

DANSUL POPULAR ROMÂNESC ÎN VIZIUNEA LUI OVIDIU BÎRLEA

MIHAELA SANDU (HURĂ)
Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava
E-mail: misahura@yahoo.com

Romanian Folk Dance in the Vision of Ovidiu Bîrlea

(Abstract)

Descending from a family of peasants, Ovidiu Bîrlea loved all forms of artistic expression of the people. Throughout his scientific work, the analysis of the folklore text is often accompanied by information from the sphere of folk music and dance, which demonstrates the importance the author attaches to one of the fundamental features of folklore: syncretism. This feature is the reason why he believes that folklore research must be carried out by teams in which the folklorist is accompanied by the musicologist and the choreographer. In his opinion, ignoring the deep connection between texts, song and dance in folklore creation is a sign of dilettantism. Ovidiu Bîrlea's interest in folk dance, about which very little had been written until his research, led to the publication, in 1982, of the volume *Essay about the Romanian Folk Dance*. Here, the author tries to provide the most accessible image of this art form that is very present in the life of the peasant from all time. The conclusion of all his observations is that the Romanian folk dance is among the most varied and full of meanings in the entire European folklore.

Keywords: Ovidiu Bîrlea, folklore, dance, syncretism, analysis.

(Rezumat)

Fiind copil de țărani, Ovidiu Bîrlea a iubit toate formele de expresie artistică ale poporului. De-a lungul lucrării sale științifice, analiza textului folcloric este adesea însoțită de informații din sfera muzicii și dansului popular, ceea ce demonstrează importanța pe care autorul o acordă uneia dintre trăsăturile fundamentale ale folclorului: sincretismul. Această trăsătură este motivul pentru care el consideră că cercetarea folclorului trebuie realizată de echipe în care folcloristul este însoțit de muzicolog și coregraf. În opinia sa, ignorarea legăturii profunde dintre text, cântec și dans în creația folclorică este un semn de dilettantism. Interesul lui Ovidiu Bîrlea pentru dansul popular, despre care până atunci se scrisese foarte puțin, a dus la publicarea, în 1982, a volumului *Eseu despre dansul popular românesc*. Aici, autorul încearcă să ofere cea

mai accesibilă imagine a acestei forme de artă, foarte prezentă în viața țaranului din toate timpurile. Concluzia tuturor observațiilor sale este că dansul popular românesc se numără printre cele mai variate și pline de semnificații din întreg folclorul european.

Cuvinte-cheie: Ovidiu Bîrlea, folclor, dans, sincretism, analiză.

Secolul al XX-lea a fost, în folcloristica românească, perioada provocărilor, a trecerii de la cercetarea realizată de iubitorii de folclor la cea a folcloriștilor, cu alte cuvinte, de la amatorism la profesionalism. Interesul exploziv al romanticilor față de manifestările artistice ale poporului se concretizase, în secolul anterior, mai ales prin activitatea de culegere a creațiilor populare și mult mai puțin prin cercetarea științifică, obiectivă a acestora. Prin urmare, stabilirea fără echivoc a domeniului și a instrumentelor de lucru ale folcloristicii ca știință de sine stătătoare devenise o necesitate, iar unul dintre cei care au contribuit în mod esențial la modernizarea folcloristicii românești și la sincronizarea ei cu cea europeană este Ovidiu Bîrlea.

Abordarea holistică a folclorului românesc este în strânsă corespondență cu personalitatea acestuia, care, născut într-o familie de țărani, a iubit toate formele prin care omul din popor și-a manifestat creativitatea. De aceea, analiza produsului folcloric este întotdeauna realizată prin metoda interdisciplinarității, autorul operând adesea cu noțiuni de literatură, muzicologie, coregrafie, sociologie, antropologie socială, etnografie, istorie, geografie. Totodată, textul, muzica și dansul sunt cercetate din perspectiva trăsăturii pe care Ovidiu Bîrlea o consideră definitorie pentru creația populară: sincretismul. În lucrările sale de referință – *Istoria folcloristicii românești*, *Metoda de cercetare a folclorului*, *Folclorul românesc* – insistă asupra faptului că cercetarea folclorică ar trebui realizată de echipe interdisciplinare, alcătuite din folcloriști, muzicologi și coregrafi, preconizând formarea folcloristului în toate aceste direcții. Convingerea sa că legătura dintre text, melodie și uneori dans în creația populară este foarte strânsă și produce nenumărate efecte merge până la a considera ignorarea acesteia o dovadă de diletantism.

În lucrările precizate mai sus, interesul lui Ovidiu Bîrlea față de dansul popular se remarcă la nivelul unor observații referitoare la modul în care jocul îmbogățește linia melodică a cântecului și naște starea afectivă care prilejuiește strigătura, cu alte cuvinte, completează textul și melodia și se completează prin ele. În 1966, publică în revista „Flacăra” articolul „Dansul călușarilor în vechime și azi”, oprindu-se astfel la unul dintre jocurile populare românești care au fascinat dintotdeauna, mai ales prin substratul ritualic. Lucrarea *Problemele tipologiei folclorice*, apărută în 1971, oferă informații de o precizie specifică specialiștilor în coregrafie: „Și aici întâlnim de obicei la sfârșitul frazei coregrafice anumite mișcări, figuri cu funcție de încheiere, care constituie bariera demarcatoare a acelei unități coregrafice în lanțul repetărilor de durată variabilă care constituie dansul

propriu-zis în forma lui de manifestare autentică”¹. Toate acestea îl îndreptătesc pe Iordan Datcu să considere că, pe lângă coreologii consacrați, Institutul de Etnologie și Folclor a mai avut unul – Ovidiu Bîrlea².

În 1982 apare *Eseu despre dansul popular românesc*, lucrare care nu se bucură de notorietatea celor precedente și pe care autorul însuși o prezintă drept o înmănunchere a observațiilor „unui «nespecialist», culese din peregrinările prin diferite ținuturi ale țării și, suplimentar, din lectură”³. Câțiva dintre exegeții operei lui Ovidiu Bîrlea îi remarcă însă valoarea, Ion H. Ciubotaru considerând că este „un reper în cercetarea noastră coregrafică. Deoarece este singura abordare în care jocul tradițional trăiește, îl simți cum pulsează. Niciuna din lucrările de strictă specialitate nu a surprins cu atâta acuitate complexitatea contextului etnologic în care s-a ivit și supraviețuiește această dimensiune esențială a creației folclorice românești”⁴. Autorul își prefătează volumul justificându-și demersul științific. El pornește de la constatarea că, deși considerat „cea mai veche formă de artă”⁵, dansul popular a intrat târziu în atenția cercetătorilor. Motivul este, în opinia sa, faptul că notarea fidelă a mișcărilor este foarte dificilă; coregrafia, spre deosebire de literatură și muzică, nu beneficiază de existența unui alfabet care să înlesnească acest lucru. Antichitatea avusese procedee grafice de reprezentare a pașilor de dans, cum ar fi unele hieroglife egiptene, care s-au pierdut. Odată cu finalul Evului Mediu, s-au elaborat variate sisteme de notare a mișcărilor coregrafice, autorul amintindu-i în acest sens pe Marco Fabrizio Caroso, Rudolf van Laban, Albrecht Knust, Pierre Conté, Al. L. Dobrescu. Începutul cercetării științifice a acestei componente esențiale a folclorului românesc a fost posibilă datorită creării unui alfabet cu ajutorul căruia pașii pot fi notați chiar în timpul dansului, a elaborării unei terminologii de specialitate și a înregistrării unei mari părți a repertoriului național de dansuri populare pe peliculă de film. Însă, în ciuda încercărilor unor publicații, precum „Revista de etnografie și folclor”, de a promova interesul față de dansul popular, publicul larg a rămas departe de această preocupare, iar specialiștii coregrafi erau foarte puțini, dând impresia, opinează Ovidiu Bîrlea, „că scriu pentru a se citi doar între ei”⁶. Pe acest fond, autorul dorește ca eseul său să se adreseze cititorului obișnuit, evitând, de aceea, să folosească semnele grafice și terminologia de specialitate, pentru a „netezi câtuși de puțin calea spinoasă a viitoarelor cercetări de specialitate”⁷.

¹ Dumitru Caracostea, Ovidiu Bîrlea, *Problemele tipologiei folclorice*, București, Editura Minerva, 1971, p. 322.

² Iordan Datcu, *Ovidiu Bîrlea, etnolog și prozator*, București, RCR Editorial, 2013, p. 126.

³ Ovidiu Bîrlea, *Eseu despre dansul popular românesc*, București, Editura Cartea Românească, 1982, p. 8.

⁴ Ion H. Ciubotaru, „Rigoare și seriozitate”, în „Discobolul”, s.n., anul XI, nr. 121–122–123, ianuarie – februarie – martie 2008, pp. 210–211.

⁵ Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 7.

⁶ *Ibidem*, p. 8.

⁷ *Ibidem*.

Primul capitol al lucrării este o încercare de a stabili specificul dansului popular printre celelalte arte. Autorul constată că în epoca modernă dansul – cu excepția baletului – este o formă de petrecere și de socializare, pierzându-și funcția de catharsis în favoarea celei erotice. El descrie această etapă ca „faza ultimă a unei evoluții în care tarele decadentei se afișează la cea mai firavă comparație cu trecutul, mai cu seamă cu cel îndepărtat”⁸, în care dansul era fie o formă de manifestare sinceră a celor mai arzătoare sentimente, fie o modalitate de a influența soarta. După unele păreri, dansul a avut inițial doar scop ritual, desacralizându-se cu timpul, în timp ce după altele, ar fi avut de la început și funcție ludică. În orice caz, este foarte dificil de stabilit astăzi unde încetează scopul ritual pentru a începe bucuria produsă de joc.

Autorul situează dansul popular românesc printre cele mai variate și mai bogate în semnificații din folclorul european. Motivele acestei bogății de forme și de nuanțe pot fi vechimea jocurilor noastre, care le continuă, după părerea sa, pe cele ale tracilor, precum și situarea noastră geografică între curențele din vestul și sud-estul european. Utilizarea termenului „joc” pentru a denumi dansul popular dovedește componenta ludică a acestuia, chiar dacă bucuria jocului se naște în timpul unui efort fizic intens. Această euforie îl face pe Ovidiu Bîrlea să considere că majoritatea dansurilor românești sunt dionisiace, dar și cele apolinice, în frunte cu hora, produc bucuria „atât de propice sufletului popular”⁹. De altfel, apolinicul se îmbină în general cu dionisiacul, căci și în dansurile frenetice pot exista momente de calm al mișcărilor, după cum în dansurile liniștite pot fi și momente de revigorare. Autorul vede în bucuria jocului un efect superior, „căci dansul țărănesc este întâi de toate vesel, el incită la zburdare, la dezlănțuirea întregii ființe”¹⁰. Exteriorizarea acestei veselii a jocului prin strigături și prin chiote este o particularitate a dansului popular, considerată de orășeni o manifestare barbară. Cât despre nevoia omului de a juca, ea poate fi demonstrată prin numărul mare al ocaziilor de acest fel pe care și le crea, țărani din satele izolate parcurgând uneori și zeci de kilometri până la locul de petrecere.

Vorbind despre participarea la spectacolul jocului și a nejucătorilor, Bîrlea o justifică prin existența unei atmosfere speciale, a unei energii pe care dansul o degajă și care îi cuprinde pe toți cei prezenți. Aceasta face din dansul popular „cel mai puternic liant social al comunității rurale”¹¹. Un aspect important al dansului este și acela că dezvăluie firea oamenilor, făcându-i să-și etaleze trăsăturile pe care și le cenzurează în viața cotidiană: „Practicat de toată lumea, dansul se vădește limbajul cel mai comod pentru exteriorizarea personalității”¹². Aceasta și pentru că, deși presupune o schemă tradițională de ritmuri și mișcări, jocul îi permite dansatorului

⁸ *Ibidem*, p. 10.

⁹ *Ibidem*, p. 15.

¹⁰ *Ibidem*, p. 16.

¹¹ *Ibidem*, p. 20.

¹² *Ibidem*, p. 21.

o manieră personală de manifestare. Deși s-ar putea crede că manifestarea personalității dansatorului este în contradicție cu rolul dansului de integrare a insului în grup și de asigurare a coeziunii grupului, autorul consideră că cele două aspecte sunt complementare prin aceea că i se dă individului posibilitatea de a aduce o contribuție proprie la această activitate a grupului.

Capitolul al doilea conține aprecieri referitoare la substratul cultic al unor dansuri populare. Aspectele cultice arhaice s-au pierdut astăzi, dar descoperirea lor oferă informații importante. De pildă, conform unei legende germane din secolul al XIII-lea, câțiva oameni au dansat în apropierea unei biserici, iar preotul i-a condamnat să danseze neîncetat timp de un an. De asemenea, în credința populară românească există imaginea unor dansatori stăpâniți de diavol, care îi trimitea să joace prin sate, fiind plătiți de săteni, activitate care nu putea fi privită cu ochi buni, întrucât presupunea venituri obținute fără muncă. În secolele al XIV-lea – al XV-lea, în folclorul occidental apare reprezentarea morții care dansează alături de oameni din toate categoriile sociale, pentru a transmite astfel ideea de omniprezență a sfârșitului, dar și pe cea a egalității tuturor în fața acestuia. Unele dintre rădăcinile dansurilor rituale sunt legate de activitățile agricole, de încercarea de a atrage în acest mod belșugul roadelor. De pildă, înălțimea saltului dansatorului era menită a influența înălțimea plantelor, procedeu foarte răspândit în întreaga lume. Reminiscentele cultice ale dansurilor nuptiale sunt puține, înlocuite astăzi de intenția realizării, inclusiv prin joc, a unei nunți fastuoase. Dansurile funebre, specifice populațiilor mai puțin modernizate, au o componentă ritualică mai accentuată și roluri diverse: să asigure protecția celor vii, dar și a celui decedat, împotriva spiritelor rele; să mențină legătura celui dispărut cu urmașii săi; să înlesnească plecarea sufletului și întâlnirea acestuia cu strămoșii.

Călușul rămâne dansul românesc cu cel mai bogat fond ritualic, Ovidiu Bîrlea considerându-l „un ideal coregrafic al colectivităților unde se practică, un superlativ al frumosului și îndemnării pentru care calificativul de minune nu e câtuși de puțin o exagerare”¹³. Există referiri din secolul al XVI-lea la dansul călușarilor, dar Dimitrie Cantemir, în *Descriptio Moldaviae*, oferă prima descriere științifică a acestuia. Reprezentanții Școlii Ardelene îl folosesc drept argument al latinității noastre, opinând că denumirea *Colii Salii* a preoților zeului Marte s-a transformat în *călușari*. Complexitatea jocului și regulile pe care le impune cer interpretului o serie de calități, printre care agilitate și forță morală, în timp ce imposibilitatea de a-i descoperi rădăcinile și toate funcțiile căpătate de-a lungul timpului sporesc fascinația pe care o exercită. Una dintre semnificațiile cel mai mult scoase în evidență ale călușului este legată de cultul cabalin, către care trimit inclusiv denumirea jocului și anumite accesorii ale jucătorilor. Se consideră că la originea lui s-ar afla un ritual totemic prin care se urmărea fie domesticirea calului, fie atragerea fertilității, fie un scop apotropaic. O altă perspectivă are în vedere relația dintre călușari și iele (rusalii, zâne, sfinte, miluite etc.), cărora aceștia, potrivit unor credințe vechi, li se închină.

¹³ *Ibidem*, p. 35.

Dovezi ale acestei legături ar fi: buruienile de leac pe care le poartă călușarii asupra lor și care sunt considerate de unii plăcute zânelor, iar de alții, protectoare împotriva răului pe care zânele îl produc; dansul din săptămâna Rusaliilor, în care ielele au cea mai mare putere dăunătoare; faptul că în trecutul îndepărtat, dansatorii chiar se îmbrăcau în straie femeiești, pentru a semăna cu zânele; dansul lor „aerian”, care pare să-l imite pe cel al ielelor. Controversele prilejuite de această asociere cu ielele a unui dans ce ține de cultul cabalin sunt întreținute și de teama călușarilor față de stăpânele lor, teamă despre care vorbește Dimitrie Cantemir, relatând felul în care călușarii dormeau doar sub streșinile bisericilor în perioada în care jucau pe la case, apărându-se în felul acesta de iele. Există însă credința că ielele pot ucide un călușar, dar fug din fața cetei. În consecință, una dintre cele mai vehiculate opinii este aceea că rolul apotropaic al calului este atât de puternic, încât acesta devine un antidot pentru efectele nocive ale ielelor.

Fascinația exercitată de practica străveche a călușului și eficacitatea ei au la bază misterul întreținut în jurul cetei de călușari și al activității ei. Acest mister implică: vestimentația, felul în care se intră în ceată, interdicțiile din perioada jocului, respectarea unor norme comportamentale, evitarea unor locuri (ape curgătoare, răscruți, movile – locuri în care se crede că sunt foarte active ielele), pedepsirea drastică, uneori chiar cu moartea, a abaterilor de la acest cod, complexitatea ritualului la care este supus cel care dorește să părăsească ceata înaintea termenului asumat (de trei până la nouă ani), organizarea foarte strictă a grupului, secretele deținute de vătaf și transmise doar următorului vătaf. Manifestările jucătorilor sunt un amestec de solemnitate, sacralitate, grotesc și veselie, specific folclorului arhaic, iar repertoriul impresionează prin amploare, complexitate, diversitatea mișcărilor, dar și prin dificultate. Săriturile executate presupun un îndelungat efort de pregătire, al cărui scop este obținerea impresiei de plutire cu totul particulare. Cercetătorul pare atât de fascinat de spectacolul călușarilor, încât vede în dansul lor aerian o încercare de a se îndrepta spre cer ca Icar, sau „o codificare coregrafică a levitațiunii”¹⁴, o încercare de anulare a forței gravitației.

Dincolo de specificul ieșit din comun al călușului, importanța lui în cultura românească este cu atât mai mare, cu cât aria sa de răspândire este foarte restrânsă – românii din nordul Dunării, aromâni, meglenoromâni și bulgarii învecinați, care l-au preluat de la români. Constatarea că această arie corespunde în mare măsură celei în care trăiau tracii în Europa este un argument în favoarea ipotezei originii trace a dansului și a obiceiului, ipoteză susținută și de aspectele foarte arhaice, deci preromane, ale acestora.

Ovidiu Bîrlea vede în acest dans o ilustrare, unică în Europa, a felului în care scopul ritualic poate declanșa în dansatori o forță specială, care îi face să devină capabili de mișcări aparent incredibile. Această abilitate îl îndreptățește să conchidă că „în anumite limite, jocul călușarilor implică o stăpânire a cosmosului

¹⁴ *Ibidem*, p. 61.

prin o hipertrofiere specială a puterilor omenești”¹⁵, și să îi atribuie calificativul „extraordinar”¹⁶.

Cea mai mare parte a dansurilor noastre populare face obiectul capitolului al III-lea, dedicat cântecelor de petrecere, al căror repertoriu este deosebit de bogat și de variat. Acesta este și unul dintre motivele dificultății de a clasifica dansurile prin găsierea unor criterii comune. Chiar și clasificarea în funcție de zone comportă obstacole, generate de vârstele diferite ale ariilor folclorice, pe de o parte, iar pe de alta, de migrarea unor dansuri dintr-o regiune în alta. Un criteriu mai potrivit de clasificare, în opinia lui Ovidiu Bîrlea, îl constituie răspândirea și frecvența unui dans într-o anumită zonă. Potrivit acestuia, în zona coregrafică cea mai extinsă – Oltenia, Muntenia, Dobrogea, Moldova, sudul Banatului – predomină hora și brâul. Răspândirea foarte largă, frecvența mare, precum și funcțiile ritualice și ceremoniale pe care le are hora au făcut ca numele ei să fie dat adesea dansului popular în general și au creat iluzia că este cunoscută în toate zonele țării. Se poate totuși – și vechimea ei ar putea fi un argument – ca ea să fi fost jucată în toate ținuturile românești. Brăurile, dansuri predominant bărbătești, și sârbele, jocuri mixte, sunt manifestări dionisiace, pline de vervă. Se joacă în zona aceasta și dansuri în perechi: breaza, ungureasca, unele, cum ar fi valsul, polca, tangoul, fiind de proveniență citadină.

În Ardeal, o altă mare arie coregrafică, predomină dansurile în perechi, printre care: învârtita, bătuta, hațegana, someșana, țarina, haidăul, existând și jocuri în grup: fecioreasca, bărbuncul, brânza, bătuta fetelor, brâul. Acest tip de dans este mult mai adaptabil la temperamentul interpreților, bărbatul fiind privilegiat în privința libertății de manifestare a trăirilor sufletești, în timp ce partenera sa își asumă discreția caracteristică feminității. Bîrlea descrie atitudinea și emoțiile dansatorilor într-o manieră la fel de încărcată de lirism ca și dansul: „Jocurile de umbră și lumină învăluie perechile [...]. Aerul se cutremură de clocotul zglobiu al viorilor [...]. Parcă odaia și-a deschis poarta spre eternitate și perechile se pregătesc să intre pe rând, lăsând departe în urma lor grijile cele cenușii ale bietului pământ. Și bucuria țâșnește nestăvilită [...]. Pentru o clipă, bătăile timpului s-au oprit, omul este numai el însuși, ființă diafană în care corpul a rămas doar o umbră a sufletului, lăsat acum să licărească din toate puterile lui și pe întreg registrul simțirilor lui alese”¹⁷. Dintre toate aceste jocuri ardelenesti, Ovidiu Bîrlea pare cel mai atras de țarină, dans al minerilor din ținutul Abrudului, pe care îl descrie insistent și în literatura sa beletristică. El vede în acest dans un produs folcloric atât de elegant, încât „cine a văzut țarina nu s-a putut dumiri îndeajuns cum poate exista un atare rafinament coregrafic la niște simpli țărani care din moși-strămoși s-au ocupat numai cu mineritul”¹⁸.

¹⁵ *Ibidem*, p. 64.

¹⁶ *Ibidem*, p. 57.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 82–83.

¹⁸ *Ibidem*, p. 91.

În cea de-a treia arie coregrafică – vestul țării, din Oaș până în Banat – predomină tot dansul în perechi, dar nemaiaivând ca trăsătură distinctivă rotirea, ci pașii tropotiți și săriturile în lateral. Cele mai frecvente jocuri sunt: danțul, ardeleana, polca, mărunțelul, roata. Jocurile de grup, mult mai puține, printre care roata feciorilor și poșovoaița, au la bază tot virtuozitatea jocului picioarelor.

Observând toate aceste particularități coregrafice, Ovidiu Bîrlea constată faptul că ne aflăm la o răspântie de influențe: aria din sud-estul Carpaților este influențată de dansurile balcanice în grup, Transilvania preia particularitățile jocurilor europene în perechi, în timp ce Crișana și Banatul au rămas mai conservatoare, mai închise influențelor.

Consecvent în convingerea că dansul popular nu poate fi înțeles decât din perspectiva sincretismului, cercetătorul dedică al IV-lea capitol melodiilor de joc, observând faptul că elementul central pe care se sprijină dansul popular, ca și dansul în general, este ritmul. Ovidiu Bîrlea vede în melodie nu doar adjuvantul ritmic al jocului, ci și modul de a provoca euforia specifică dansului și starea de eliberare a tensiunilor sufletești: „O melodie de joc, în cele din urmă, nu este altceva decât un artificiu muzical de a crea o bună dispoziție și de a incita la manifestarea ei prin mișcări adecvate”¹⁹. Rolul muzicantului constă și în sudarea grupului de dansatori, atrași de virtuozitatea și de carisma lăutarului. Pentru a-și îndeplini această menire, muzicantul se așează în așa fel încât să fie văzut de jucători, creându-se astfel un efect de bumerang – entuziasmul transmis de lăutar dansatorilor se întoarce asupra sa, incitându-l la manifestări muzicale și mai intense. Pe de altă parte, asupra sa se întoarce și eventuala nemulțumire a jucătorilor, manifestată adesea agresiv, ceea ce conduce la o mai mare intransigență a muzicantului față de propria interpretare. Preocuparea muzicantului de a-și mulțumi beneficiarii începe cu atenția acordată măiestriei interpretative. Dar sarcinile sale sunt mai multe: alegerea repertoriului și a instrumentelor în funcție de specificul și de preferințele locului; acordarea instrumentului astfel încât timbrul acestuia să declanșeze trăirile sufletești așteptate; cunoașterea întregului repertoriu de melodii de joc al locului, pentru a putea acoperi toate vârstele, gusturile și obiceiurile; stabilirea unei relații de colaborare cu dansatorii, care se hrănesc din muzica lui și, la rândul lor, îi stimulează performanța.

Muzica de joc se remarcă, după părerea lui Ovidiu Bîrlea, prin simplitate, concizie, numărul redus de sunete, prin care însă reușește să devină complementară jocului în vederea atingerii scopului cathartic urmărit: declanșarea stării de veselie specifică dansului. Incitarea permanentă la manifestarea prin dans a bucuriei sau a altor emoții se realizează prin ritmul divizat în unități melodice mici, care sporesc dinamismul piesei și, implicit, al jocului: „Într-adevăr, melodiile de joc se complac în șaisprezecimi, adesea acestea alternând cu optimile care au un rol de a reliefa mai puternic broderiile celor dintâi. [...] Atare corespondență dintre mărunțirea melodiei

¹⁹ *Ibidem*, p. 110.

prin dividerea timpilor și dinamizarea ritmului interior al fiecărui jucător explică puterea de fluorescență coregrafică pe care o iradiază printre ascultători”²⁰.

Repertoriul melodiilor de dans este variat și inegal din punct de vedere valoric. Existența unui șablon structural al melodiilor dintr-o anumită categorie nu anulează individualitatea acestora, la care se ajunge prin originalitatea interpretării. Urmărind descătușarea emoțiilor și manifestarea personalității jucătorilor, melodia aduce adesea un condiment-surpriză, menit să stârnească admirația auditoriului, cum ar fi: așa-numita „secundă mărită”, imitarea ciripitului unei păsări sau a ticăitului unui ceas.

Aria de răspândire a melodiilor de joc depinde de atracția pe care acestea o stârnesc. Cele cu răspândire largă se interpretează uneori și pentru dansuri diferite. Circulația melodiilor a fost favorizată de întâlnirile sătenilor la târguri sau la sărbătorile mari, precum și de plecarea în armată. În epoca modernă, mass-media audiovizuală joacă un rol esențial în această privință. S-a constatat că dansul popular este mult mai deschis inovațiilor și contaminării decât celelalte forme de creație populară, poate ca urmare a nevoii de diversificare a repertoriului, însă această deschidere către nou este temperată de dorința de a păstra nealterat specificul artistic al locului și al comunității. Cu cât comunitatea este mai conservatoare, cu atât se petrece mai mult fenomenul prin care repertoriul vechi persistă în timp, iar împrumuturile adesea dispar definitiv. În comunitățile mai puțin subordonate tradiției noutățile rămân, modificând substanțial fizionomia culturală a locului.

Ovidiu Bîrlea realizează, în capitolul al V-lea, și o analiză a literaturii implicate în jocul popular, respectiv a strigăturilor și a cântecelor de joc. Acestea au însoțit dansul popular dintotdeauna, și nu pot fi considerate înlocuitoare ale muzicii, din moment ce continuă să existe și în prezența melodiei. Textul îi dă interpretului posibilitatea de a transmite cu precizie ceea ce are de transmis, autorul constatând „cât de mult se îmbibă prin sincretism continuu mișcarea coregrafică cu pulsațiile melodice și cu avântul strofelor poetice, colorându-și reciproc conținutul, sprijinindu-se una pe alta”²¹, spre deosebire de dansul modern citadin „în care muzica e mai mult larmă ritmică, în concordanță cu contursiunile corpului care oferă doar avantajul unui exercițiu gimnastic”²².

În folclorul românesc, versurile care însoțesc jocul au denumiri diverse: strigături, chiuituri, chioate, descânțece, țâpurituri, fiind apreciate de cercetătorii sau de observatorii străini ca manifestări sălbatice, deranjante. Rolul lor în folclorul nostru este însă atât de mare, încât cel care le rostește își asumă și unele îndatoriri: să le potrivească așa cum trebuie în contextul jocului, să le spună bine, să aibă un repertoriu divers, iar cei care joacă fără strigături sunt adesea ironizați. Având în vedere caracterul lor acid, strigăturile se pretează rostirii mai ales de către bărbați, aceștia fiind mult mai pregătiți „să înțepe orice aspect neconform cu așteptările”²³.

²⁰ *Ibidem*, pp. 121–122.

²¹ *Ibidem*, p. 130.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, p. 135.

Clasificarea strigăturilor are în vedere criteriul tematic, în funcție de care pot fi identificate: strigăturile de joc – subdivizate în strigături de comandă și strigături despre joc – și strigăturile cu tematică diversă. Strigăturile de comandă sunt, de cele mai multe ori, indicații referitoare la pașii de dans care urmează a fi executați, iar cele despre joc au în general rolul de a evidenția personalitatea interpretativă a dansatorului sau de a îndemna la menținerea sau întărirea poftii de a juca. Tematica strigăturilor diverse este deosebit de variată: viața grea a femeilor care s-au măritat rău, prostiile bărbatului nerod, vicii sau virtuți feminine, neîmplinirea erotică sau pornirile erotice, nevoia de veselie etc. De obicei, intenția satirică a strigăturii se îndreaptă către persoane prezente la joc și vizează abateri de la normele comunității, dar care constituie greșeli profund omenești, drept care indignarea celui atins este înlocuită cu râsul bonom, „care le spală pe toate într-un fel de apă a iertării generale”²⁴. O altă particularitate a speciei o reprezintă marea libertate de improvizare și de adaptare la context, nu de puține ori închegându-se adevărate dialoguri între cei care rostesc strigăturile.

Finalul lucrării (capitolul al VI-lea) este rezervat unor considerații ale autorului privind trecerea, în cultura română, de la dansul popular la cel cult. Nu există dovezi care să ateste prezența la români a dansurilor culte înainte de secolul al XIX-lea; dansurile populare erau practicate inclusiv la oraș, la curțile boierești și domnești. După 1800 au început să pătrundă în mediile noastre citadine și boierești dansurile de salon occidentale și profesorii de dans. Plictisită de dansurile aristocratice rigide, burghezia în ascensiune a preluat dansuri populare, pe care le-a modificat după gustul urban. Ovidiu Birlea arată că printre primele dansuri orășenești preluate de la popor s-au aflat valsul, polca și mazurka.

Indignați de popularitatea și expansiunea acestor noi dansuri străine, intelectualii români transilvăneni au propus un port național care să fie adoptat de românii de la oraș și de intelectualii rurali, sau crearea unui dans de salon specific românesc, numit romana, acompaniat de melodii românești de proveniență populară. Acest dans a devenit foarte popular în rândul intelectualității române din Transilvania, dar la începutul secolului al XX-lea a început să piardă teren în favoarea altor dansuri de salon, mai ales a valsului, și a fost abandonat după Primul Război Mondial. La jumătatea secolului al XX-lea, tinerimea brașoveană creează un nou dans, romanul, inspirat din jocul călușarilor și devenit „dansul stindard al afirmării românești”²⁵. În perioada interbelică, s-a abandonat intenția creării unui dans național, sub imperiul multitudinii de dansuri moderne pătrunse și în cultura noastră, în frunte cu tangoul (care are la origini tot un dans popular). În consecință, „societatea românească a rămas fără dansul care s-o reprezintă în concertul celorlalte manifestări naționale”²⁶, astfel încât a apelat tot la repertoriul național, hora devenind dansul jucat în orice împrejurare festivă, ca simbol al coeziunii naționale.

²⁴ *Ibidem*, p. 152.

²⁵ *Ibidem*, pp. 165–166.

²⁶ *Ibidem*, p. 166.

Înființarea unor societăți culturale românești menite a cultiva dansurile populare nu a avut consecințe deosebite, întrucât aceste dansuri erau străine intenției lor originale, folclorice, fiind imitații destinate privitorilor, nu dansatorilor. Folcloriștii valoroși au semnalat, de altfel, faptul că imitarea folclorului nu poate fi decât seacă, produsul folcloric trăind doar datorită interpretării lui vii, spontane, și prin aceasta, mereu proaspete.

Analiza pe care o realizează Ovidiu Bîrlea dansului popular are caracteristicile întregii sale opere științifice: o documentare amplă și minuțioasă, o atenție deosebită acordată elementelor de subtilitate și o profunzime a înțelegerii fenomenului folcloric explicabilă nu doar prin munca sa de cercetare, ci și prin detaliile biografice. Copilăria petrecută într-o familie de țărani și contactul permanent cu lumea rurală, de care nu s-a desprins niciodată, l-au făcut să perceapă creația populară în toată complexitatea ei de produs al colectivității, nu doar al individului. Prin urmare, jocul popular, privit în sincretismul său, este deopotrivă al dansatorilor, al lăutarilor, al celor care rostesc strigăturile și al celor care îl privesc. Modul în care autorul asociază observații de natură coregrafică și informații tehnice din sfera muzicologiei și a literaturii este o ilustrare practică a convingerii sale că folcloristul trebuie să fie secondat, în cercetările sale, de muzicolog și de coreolog. Toate acestea îl fac pe Iordan Datcu să afirme: „Cartea este excelentă sub raportul informației de teren, rezultat al observării fenomenului în variile zone ale țării, și sub raportul informației livrești. Mai este ceva, esențial, care face cartea foarte atractivă la lectură: talentul de prozator al lui Ovidiu Bîrlea”²⁷.

BIBLIOGRAFIE

1. Bîrlea, Ovidiu, *Eseu despre dansul popular românesc*, București, Editura Cartea Românească, 1982.
2. Idem, *Drumul de pe urmă*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2015.
3. Caracostea, Dumitru, Bîrlea, Ovidiu, *Problemele tipologiei folclorice*, București, Editura Minerva, 1971.
4. Ciubotaru, Ion H., „Rigoare și seriozitate”, în „Discobolul”, Alba Iulia, s.n., anul XI, nr. 121–122–123, ianuarie – februarie – martie 2008.
5. Datcu, Iordan, *Ovidiu Bîrlea, etnolog și prozator*, București, RCR Editorial, 2013.

²⁷ Iordan Datcu, *op. cit.*, p. 129.