio deosebire și că nu avem în fața ochilor decât un caz medical.

Dacă *A trecut, Simona sau Prințul consort, Un optimist incorigibil sau Când regele petrece* sunt cazuri psihologice, *Cerurile spun* poate fi considerată singura dramă religioasă și ea un caz, de fapt o demonstrație a diferențelor dintre teologia vestică, catolică și teologia bizantină, în condițiile în care ambele sunt asaltate de descoperirile științei, de magie sau de calvinism.

Personajul principal este Ion Cornea, reprezentant al spiritului românesc, tradițional, pictor de icoane obligat de tatăl său, la îndemnul clericului Szentivanyi să plece la studii, bineînțeles la Freiburg. Fiecare personaj al piesei reprezintă un tip astfel Tatăl, Ștefan Cornea este voevodul cnejilor ardeleni, Sorban, învățătorul și mentorul lui Ion, Filofteia, nepoata preotului, fecioara, Preotul, reprezentantul tradiției creștine, etc.

Piesa este împărțită în 8 tablouri, fiecare dintre ele fiind subsumat tematic în sensul în care drama pare că este dezbatere pe o temă dată. În primul tablou discuțiile sunt centrate în jurul

celor două Biserici: cea apuseană, cu reprezentantul Szentivanyi („Acolo, pe deasupra vremelnicelor lupte, stăpânește o singură gândire, nemăsurat de mare... gândirea catolică, una, după vorbele Evangheliei, cu însăși lumea, în înțeles de Împărăție a lui Dumnezeu”) și cea răsăriteană, tradiția locului, care se afirmă prin Ion : „Biserica lui Hristos trăiește și în sufletul meu, vie... O văd vie în celălalt, în aproapele meu, în durerea lui, în bucuroia lui... O văd vie în icoanele zugrăvite cu truda mea... O simt că trăiește în toate darurile cerului... (p.37).

În același timp este introdus mitul construcției Bisericii – tema meșterului Manole- cu o interpretare a jertfei ca martiriu, Filofteia în cazul acesta. Până la urmă, soluționare pe calea miracolului vine prin credință.

Ion pleacă la studii, prilej ca scenele care urmează să devină tot atâtea dezbateri savante despre credință, știință, umanism sau vrăjitorie. Ion va fi atras de puterea magiei, va fi inițiat în aceasta, părăsește credința strămoșească, uită de cei de acasă, uită de dragostea pentru Filofteia și se îndrăgostește de Brigitt, are noi tovarăși, pe Iacobaeus, un medic pentru care există doar știința, pe Berthold, un ucenic vrăjitor, pe Melchior, o formulă a Ispititorului. Pentru iubirea lui, Brigit, îl ucide pe Geanleone, pretendentul. După moartea tatălui se întoarce acasă trist, e convins să treacă la calvinism, dar după o discuție cu Bătrânul preot, e cuprins de remușcări, redescoperă calea credinței creștine tradiționale ocazie cu care, într-un final, pe muzica din *Hristos a înviat*, descoperă și țara-soră din care era Filofteia și exprimă patriotic : „Moldova!”.

Este destul de lesne de înțeles de ce teatrul lui Victor Papilian este plicticos. Pentru că nu este altceva decât dezbateri și demonstrație și aceasta pe baze livrești. Cealaltă piesă *Nocturnă*, subintitulată *Mister păgân*, e construită pe același clișeu al raportului dintre știință și revelație, cu stabilirea întâietății și necesității uneia sau alteia.

În *Moartea vanităților*, subintitulată *Misterul misterelor*, tema pare a fi enunțată de unul dintre personaje, Savanarola, care decretează că legitimitatea umană este „dorința de a renaște omul prin minune”. Aceeași pledoarie pentru pocăință, schimbare și recunoaștere a greșelii și un portret al celui care a fost considerat critic și reformator al moravurilor religioase și sociale catolice... Titlu piesei este o interpretare simbolică a rugului „Vanităților”, din Piazza della Signoria, unde Savanarola a ars instrumentele păcatului, de la cărți, la tabluri, oglinzi, haine etc., dar unde și el, după condamnare, a fost ars pe rug .

Victor Papilian a mai scris, în perioada 1952-1956, o piesă ciudată, stranie pe tema legendei Meșterului Manole: *Biserica din slăvi în care marele arhitect dorește să construiască o „Biserică înaripată”*. Apare un nou motiv, cel al pactului cu Diavolul, totul într-o limbă arhaizantă care, suprapusă unui dialog greoi, te face să închizi repede copertile cărții.

III. VI. Studiu de caz. Nicolae Iorga

În general, drama istorică românească respectă linia deschisă de Delavrancea, pledând pentru solemnități și măreție. Desprinderea de acest model se produce treptat, prin încercarea de actualizare a situației evenimentelor de referință. Istoria, cu faptele și eroii ei, va intra în formă dramatică nu ca o felie de realitate determinată temporal, ci ca dezbateri, mai mult, ca exemplificare a unui mesaj de care autorul devine din ce în ce mai conștient. Acesta este și motivul principal pentru care în dramaturgia noastră drama istorică burgheză, de care vorbea Lukacs, se apropie mai mult de domeniul poeticului sau narativului decât de dramatic. După modelul Delavrancea, înțelegerea teatralității ca spectaculozitate ne-ar trimite mai degrabă la asemănări și corespondențe cu producțiile romantice ale genului decât la cele realiste.

Nu credem că este bine să uităm că Delavrancea, dintr-un reflex autohton, și-a modelat construcția după o latură a operei marelui Will, născând situații în care se utilizează vădit arsenalul de mijloace ale genului liric.

Dramaturgia românească extrage teme și motive pe care le exemplifică prin intermediul personajelor. Statutul personajului este foarte clar. Purtătoare ale unor semnificații istorice interesante, într-un plan secundar, ele sunt mai degrabă păstrătoare ale denotațiilor prezentului. Actualizarea temelor se produce prin intermediul dezbaterilor la care participă permanent personalități istorice, înțelese ca fiind contemporanii noștri. Desigur, nu discutăm problema valorii sub acest aspect... Existența unei teme, cum este cea a puterii, frecvent întâlnită, nu se află în raport de directă corespondență cu valoarea artistică cum, adesea, s-a înțeles greșit.

S-a vorbit mult despre necesitatea morală și intelectuală a teatrului istoric.

Desigur, este o realitate pe care cei interesați de sociologia și psihologia spectacolului o vor dezbate mai ales că drama istorică doar rareori mai reprezintă teatru-document, dar nu oferă informații nici de reconstituire, nici de descriere, acestea urmând să fie aduse de autorii scenariilor dramatice sau de către romancierii. Utilizarea simbolurilor și imaginilor arhetip la scară mare trimite, aproape violent, la insistența pe mesaj. Acesta este și cazul lui Nicolae Iorga.

Nu împlinise 18 ani când Nicolae Iorga se angaja în bătălia declanșată în jurul dramei *Năpasta*, a lui I.L. Caragiale, poziționându-se în tabăra apărătorilor prin celebra cronică publicată

în revista *Lupta*, fapt ce a condus la obținerea unei măgulitoare dedicații, din partea acuzatului în cauză, pe volumul piesei în cauză. Oricât de ciudată ar părea afirmația, Iorga intră în viața teatrală, prin această cronică, într-un moment cheie: momentul unei crize. Alecsandri aparținea de-acum mai mult istoriei, Delavrancea nu-și publicase încă dramele istorice... Va reveni asupra dramei într-un articol intitulat, *Caragiale*, în 1929, inclus în *Istoria literaturii românești contemporane*. Cu 5 ani înainte de acest moment, în 1924, într-un interviu acordat revistei *Rampa* și întrebat care este autorul dramatic preferat, Iorga răspunde: *Pe Caragiale ale cărui tipuri nu vor dispărea niciodată*.

Am început acest studiu dedicat dramaturgiei lui Nicolae Iorga creionând întâlnirea și modul de receptare a operei lui I.L.Caragiale pentru că debutul său se leagă de marele dramaturg, iar această legătură are o semnificație deosebită. Conținutul cronicii din 1889 rămâne o constantă, cu toate detalierile ulterioare, iar aceasta ne dezvăluie și conturează tipul omului de teatru. Iorga a avut cu teatrul o legătură bidirecțională: cu teatrul ca literatură și cu teatrul ca instituție necesară cu rol educativ.

Și în domeniul criticii de teatru Iorga, cu rigurozitatea și cultura sa, a dat o direcție. Analiza segmentelor unei piese, procesul de pătrundere în esență, demontarea mecanismului de construcție ca abia apoi să-i vizualizeze ansamblul ni se pare a fi specificul criticii sale teatrale.

Om de cultură plurivalent, a înțeles imediat că trebuie făcută disocierea dintre text și reprezentație deși, ca formație, era om al lecturii deci al spectacolului mental. Iorga nu a fost un cronicar teatral... A fost mai degrabă un teoretician al instituției numită teatru astfel că, fără să fie o exagerare, dar putând să pară, marele orator se numără printre primii teoreticieni ai culturii noastre teatrale și, mai mult, ne oferă studii de literatură dramatică comparată. El nu a fost ca Hașdeu, un „deschizător de șantier”, dar a deschis drumuri pe care teatrologia românească să poată păși.

Formația sa, de istoric, îl va îndruma în mod logic și legic spre considerarea teatrului ca școală, ca suport fundamental al educației societății. Se înscrie așadar într-o tradiție românească care pornește de la Ienăchiță Văcărescu, trece pe la *Dacia literară* și Kogălniceanu, se afirmă deschis și coerent la Mihai Eminescu, etc. tradiție care, cu certă referire la Schiller, intra la noi prin filiera germană.

În conferința *Sensul teatrului*, ținută la Teatrul Național și publicată în revista *Datina românească*, Vălenii de munte, 1932, referindu-se la teatrul englez, Iorga spune: *Societatea engleză și-a primit educația ei prin teatrul lui Shakespeare și subliniază, teatrul în totalitatea lui trebuie să aibă un sens*.

Convins de rolul educativ al teatrului, el va iniția cea mai interesantă experiență culturală în acest domeniu de până la el: *Teatrul popular* de la Vălenii de munte. Nu credem că a fost o dorință de sincronizare cu mișcări europene similare – de tipul Festivalurilor de teatru în aer liber de la Salzburg sau Szeged deși afirmă la un moment dat că *aiurea este multă vreme de când s-a făcut cu deosebit succes această încercare*- și nicio dorință entuziastă de reeditare a teatrului antic, teatru despre care tot el afirma în aceeași conferință, *Sensul teatrului: El* (Teatrul antic grec) *era o școală.*”

Argumentele sale pledează pentru aducerea „poporului acesta la o viață sufletească mai înaltă” și pentru educarea maselor.

Istoria, pentru Iorga, are tot o funcție educativă chiar dacă e vorba de istoria unui personaj sau a unei teme. De aceea istoria trebuie adusă în fața oamenilor în carne și oase. Discutând despre piesele lui Shakespeare, le numește „istorii”, termen de la care putem pleca și-i interpreta drama istorică, dar și pe cea cu subiect biblic. E adevărat că va scrie piese cu o febrilitate uimitoare, fapt ce îi atrage în epocă persiflarea cunoscutului Caliban (Eugen Lovinescu), de la Sburătorul. Situația aceasta are însă și o latură amuzantă, surprinzătoare, ironică pentru că istoria literaturii române confirmă că, în timp ce Iorga credea în posteritatea lui Caragiale, Eugen Lovinescu se înșeala.

Bun cunoscător al dramaturgiei universale (Ibsen, Strinberg), la curent cu manifestările teatrale europene, Iorga încearcă să acrediteze ideea unei tradiții teatrale românești.

Nicolae Iorga va scrie piese de teatru în funcție de ideologia sa, de crezurile sau de dorința sa educativă. Adept al teoriei formelor fără fond, dominat de ideea creatorului atotputernic, nu va fi interesat de inovații, ci de istoria sau temele care ne pot forma și ne pot coordona moral.

El își ia personajele din istorie sau Biblie astfel că centru de interes se îndreaptă spre ele și nu spre conflictualitate. Adevărul istoric este cel din povestea istorică a personajului. Eroii săi sunt „indivizi de importanță universală” deci supuși în operă unei stilizări de tip hieratic. E cazul lui Mihai Viteazul, Tudor Vladimirescu, etc. Relația dintre personaje nu este dramatică, ea urmărește însă dualismul mai degrabă moral dintre destinul individului și destinul colectivității. Din acest punct de vedere el nu se lasă încadrat în filiera romantică, ci mai degrabă uneia neoclasică de secol XVIII.

În *Doamna lui Ieremia*, o dramă mai mult descriptivă, concepută în limitele unor teme morale, se pot risca apropieri shakespeariene (de exemplu Lady Macbeth). Iorga ignoră adesea forma și construcția de dragul moralei sau chiar eticii. În conferința *Sensul teatrului*, ținută la

Teatrul Național și publicată în revista *Datina românească*, Vălenii de munte, 1932, afirmă direct că *tehnica este cea din urmă dintre slugile piesei, și atunci când este numai tehnică asta înseamnă sluga în locul stăpânului*.

Un domn pribeag, reprezentată pentru prima dată la Teatrul Național din București, în stagiunea 1919- 1920, reluată apoi de alte teatre, pare a fi singura piesă în care interesul istoric și moral este mai mic iar dezacordul dintre viață și vis este tratat într-un text dens, cu realizări poetice, cu rezonanță scenică. Eroul, Stefan, fiul lui Petre Șchiopul, în mediul scolastic de la Innsbruck unde era exilat, are o viață interioară bogată. *Regele Cristina* apare în drama lui Iorga, într-un paralelism involuntar cu Strinberg, în conflict cu contemporanii limitați și obtuși în chestiunea propășirii naționale. Piesa trădează spiritul neoclasicizant din majoritatea pieselor, dar pe alocuri, primește infiltrații romantice, chiar dacă sunt în vers clasic, ca în *Tudor Vladimirescu*.

Prin tendința spre epicizare și static, dramele sale pot fi asimilate unor fresce ale altor timpuri și spații istorice, compuse dintr-o succesiune de tablouri care, de cele mai multe ori, spre un bizantinism al expresiei, tratează ambientul.

Pregătirea sa de istoric și pedagog îl înarmează cu mijloacele specifice pentru elaborarea textelor de teatru. Tipologia dramaturgiei lui Iorga e dezvoltată într-un singur sens, al demonstrativului. Din chiar titlul piesei pare să ne comunice faptul că este vorba de un destin excepțional, capital, iar personajele care apar pe parcurs au atribuția de a susține imaginea eroului. Rolurile auxiliare dispar cu o brutalitate stilistică uimitoare, astfel că la final, eroul e înconjurat doar de două, trei personaje.

Conflictul, prezent în jocul discursului dialogal, e construit pe principiul teză/antiteză. Acest fapt conduce la pierderea dinamicii piesei în favoarea unor efecte picturale. Autorul pare a fi prezent în text pentru că ideile expuse de personaje nu sunt ale lor, ci ale creatorului care însă e și justițiar. *Mihai Viteazul* este surprins în momentele schismelor interioare, dar mai ales conturat ca voievod cu vederi greșite asupra soartei țăranilor.

Verbozitatea și un unele disfuncții dintre personaj și replici, existența autorului în text, faptul că i se cunoaște dinainte concepția și că se intuiește discursul eroului, exagerarea lungimii orației, duc la închiderea temei și deci la imprimarea unei anumite stări de încetineală a acțiunii. Schematismul construcției este un alt element, punct de reper, pentru cei care i-au criticat textul. Didascalia, ca procedeu dramatic, mai mereu ignorată, ea rezumându-se doar la indicarea locului acțiunii, poartă amprenta școlii marilor clasici ai genului. Vorbind despre formă, trebuie să spunem că verbozitatea, discursul amplu, solid construit, riguros intră în șabloanele oratoriei cu întregul sens pedagogic. Schematismul nu se oprește însă aici. Personajele sunt bune sau rele și

în consecință vor acționa prin pasiuni, conform legității istorice și dialecticii bine/rău. Un personaj negativ rămâne negativ și invers.

Fascinat de idee, Iorga ignoră adesea forma, forma intrinsecă, nu cea despre care vorbeam mai sus, ci expresia ansamblului. Iorga și-a scris teatrul în calitate de istoric de aceea intră în trecut cu bagajele istoricului, cu opiniile și justiția sa. Reabilitează personalități, infirmă păreri, încercând o „aurea mediocritas” în sensul ei primar. Complexitatea scade, nimic nu ne conduce la o devenire. Personajul este același de la început la sfârșit. El este excepțional, pus în situații excepționale, în contexte istorice cheie, conform unui deziderat, „mulțimea înconjoară și inspiră, ea se hotărăște și îndeamnă pe noi (...) masele de toate felurile, în toate situațiile înconjoară pe protagoniști”. (Sensul teatrului) Se dezvoltă, de fapt, o epicizare a dramei, prin introducerea personajelor cu rol de obiect evocator al mediului social.

Punând totul în discuție, pe o grilă estetică, putem observa la Iorga o tendință spre „totalitate”, spre necesitatea de a surprinde întregul mecanism al istoriei.

Staticul pieselor nu trebuie înțeles ca lipsă a mișcării și a conflictului chiar doar dialogal, ci ca rod al unei viziuni globale cu partizanat clar asupra pozitivului sau negativului. Nu e o trezire a unei lumi, ci o trezire a unor idei depre lume și mai ales depre istorie. Uneori ne conduce cu gândul la o romanizare a piesei. Monologurile lungi, dialogul ca act al conversației trimit mai degră la o gestică surprinsă în vechile tapiserii. Avem în fața ochilor minții un teatru ce ne propune o receptare a istoriei aproape pedagogică, fapt ce duce în timp, și în cazul lui Iorga a dus, la deprecierea operei. Senzația, prin redundanța informației, că ceea ce nu încăpea în tratatele academice de istorie, primește aici o fizicalitate, o materialitate e supărătoare pentru receptor.

Preambulul de mai sus ne este necesar comentariului care urmează la drama ISUS a lui Iorga, *Isus dramă în cinci acte; Craiova: Ramuri, 1925*.

Aminteam mai înainte de două trăsături ale teatrului său istoric: aplecarea spre didacticism și tendința de a dramatiza propriile concepții despre lume, viață sau teme importante...

Același lucru se întâmplă în *Isus*, o dramă ignorată de critica teatrală, scrisă în versuri și care transpune câteva teorii istorico-culturale al căror promotor a fost Nicolae Iorga: antisemitismul, didacticismul, conservatorismul bazat pe religie. Din acest motiv piesa pare a fi construită ideologic, pe concepțiile eseniene. Sintetic, acestea pornesc de la constatarea că templul din Ierusalim a fost profanat de Inatan Macabeiul și urmașii săi astfel că e nevoie de o întoarcere la tradiția iudaică. Această necesitate e presantă și din cauza influenței elenistice cu

care intră în conflict. Esenienii practicaau botezul, combăteau pe farisei și saducheii, iubeau semenii, solicitau recunoașterea păcatelor. Cuvântărilor lor începeau cu *Ferice de cei care....*

Piesa/drama lui Nicolae Iorga ne introduce în această lume a discordiei și raportului tensionat dintre esenieni și eleniști, dintre esenieni și farisei, o lume în care decadența clerului de la templul din Ierusalim era conștientizată. Personajele principale: Maria, Longin, Fariseul, Profetul etc., sunt fie din Biblie, fie dintr-o receptare livrescă a acesteia, iar personajele auxiliare au denumiri generice: Evreul, Mulțimea, Scriitorul I, II sau transpuneri a ideologiilor precum Elenistul, Esenianul. Acesta din urmă este mai mult o voce, indiciu suficient pentru stilul retras, aproape monastic, în care trăiau esenienii. O altă sugestie a prezenței eseniene reiese din cuvintele lui ISUS al cărui discurs este compus din cuvântarea Fericirilor. Antisemitismul e prezent prin Iuda așa cum prezența lui Ioan Botezătorul este o trimitere cu predilecție spre izolare, la aceiași esenieni. Finalul este un nou indiciu asupra esenienilor, considerați o grupare a fraților:

Glasuri din mulțime

Ești Dumnezeu prin moarte.

Glasurii

Și noi prin tine frați.

Toți oamenii, și înșiși acei ce te-au ucis.

Isus nu este o dramă religioasă, este o dramă istorică și o punere în pagină literară a unei concepții despre Creștinism, contaminată cu elemente din bagajul cultural și intelectual al autorului.

III. VII. George Călinescu. Ironia și autoironia ca spectacol.

Despre G. Călinescu ar fi superflu să emitem păreri critice sau să-i expunem aici biobibliografia. Ar fi o impietate să nu spunem totuși că, dincolo de opera sa enciclopedică, „fundamentală pentru cultura românească”, de literatura sa în proză cu realizări spre capodoperă,

cum este *Scrinul negru*, de poezia sa clasicizantă și erudită, în opera sa de orice fel descoperim o autoreferențialitate care ne trimite cu gândul celebra sintagma a lui Buffon: *Stilul e omul*.

Nu există o exegeză critică a teatrului scris de G. Călinescu. Creația sa dramatică a fost ignorată, considerată simplu exercițiu dramatic sau pur și simplu unul de ironie în versuri cu personaje. Lucrurile însă nu stau deloc așa. În cadrul cercetării noastre nu ne-am propus să discutăm despre toate piesele sale, ci doar despre cele care au atingere cu subiectul nostru. Rămân, așadar, în afara discuției *Sun și Ludovic al XIX lea*, dar și scenetele despre Voltaire. Amintim aici, totuși, faptul că sub influența prezenței lui Bonaparte în folclorul românesc, G. Călinescu ne oferă și două scenete comice referitoare la ilustrul Împărat: *Napoleon și sfânta Elena* și *Despre mânie sau Napoleon și Fouché*.

Nu avem, totuși, cum crede Mircea Ghițulescu, cicluri „bine marcate” și nici un sistem teatral. În *Irod Împăratul*, *Brezaia*, *Crăiasa fără cusur* și *Soarele și luna* descoperim niște scenete dramatice al căror numitor comun sunt personajele Vrabie și Chițimia. Este vorba de cunoscuții folcloriști I. C. Chițimia și Gheorghe Vrabie, colegi la Institutul pe care G. Călinescu îl conduce în anii '50.

Ironia este desigur blatul acestei prăjituri dramatice, succulent și relaxant, ca joc de societate intelectuală în care își face simțită prezența și autoironia.

Nu există nicio legătură cu *Jocul Irozilor*, ci mai degrabă cu personajul G. Călinescu, întâmplător și autor al comediei, în dorința sa de bufonerie, frondă și spectacol. Se știe că lui G. Călinescu îi plăceau păpușile. Este și aici o joacă de acest tip pentru că autorul, după cum ne comunică Dinu Pillat, „era amator să asiste la improvizări de fantezii comice.” (G. Călinescu, în *Mozaic istorico-literar – secolul XX*, EPL, p.185.)

Era cunoscut în epocă faptul că „După 1950, Călinescu organiza acasă mici reprezentații de teatru propriu, cu membrii Institutului, plus el însuși, ca actori, și câțiva prieteni ca spectatori. Punea mult suflet și avea emoții de fiecare dată. De fapt, adevăratul spectacol erau cele câteva repetiții, când profesorul interpreta el rolurile, dădea indicații de balet, omogeniza mișcările cu muzica înregistrată pe bandă, proba cu umor costumele fiecărui personaj (de regulă, împrumutate de la un teatru), se supăra sau se bucura, se amuza pe seama stângăciilor firești ale vreunui din interpreți etc. Cu o excepție sau două, când spectacolele acestea sui-generis au avut loc la Institut, lucrurile se petreceau în casa din strada Vlădescu. Acolo, în corpul de clădire în care se aflau biroul și biblioteca, erau și scena, și culisele, și sala de spectacol. În încăperea mai mare erau așezați cei vreo 10-15 spectatori. În cea din stînga era scena, iar în colțul de lîngă geam, *regisorul*, instalat lîngă magnetofonul pe care-l manevra. În *scenă* se intra prin cele două părți ale

coridorului, prin fața spectatorilor. În seara (de pildă) din ajunul Crăciunului, în jurul orei 7, începea spectacolul, compus în genere din două sau trei piese... Tragedia regelui Otokar și a prințului Dalibor a fost în întregime interpretată de profesor, avînd vocea înregistrată pe bandă, iar păpușile aduse dintr-o călătorie în Cehoslovacia. În multe din aceste piesete, apropiații lui G. Călinescu ghiceau în subtext aluzii la viața și întâmplările lui mai recente ori mai îndepărtate.” (apud George Pruteanu în www.georgepruteanu.ro).

Dar să-i vedem personajul, pe Irod Împărat, care „intră călare pe băț, însoțit de Vrabie și de Chițimia, asemenea călare”: *Irod este "impulsiv până la injustiție", (Bate din palme) Ostași să vină îndată/ Oamenii la judecată/ Că de acum un an/ N-am mai ținut divan.*”

Este bănuitor, *Cuvintele tale mă umple de teamă/ Să fie adevărat?*, prăpăstios și oscilant, *Acum îndată să-mi aduceți unul/ Că de nu tac, îi risipesc cu tunul/ Vai! Zbuciumată am domnie/ Am să mă istovesc de insomnie.*

Dacă citim caracterizările făcute de dușmani sau apropiații lui G. Călinescu o să-l recunoaștem pe Irod Împărat. După Dinu Pillat, autorul Scrinului negru era „plin de suspiciuni”, după Al. Rosetti „cu treceri bruște de la încredere la bănuială”, pentru Valeriu Ciobanu Călinescu „impresiona prin (...) comportări care, la prima vedere, păreau inconsecvente”, iar după Șerban Cioculescu ”impulsiv până la injustiție”și lista ar putea continua... (G.Călinescu, *Varietăți critice*, p.101)

Nu avem, în cazul lui G. Călinescu, nici prelucrare după model folcloric, nici preluare după model. Este vorba de un superb exercițiu de ironie și autoironie, pus sub formă dramatică în versuri, cu o dexteritate dramaturgică ce se vede mai bine în *Ludovic al XIX* sau în parodia *Phedra* -teatru abstracționist.

E un joc aproape copilăresc, dar care se naște dintr-o pasiune spre exuberanță și punere în scenă, după cum singur mărturisește în *Cuvînt înainte* la Cronicile optimistului: „Îmi plac oamenii care știu să se joace, eu însumi pun o răbdare și o frenezie extraordinară (ce miră pe cei din jurul meu) în jocuri, le pregătesc, le repet, le umplu de semnificații, atrag pe toți în hora mea exuberantă. Aptitudinea jocului destăinuie la om copilăria lui funciară, ingenuitatea, care-l pun în măsură să se ferească de blazare.” (p.5)

ÎN LOC DE CONCLUZII

Teatrul religios a avut, în istoria, sa virtuți educaționale și terapeutice.

Dimensiunea sa cultural-artistică nu a fost o prioritate nici în Evul Mediu și nici mai târziu. Aceasta nu a reprezentat o interfață cu divinitatea nici când spațiul de joc era în Biserică, ci o formă specială de trăire religioasă prin vizualizare. În fapt, teatrul religios, până în secolul al XX-lea, prin drama liturgică, mistere, miracole, a fost un substitut interdisciplinar de predare a unei ore de religie.

În literatura europeană a secolului XX întâlnim cazuri celebre de scriitori care au încercat, și au reușit, să creeze opere importante care să justifice încadrarea în sintagma de teatru religios. Ne referim aici la Maeterlink, cu al său *Miracol al Sfântului Antoine*, la Paul Claudel, un militant de sorginte franciscană, adept al unei credințe bazate pe caritatea creștină, la T. S. Eliot, cu drama *Stânca*, o pledoarie pentru o „civilizație creștină”. De asemenea, nu trebuie să ignorăm dramele pe teme biblice ale lui Jean Giraudoux, cu *Sodoma și Gomora* sau cu puternica *Omor în catedrală*, a lui T.S.Eliot, formulă dramatică de prezentare a martiriului lui Thomas Beckett. Și lista ar putea continua...

Teatrul popular religios a căpătat și el forme de exprimare, mai ales în mediu rural, sau cum se întâmplă în celebrul burg Oberammergau, în localități orientate spre păstrarea tradițiilor,

din motive mai mult turistice. Tipul acesta de turism folcloric se practică și la noi chiar dacă, cum spuneam mai sus, teatrul popular traversează o perioadă de disoluție a obiceiului.

De altfel, prin secularizare, în timp, și drama liturgică a fost supusă acestui proces de disoluție pe care, din perspectiva teatrului, ca artă, noi îl considerăm azi un beneficiu. În biserici, mai ales în cele catolice sau protestante, se continuă manifestările spectaculare pe teme biblice. Ele au devenit din adaos la liturghie, un adaos relaxant al vieții creștine.

Dincolo de motivație, teatrul pe teme biblice practicat azi se înscrie în ceea ce Ervin Godman descria ca fiind *Viața cotidiană ca spectacol*, adică interesul poate să fie pur sociologic sau antropologic, dar în niciun caz duhovnicesc sau legat de spiritualitatea creștină. În școli, la orele de religie, se obișnuiește, în scopuri educative, dramatizarea și înscenare unor momente biblice. Această înscenare nu are legătură cu tipul de spiritualitate pe care omul Evului Mediu o practica.

BIBLIOGRAFIE

BAHTIN, Mihail, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*, ,

București, Editura Univers, 1974

BANU, George, *Teatrul memoriei*, București, Editura Univers, 1993.

BĂLTĂCEANU, Maria Francisca, „*VERBORVIM MYSTERIM*” *Reflecții asupra limbajului genurilor literare în Biblie*, București, Editura Adam, 2004.

BĂNCILĂ, Vasile, *Artă și cunoaștere*, București, Editura Muzeul Literaturii Române; Editura Istros – Muzeul Brăilei, 2002.

BATY, Gaston; CHEVANCE, René, *Viața artei teatrale de la începuturi până în zilele noastre*, cuvânt înainte de Valeriu Râpeanu, București, Editura Meridiane, 1969.

Brâncovenii. Teatru popular, Culegere de Horia Barbu Oprișan, București, Editura Minerva 1984

- BROOK, Peter, *Spațiul gol*, în românește de Marian Popescu, prefață de George Banu, București, Editura Unitext, 1997.
- CARAMAN, Petru, *Colindatul la români, slavi și alte popoare*, Editura Minerva, București, 1983.
- Cartea satului. Vicleimul. Joc sfânt popular*, cu întregiri și lămuriri de punere în scenă de Victor Ion Popa, Fundația Culturală Regală Principele Carol, București.
- CARTOJAN, N, *Cărțile populare în literatura românească, vol. II, Epoca influenței grecești*, București, Editura Enciclopedică Română, 1974.
- CĂLINESCU, G, *Opere, vol. 9, Șun sau calea neturburată. Mit mongol*, București, Editura Minerva 1971.
- CHEȚAN, Maria, *Ștefan Aug. Doinaș. Ipostaze ale operei: evocări, proză, teatru, aforisme*, Iași, Editura Junimea, 2015.
- COAKLEY, Sarah (editor), *Religia și trupul*, traducere de Dan Șerban Sava, București, Editura Univers, 2003.
- COCORA, Ana Laura, *Teatrul kabuki. Expresie a mentalității populare japoneze*, București, Editura Palimpsest, 2003.
- COȘERIU, Eugeniu, *Omul și limbajul său*, Iași, Editura Universității Al. I. Cuza, 2009.
- Credința catolică. Cateheză pentru adulți*, Prefață de arhiepiscop Ioan Robu, București, Arhiepiscopia romano-catolică de la București, 1991.
- CROCE, Benedetto, *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală: Teorie și istorie*, București, Editura Univers, 1971.
- DE NAZIANZ, Grigore, *Cele 5 cuvântări teologice*, Introducere și note de preot dr. acad. Dumitru Staniloae, București, Editura Anastasia, 1993.
- DURAND Gilbert, *Arte și arhetipuri. Religia artei*, traducere de Andrei Niculescu, București, Editura Meridiane, 2003.
- ECO, Umberto, *Limitele interpretării*, Ediția a II-a, revăzută, București, Editura Polirom, 2007.
- ELIADE, Mircea, *Sacrul și profanul*, ediția a II-a, București, Editura Humanitas, 2000.

- ELIAS, Norbert, *Societate de curte*, Iași, Editura Universității Al. I. Cuza, 2011.
- FOCHI, Adrian, *Datini și eresuri populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea*, București, Editura Minerva, 1976.
- GHINOIU, Ion, *Dicționar mitologie română*, București, Editura Univers enciclopedic, 2013.
- GHÎȚULESCU, Mircea, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, Editura Tacus Arte, București, 2010.
- IORGA, N, *Iisus*, dramă în cinci acte, Craiova, Editura Ramuri.
- IVIREANUL, Antim, *Opere*, București, Editura Minerva, 1972.
- LARDELLIER, Pascal, *Teoria legăturii ritualice. Antropologie și comunicare*, postfață de Alain Caillé, București, Editura Tritonic, 2003.
- MIRCEA, Ioan, preot, dr., *Dicționar al Noului Testament*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1984.
- MÎNDRA, V., *Jocul situațiilor dramatice*, București, Editura Eminescu, 1978.
- MUNTEANU, Marian, *Folclorul detenției*, Editura Valahia, Colecția Rânduiala, 2007 – 2008.
- NELEGA, Alina, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, Cluj Napoca, Editura Eikon, 2010.
- NICOLAU, Irina și Mihalache, Carmen, *Credințe și superstiții românești. După A. Gorovei și Gh.F. Ciaușanu*, Ediția a III-a, București, Editura Humanitas, 2013.
- PANDOLFI, Vito, *Istoria teatrului universal*, vol.I, București, Editura Meridiane, 1971.
- PANDOLFI, Vito, *Istoria teatrului universal*, vol. III, București, Editura Meridiane, 1971
- PAPACOSTEA, Șerban, *Românii în secolul al XIII-lea. Între Cruciata și Imperiul mongol*, București, Editura Enciclopedică, 1993.
- POPA, Mircea, *Cărți, manuscrise, biblioteci*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2010.
- PROKOFIEFF, O.,Sergej, *Ciclul anual ca drum de inițiere pentru trăirea ființei lui Christos*, București, Editura Univers, 2013.

- RADULESCU-CODIN, C., *Literatură populară, Vol.I*, Studiu introductive de Dan Simonescu, București, Editura Minerva, 1986.
- RUS, Remus, *Dicționar encyclopedic de literature creștină din primul mileniu*, București, Editura Lidia, 2003.
- SADOVEANU, Ion Marin, *Istoria universală a dramei și teatrului, I. Drama și teatrul religios în evul mediu*, București, Editura Prometeu, 1942.
- STANCA, Radu, *Turnul Babel*, Editura Paralela 45, București, 2000.
- STAROBINSKI, Jean, *Textul și interpretul*, traducere și prefață de Ion Pop, București, Editura Univers, 1985.
- TOWNSEND, Dabney, *Introducere în estetică*, București, Editura All, 2000.
- VARTIC, Ion 1978, *Radu Stanca. Poezie și teatru*, Editura Albatros, Iași, 1978.
- VILARD Jean, *Tradiția teatrală*, traducere și note de Paul B. Marian, București, Editura meridiene, 1968
- VULCĂNESCU, Mircea, *Bunul Dumnezeu cotidian. Studii despre religie*, Editura Marin Diaconu, București, 2004.
- WELBURN, Andrew, *Inceputurile Creștinismului*, București, Editura Univers enciclopedic, 2014.
- WUNEWNBURGER, Jean-Jacques, *Sacrul*, traducere, note și studiul introductiv de Mihaela Căluț, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.

ADDENDA

SYNTHESIS

The research we propose emerges from the desideratum of acknowledging an area of the Romanian and universal literature little studied by the literary critic and history, and almost ignored by the theatre criticism. We are interested in the evolution of liturgical drama across Europe during the period between the 7th and the 10th centuries, as part of the Easter or Christmas ceremony, its development towards vernacular during the 12th-13th century, under the influence of Renaissance ideas, and, finally, the Church's point of view towards theatrical phenomenon.

Our aim is to establish that the Church, with very few exceptions, supported the theatre in its highest form. The miracles plays flourished during these centuries and continued to influence and inspire major dramatic works until the 20th century, but mostly the works of the French classicism.

Religious theatre, in its two forms – vernacular or literary – did not engage sufficient interest from the part of the scholars, although for the viewers it represented a significantly active phenomenon, rooted at the community level. Religious theatre reflects the spirit of the age

and often, as it is the case in the Romanian area, it was a means of education and confirmation of the Romanian language.

Our area of interest is the European literature, especially the French, Italian and German literature. This paper discusses the occurrence and development of liturgical drama and its indissoluble relation with the liturgy. We attempt to examine the evolutionist theories and reach a conclusion. The medieval theatre, originating from the church services and evolving around the Church (even protected by the Church, as we will see) has a different purpose from the ancient theatre: to preach faith by solemnity and doctrinal rigor.

Liturgical drama is closely linked to the evolution of the liturgy as a whole. From a structural point of view, it is a „dramatic trilogy” that culminates in the liturgical sacrifice. Are cele trei părți: Introductory Rites; Liturgy of the Word or the catechumen; Liturgy of the Eucharist or the Christians, and the purpose is to communicate with divinity. Even from the first centuries of Christianity, the liturgy also generated the sense of religious community, such that it represents the moment when the Christians gather together regardless of race, social status etc. Therefore, it represents a togetherness of the believers to the Church and to each other, and in the same time a reaffirmation of the crucial moments of Christ's life. The reaffirmation is repeated in order to emphasise the presence of Christ in the works. In the 16th-10th century, the rituals were not standardized, due to the lack of education among the clergy.

After the 13th century, universities were founded in several cities, but only a few taught theological studies. In the Middle Ages, the rate of clerics with higher education was around 1%, and their job was mainly to celebrate liturgy for their senior or, in the case of canons, to sing in the chorus. We can assume that the responsibilities of the pastors were extremely reduced. With time, the situation changed and the role of the Cluny monks and cistercian monks became increasingly significant and decisive. Prior to the 11th century, the sacred character of the altar and the necessity of solemnity were not questioned. After the scholasticism was founded, the theology, by the contributions of St. Francis and Thomas d'Aquino, recovers and the concepts become more clear. The religious reform tries to guide the studies towards the sacred, thus contributing to the development of theology. The writings of St. Augustine are reassessed, in particular *De Civitate Dei*.

An important moment in the evolution of religious theatre, overlooked by researchers, is the emergence of piety inside Catholicism. An entire system of expressions of piety was created based on the New Testament and the deeds of the saints, a system that represented the starting point for works of art, literary writings and sculptures, and also for the liturgical drama. After the 12th century, liturgical drama left the Church and found its own path, along with the

supplantation of Latin by the vernacular, maintaining nevertheless its religious character. As a consequence, liturgical drama crossed the territorial borders, so that we find the same dramatic structure in different western areas and languages.

This phenomenon corresponds to a bidirectional process: one canonical form that follows the rite and the Church, and one secular form of the religious values. First of all, there is an evolution of the Passions within the Church, an evolution that is supported by the Roman rite and can be found these days in various forms in the sacred. Secondly, another direction that left the Church and went through a transformation.

The spectacle emerges within the ritual under canonical supervision and maintains the religious and periodical character, while in the second direction it integrates with the social, preserving some religious aspects, but it connects with a vernacular tradition. The evolutionist theory is reliable, because the study of the sources indicates the emerging of not so much a genre, but a coherent theatrical form. The diachronic historical perspective brings arguments from theatrical domain: the liturgical drama is a symptom of a culture, therefore the interest shifts towards the receiver. The liturgical drama does not address to a social category, but to a baptized society, hence initiates. „The interpolations” during the liturgy or, more precisely, the liturgical drama as addition to the liturgy, does not relate to the divinity, but to the believers that are told a story, a lesson, an example from the past or, in fact, an indication of how to live in the present. In our days, we do not perceive the true message of the texts and shows.

The past presented as an example for the medieval present was bookish, although the Bible is not only a book of literature, but also an invincible system of values. Whereas the liturgy is motivated by the presence of Christ among people, these interpolations refer rather to the archetype of the virtues and deeds of Christ and the Apostles.

We can identify two types of theatrical events: one that illustrates events such as Nativity of Christ, the Prophecies or the Game of Adam, and the other that deciphers the meanings of the Gospel such as the Passions. Both of them contain one single message for the recipient, and that is Redemption, an important element of the medieval faith. If we study St. Augustine theory about the past, we will notice that it refers to this model. What stayed within the Church was preserved in the form of the ritual, what left the Church was transformed in games, miracles, mysteries, also replaced after the 13th century by the pastoral literature, chivalric romance etc. and relocated from the city into the village.

The medieval spectacle inside the churches functions as an example, its goal is not only to enact the deeds of the Apostles and reproduces their words, but also to create models for a

Christian behaviour. Birth, Death and Resurrection are essential moments of Christianity, and any reference to these moments or to the Life of Christ serves a purpose. Examples emerge from the religious deepening effort. The clerics were insufficiently prepared to deliver the sermon in vernacular, not in Latin, and therefore the necessity arose for the enactment of the message, the spectacles being a kind of lectio facilitated by the virtues of the biblical text.

Liturgical drama, characteristic to the Middle Ages, represents a religious practice as well as a social one. The translation of the texts in vernacular tended to secularize them, at first in a discreet and allusive manner, then in an open way. In time, the religious piety turned into cheerful grossness, and the clergy seem to have contributed to that transformation, as I mentioned above.

Two elements played a major role: first of all, the scholastic games, organized by professors and students, that took place inside the churches, in front of a restricted and authorized public. Secondly, the goliards, the roaming clerics: „mean, depraved, gamblers and traffickers of holy goods”. They knew Latin and the ecclesiastical Polity, but manifested libertinism towards the Church and spread their knowledge throughout the people, entertaining them with ironical, satirical poems, often vulgar, about the authorities.

To all these, we must add the activity of the religious confraternities, groups founded by clerics and seculars, specific to Catholicism, with the purpose of getting together and feeling secure. The important religious events were celebrated within these confraternities. Because the members of the confraternities were clerics as well as seculars, these events had to comply with two requirements: to observe the canons and to bring a spectacular aspect, the more so as it followed the evolution of the liturgical year.

The history of theatre generally includes the Middle Ages' performances in the category of Latin drama, especially Terence and to a lesser extent Menandri, that strongly influenced Terence. Menandri innovated the Greek comedy, by eliminating the choir, increasing the number of characters and emphasizing the language and character humor. Terence follows his steps and benefits from the fact that Latin was widely spread in the Occident to increase his popularity. *The Girl from Andros* and *The Eunuch* became models for many writers, and the Church accepted his plays, due to their lack of social satire and their moral character, as it was the case with Menandri.

In the religious drama of the 12th-13th century originated the medieval Mysteries, the Miracles etc.

The Romanian culture benefited from these Middle Age accomplishments only at a later time, towards the end of the 18th century. Liturgical drama and biblical drama are two distinct categories, especially for the Romanian area, and the confusion was enhanced by the vernacular or vernacularized dramatic productions. The generic collocations such as folk or folkloric drama contain and maintain the confusion regarding the spectacular nature, implicitly the theatrical nature, and the text, but also the specific difference between the proper theatrical act, such as *Irozii*, and the shows with theatrical attributes, such as *Colindele*, *Călușarii* etc.

This paper brings into question a distinction disregarded by many researchers in the field of the history of theatre, namely the difference between the liturgical drama and the folkloric theatre with biblical subject.

The 19th and 20th century Romanian literature offers extremely interesting works of religious literary and folkloric theatre, such as *Vicleim*, *Irozii*. Transcriptions, adaptations, original interpolations, oriental influence of Karagöz are elements for a new multi and interdisciplinary view. There are at least three interesting situations for the history of the Romanian literature and theatre, and these are:

1. The forms of folkloric religious theatre, with clear European influences, such as *Irozii*, *Vicleimul*, *Mironosițele*, that benefited of specific adaptations and interpolations, like those of Picu Pătruț. The phenomenon Picu Pătruț was of utmost interest for us for two reasons: A. His dramatic works are unitary and original. B. He did not just transfer some patterns to the Romanian space, but he adapted and vernacularized them.

2. Especially in the 18th century, we can notice an interesting overlapping of the scenic space with the sacred space, by means of the rhetorical performance from the religious Orthodox or Catholic area. The art of elocution becomes, owing to the sermons of Varlaam or Antim Ivireanu, the main support for dramaticism and theatricalism. The best example in this regard is Antim Ivireanu's *Didahiile*.

3. The literary religious theatre, as presented by Isaiia Răcăciuni, Adrian Maniu, Victor Ion Popa, Victor Papilian, but also by the well-known Nicolae Iorga, Victor Eftimiu, George Călinescu, Mircea Vulcănescu, Mihail Sorbul etc., seems tributary to the French classicism or German expressionism. Built around the Bible stories, in most cases, it uses the European pattern with type characters such as martyrs, holy men, and adds a local nuance. A special situation is Victor Ioan Popa, which we discussed in this paper.

The main objective of this research is the recognition, identification of the patterns, of the influences. Our aim is to set apart the patterns according to which, based on the liturgical

literature, the scenarios of the theatrical performances were created. To this effect, the scenarios were analyzed – the constitutive moments, their succession and the settlement of the dramatic conflict. Also, we paid a particular interest to the characters, their typology, the relationship between characters, the relationship between appearance and moral type etc. Our analysis follows not only the coincidence areas, accounted for by the common liturgical source, but also the divergence areas, apparent, mainly, on the level of objects, apparels, gestures, all marked by the local spirit, by the particularities of the background culture.

CONTENTS

Argument	2
Chapter I. The rise and fall of the medieval theatre	8
I. I. Liturgical drama	10
I. II. Liturgy/ liturgical drama	12
I. III. Medieval mysteries	27
Chapter II. Vernacular theatre/ religious theatre	34
II. I. Irozii	39
II. II Adam and Eva/ Constantin'games.....	55
II. III. The dramatizations of Picu Pătruț and european models	64
Chapter III. Roumania religious literature	72
III. I. Dramatic structures in religious rhetoric. Case study: Antim Ivireanu's <i>The Didache</i> (<i>Didahiile</i>).....	73

III. II. Victor Ion Popa and <i>his clarifications</i>	80
III. III. Radu Stanca. The path of the Magi	87
III. IV. Mircea Vulcănescu's <i>Vicleim</i>	90
III. V. Victor Papilian. A religious scholar	92
III. VI. Case study. Nicolae Iorga.....	94
III. VII. George Călinescu. The spectacle of irony and self-irony.....	100
Conclusions	103
Bibliography.....	105
ADDENDA	
SYNTHESIS.....	109
CONTENTS.....	114