

THE MUTATIONS OF THE TRADITIONAL DRAMATIC PHENOMENON

Mariana COCIERU

PhD, Senior Scientific Researcher, Romanian Philology Institute „Bogdan Petriceicu-Hasdeu”, Ministry of Education, Culture and Research of the Republic of Moldova

Abstract: In the present approach, the author refers to the emergence and stages of evolution of popular theater representations as ethno social landmarks of manifesting the traditional culture, with the reflection of the mutations that occurred along the way. Reflecting on the traditional rural culture, we observe that it based on a ritualistic social behavior, dictates by the observance of unwritten conventions, was perpetuated and respected by the community. The identification and documentation of customary precepts motivates the circulation of several opinions regarding the genesis and evolution of the popular theater itself, to which the author will refer within the study. It is true that the performance of popular customs in antiquity with the use of ritual disguise or disguise, on the one hand, was due to the need for mask-wearers to fulfill the spiritual connection with the divine supernatural forces, with the ancestors and ancestors of the nation, with the totemic beings of the village glass. , and on the other hand, followed the apotropaic function of magical protection against the evil actions of the evil spirits, which, according to the traditional mentality, suppress and perpetuate the human existence. During the ancient period, the performances of the theatrical performances marked by the customary importance of the mask, through which it believed that the transcendence from the profane chronotope to the sacred one, considered recurrent and recoverable, takes place. With the passing of years, there are essential changes in the collective mind of the people. As a consequence the magical transfiguration evolves into the playful one, then into the dramatic one, attested in the folkloric theater representations where both the ceremonial act and the spectacular / entertainment aspect, the family customs and calendar, resulting in the desalination of the ritual mask.

Keywords: folkloric theater, traditional culture, mask, ethno social phenomenon, evolution, mutation, precepts.

Geneza și dezvoltarea diacronică a reprezentațiilor de teatru popular ca fenomene etnosociale de afirmare a culturii tradiționale de tip rural au generat în rândul cercetătorilor preocupați de acest subiect o serie de ipoteze privind constituirea și consolidarea acestor manifestări în timp. Având în discuție definirea conceptului de teatru folcloric, etnologul Vasile Adăscăliței recurge nemijlocit la vârsta milenară a unor forme de artă dramatică comparându-le, totodată, cu prezența unor practici similare în cultura tradițională a altor popoare. Investigațiile efectuate scot în evidență etapele de evoluție ale reprezentațiilor dramatice, pătrunderea și asimilarea elementelor noi, preluate de-a lungul timpului sub incidența factorilor social-istorici.

Corelând conceptul cu actualitatea, cercetătorul fenomenului dramatic semnalează preponderent valoarea lui distractiv-educativă, susținând și ipoteza conform căreia teatrul popular, drept manifestare colectivă, a cunoscut la origini niște valențe magice, subordonate cultului, care, odată cu mutațiile social-istorice din mediul folcloric, au suferit modificări privind perceperea sacră a fenomenului. Perspectiva ritualică a dramaturgiei folclorice este susținută de conservarea unor reminiscențe arhaice: „ce altă explicație ar putea primi amănuntul că teatrul folcloric are caracter

ocazional, adică se practică numai la anumite sărbători din an, intră în practicile masculine (prezența femeilor fiind semnalată numai în piesele și în variantele de dată cu totul recentă, probabil pentru că în religiile autohtone străvechi, preoții se recrutau numai dintre bărbați), decât doar cea sugerată de una dintre cele mai vechi – poate chiar prima – etape cunoscute de dramaturgia populară în dezvoltarea sa? În același sens pledează și o parte însemnată a repertoriului teatrului folcloric, unde învelișul cultic – sau măcar tenta de această factură – este prezent” [1, p. 20].

Cea mai veche formă de concretizare a elementelor de teatru popular, potrivit etnologului Romulus Vulcănescu, ține de tradiția deghizării/mascării ritualice, măștile populare fiind considerate argumente esențiale „printre «izvoarele istorice nescrise» de ordin mitologic ale culturii populare române” [2, p. 8]. Evoluția mascării ritualice urmează un îndelungat traseu, de la camuflare la deghizarea cu mască-costum, apoi la travestirea prin implicarea altor instrumente culturale de tipul măștilor (măștile reductive: masca glugă, de cap, de față/obrazare, maschetele) și în ultimă instanță la transfigurare, când are loc depersonalizarea actantului purtător de mască, reuniunea lui spirituală cu personajul în care s-a travestit. Dacă în ritologia primitivă masca avea efectul transcenderii într-un timp și spațiu solicitat (exemplul șamanilor/ vrăjitorilor/ solomonarilor), realizând o transfigurare mitică, treptat, sub influența noilor factori istorici, de dezvoltare socială, culturală, aceasta suferă mutații esențiale în mentalitatea colectivă, obținând o conotație ludică, desacralizată. Forma evoluată a transfigurării, menționează etnologul Romulus Vulcănescu, este cea dramatică, întâlnită în componentele teatrului folcloric, unde pe lângă actul ceremonial, se manifestă preponderent aspectul spectacular al jocurilor actuale cu măști, iar dispoziția psihologică a artistului amator (actant al reprezentației dramatice) se transmite publicului receptor [2, p. 15]. Realizând o investigație etnologică a obiceiurilor cu măști, cercetătorul surprinde în mască un „instrument cultural”, care detașează umanul de lumea animală și ajută omului la schimbarea mediului social în unul cultural: „aceste instrumente culturale de integrare și dezintegrare a omului primitiv și apoi evoluat în mediul ambiant (natural sau social), de apărare și atac (real sau fictiv), s-au transmis din cultura primitivă în cultura populară sub aspectul unor moșteniri directe, <...> indirecte și succedanee” [2, p. 16].

Mostrele care au supraviețuit la ora actuală în mediul folcloric se raportează la perioade istorice nu prea îndepărtate de contemporaneitate, doar că semnificația și simbolistica social-culturală a acestora e cu totul alta în comparație cu funcționalitatea lor în perioada ritologiei primitive. Cu toate acestea, în unele zone etnografice (Bucovina, Moldova, Dobrogea, Bugeac) se observă o prezență considerabilă a mascașilor care, „nu sunt motivați în apariția lor pe ulițele satelor doar de aspectul ludic al momentului sărbătoresc, ci și de convingerea conform «legii pământului», ca omul va putea dobândi mult belșug și noroc în toate în anul viitor”, iar măștile, deși „golite de simbolismul lor ancestral”, poartă „refularea unor energii acumulate timp de un an, care acum, sub ascunzișul măștilor pot fi redată mult mai lesnicios decât în cotidian” [3, p. 32]. Majoritatea cercetătorilor fenomenului mascatului ritualic întrevăd în aspectul

contemporan al măștilor reminiscențe ale măștilor mitologice, sacre, arhaice, purtătoare ale unor „străvechi forme de cult” [3, p. 32], iar în reprezentațiile teatrale „fapte de cultură tradițională <...> infuzate de această căutare a sacrului, în încercarea de protecție sacră, de consacrare a pământului, a casei, a ființei, a comunității etc.” [4, p. 14]. Or această sacralitate, obținută în cadrul umblatului din casa în casă, pentru a ura și felicita gazdele utilizând magia cuvântului, „capătă identitate și dobândește putere numai atunci când se asociază cu un eveniment sau o persoană care poate media accesul la sacru și se poate implica în dominarea puterilor cosmice, în sacralizarea lumii” [5, p. 11]. Justificarea vine și din faptul că la acest act ritualic erau primiți doar cei de sex masculin, inițiați (*intrați în horă*), curați cu duhul și trupul (ex.: călușarii, confreriile de flăcăi colindători, urători).

Referindu-se la originea preistorică a manifestărilor artistice tradiționale cu caracter dramatic, Ovidiu Bârlea va sublinia că cel mai vechi tip de colindat e cel cu măști, în care performerii, potrivit etnologului, realizează prin intermediul măștilor ritualuri magice active. Cea mai arhaică formă este considerată reprezentația cu mască zoomorfă, utilizată în scopul perpetuării fertilității pământului, vegetației, fecundității, sănătății etc., având și valențe ritualice agrare, pastorale sau cinegetice. Scenariul jucat e simplu, ancestral: „zeul era jertfit, corpul lui infuzat în pământ în felurite forme, ceremonie însoțită de bocirea festivă și cât mai dramatică a zeului, după care avea loc învierea lui din aceste *membra disjecta*, spre bucuria enormă a colectivității, căci învierea lui asigură implicit învierea naturii, îndeosebi a vegetației” [6, p. 271]. Treptat, perceperea semnificației ritualice a evoluat în mentalitatea tradițională, obținând și funcție apotropaică, de izgonire a duhurilor rele, de curățire și vindecare a celor colindați, precum și a locuințelor acestora, a vetrei satului în genere. Scenarii asemănătoare prezintă și colindatul cu măști antropomorfe. Bunăoară, în localitatea Cartal, raionul Reni, regiunea Odessa, colindatul cu măști antropomorfe *Moșii* are la bază, pe de o parte prin cultul moșilor și strămoșilor cinstirea celor plecați în „lumea de dincolo”, divinizarea lor, iar pe de altă parte, prin lovirea bâtelor de către arcașii însoțitori ai *Moșilor* – protecția împotriva forțelor maligne, iar prin sunarea clopotelor și tălăncilor care atârnă la brâul purtătorilor de mască – speriatul și alungarea spiritelor rele.

Cercetătorii fenomenului teatrului popular recunosc că a distinge cu exactitate cadrul de performare a acestor forme dramatice tradiționale e cu atât mai dificil de realizat, cu cât sărbătorirea acestora se deosebește de la o localitate la alta. Bunăoară consemnăm reprezentații dramatice cu măști nu doar la Anul Nou, ci și la Crăciun, pe alocuri la Bobotează, în cadrul unor prilejuri folclorice ocazionale, cum ar fi nunta, șezătoarea, jocuri de copii, ritualuri magice de descântare, sărbători câmpenești, sărbători calendaristice. Drept exemplu ne servesc constantele ritual-dramatice ale obiceiurilor de primăvară, vară: *Lăzărelul*, *Caloianul*, *Paparuda*, *Drăgaica*, unde consemnăm prezența travestitului, a măștilor și a jocului înscenat. În acest context tradițional se înscriu înscenările improvizate cu caracter nupțial de sărbătoarea Rusaliilor în performarea actanților-femei, obiceiul fiind numit de către localnicii satului

Sofia, raionul Drochia: „Pe nalbă” sau „Pe verde”, iar în satul Baraboi, raionul Dondușeni – „Maiul femeilor”, celebrat la 14 mai după încheierea lucrărilor de primăvară în câmp. De o valoare considerabilă pentru cercetătorii fenomenului în cauză sunt nu atât textele acestor reprezentații, care de cele mai multe ori sunt rudimentare, superficiale, neavând o substanță bine încheată, ci elementele tradiționale care se transmit din generație în generație, păstrând coloritul etnocultural, etnografic și etnologic specific zonei în care își urmează traseul evolutiv, drept marcă concludentă a păstrării identității românești.

Pentru a reconstitui „rânduiala/obiceiul pământului” privind organizarea cetelor de actanți în spectacolele folclorice cu măști se cer amintite câteva momente importante din reglementarea socio-normativă a societății tradiționale de tip rural. Cultura tradițională de tip rural ilustrează un comportament social ritualic, dictat de respectarea unor legi nescrise, perpetuate și respectate de comunitate în funcție de gradul relațional cu forțele divine, cu reprezentanții tereștri ai divinității, cu căpeteniile satului (și aici ne referim la existența odinioară a *sfatului oamenilor bătrâni și buni*, la funcționalitatea *cetei de flăcăi*), cu membrii diverselor confrerii profesionale, de vârstă, sex, rudenie etc. Și la ora actuală în unele sate, izolate de ceea ce am numi noi urbanizare intensă și excesivă, putem constata prezența unor precepte cutumiare de tip arhaic, pe care le respectă comunitatea, mai ales dacă avem în vedere momentele importante ale ritualurilor existențiale, manifestările legate de ciclul agrar, de marile sărbători calendaristice, unde întâlnim în calitate de actori un singur individ (în cazul practicării descântecului) sau chiar o întreagă comunitate care e și actor și receptor al fenomenului spectacular. Mai mult decât atât, reminiscențe ritualice constatăm și în alte aspecte ale performării reprezentațiilor de teatru popular propriu-zis, bunăoară în respectarea cadrului temporal de executare, în confecționarea și mânăuirea recuzitei în scop apotropaic, în travestirea cutumiară în personaje mitice, menite a îmbuna și a alunga forțele maligne, în obligațiunea de a juca reprezentația dramatică în fiecare gospodărie pentru trasarea spațiului sacramental al vetrei satului, precum și în continuitatea tradiției de executare a primului spectacol în centrul satului, lângă o fântână, pe un deal (a se vedea *Jocul Moșilor* în localitatea Cartal, Reni, Ucraina), în fața celor mai în vârstă reprezentanți ai comunității, sfatul satului (azi în fața căpeteniei administrației publice locale) etc.

Identificarea și documentarea preceptelor cutumiare motivează punerea în circulație a mai multor opinii privind geneza și evoluția reprezentațiilor de teatru popular. Prima opinie cu referire la apariția formelor de artă dramatică se concentrează în jurul ritualurilor arhaice moștenite de la strămoșii noștri geto-daci cu privire la cinegetică, pescuit, luptă, unde mimarea prealabilă a înfrângerii adversarului dicta nemijlocit un vânat de succes, o victorie reală asupra inamicului. Elemente teatrale conțineau atât procesiunile religioase consacrate zeităților autohtone (Zamolxe, zeul suprem al dacilor), cât și cele sociale, reprezentate prin riturile existențiale de trecere, bogate în atâtea nuclee dramatice care au contribuit la dezvoltarea dramaturgiei populare românești.

Altă opinie vizează circulația și împrumutul de forme. În cazul de față, specialiștii invocă preluarea elementelor teatrale antice din cultura elenă și romană, și aici se referă la evoluțiile secundare din cultul dionisiac sau bacchic, precum și la moștenirea unor elemente din luptele violente și sângeroase ale gladiatorilor din amfiteatrele Romei Antice. Concludente în acest sens ni se par consemnările cercetătorilor în lucrarea *Istoria teatrului în România*: „mascarea magică în jocul călușarilor, travestițiile animaliere în jocul caprei, priveghiul cu măști din Munții Vrancei sunt forme evaluate ale unor spectacole primitive cu origini străvechi din ținuturile carpato-dunărene” [7, p. 40].

Marea diversitate a formelor de teatru popular ne obligă la o grupare tipologică a acestora. O sugestie importantă în acest sens ne oferă studiul profesorului Vasile Adăscăliței, *Teatrul popular de Anul Nou în Moldova*, care, în continuarea analizei genetice a lui Paolo Toschi asupra teatrului popular italian, stabilește trei etape importante în evoluția acestuia teatrului popular românesc – drama ritualică tradițională (concentrată în colindat, descântat, ritual de invocare a ploii, ceremonial de nuntă, funerar etc.); jocul cu mască zoomorfă (având în calitate de imbold de dezvoltare evoluția relațiilor sociale, profesionale, etnice, pornind evident de la vechile practici magice augurale ale agricultorilor, crescătorilor de vite, ale meșteșugarilor) și teatrul propriu-zis (alaiul și piesele cu subiect). Spre deosebire de alți cercetători ai fenomenului dramatic tradițional Vasile Adăscăliței se oprește hotărât asupra investigării doar a reprezentațiilor teatrale de iarnă, deoarece „Anul Nou este cel care a concentrat aproape toate manifestările teatrale populare datină” [1, p. 18].

Pornind de la aceste etape evolutive și analizând diversele reprezentații cu caracter dramatic, Gabriela Haja stabilește două principii de clasificare: „1. prezența elementelor ritualice și a celor coregrafice; 2. prezența elementelor de limbaj dramatic: dialog, conflict și acțiune”, conform cărora propune următoarea tipizare: jocurile populare cu măști, alaiurile și teatrul popular propriu-zis [8, p. 179]. La o clasificare mai detaliată a teatrului popular din Basarabia oprește folcloristul Iulian Filip care propune rezumativ următoarea structură: „I. *Jocuri* (cu măști zoomorfe): «Capra», «Căluțul», «Ursul», «Vulpea» ș. a.; II. *Alaiuri* (fără subiecte închegate; completări și transformări ale obiceiurilor hăiturii și colindei): «Nunta țării», «Malanca», «Gaia», «Paparuda», «Făt-Frumos», «Brumărelul» ș. a.; III. *Piese* (cu subiecte închegate) – 1) tradiționale: a) voinicеști («Novăceștii»), b) haiducești («Jienii», «Bujoreni» ș. a.), v) istorice («Movila lui Burcel»); 2) contemporane: «Partizanii», «Anul» ș. a.” [9, p. 71].

Primele consemnări ale prezenței unor elemente minime de artă teatrală în epoca feudală le descoperim în lucrările cronicarilor Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, precum și în cronicile anonime. Evident că informațiile spicuite nu argumentează pe deplin existența unor reprezentații teatrale bine definite, întrucât nu descriu fenomenul, ci doar menționează că un oarecare domnitor moldovean „iubea glumiile și mășcările”, sau că la o nuntă domnească nu au lipsit „dzicături, jocuri și de țară și streine”, sau că la o petrecere domnească s-au veselit „cu feluri de feluri de muzăci și de jocuri și pelivani”. Exemplele aduse se referă nu atât la arta teatrală din mediul rural, cât la reprezentațiile

teatrale ale „măscăricilor”, „pehlivanilor”, „soitarilor”, „acrobaților” de la curțile domnitorilor moldoveni, apărute sub influența teatrului oriental.

Argumente privind caracterul precreștin și aspectul mitico-magic al jocurilor teatrale cu măști au fost identificate într-un poem al mitropolitului Dosoftei consacrat domnilor Țării Moldovei, unde autorul ia o poziție denigratoare față de aceste obiceiuri „neplăcute” lui Dumnezeu, enumerând câteva jocuri cu măști zoomorfe – *Turca, Geamala, Cucii*: „Avem și pentru farmeci la Dumnezău ură/ Și ce omul să schimbă dintr-a sa făptură,/ Cu ghidușuri, cu turcă, cuci și cu geamale,/ Tras în vale ș-alte din păgâni tocmeale” [10, p. 8]. Jocul cu mască zoomorfă *Cucii* este consemnat și în lucrarea *Viața și petrecerea sfinților* (1682-1686), unde mitropolitul Dosoftei invocă cucii pentru comparație cu mascarada grecească păgână, care avea loc la sărbătoarea *Katagoghionului*: „purtând în mâna idolii și podobiți cu un fel de obrăzare, ghidușește, cântând, descântând dintr-însele, alerga tâlhăreaște de ținea calea a bărbați și a femei savăi cum fac la noi cucii (кучій) și ceia ce trag la vale” [11, p. 273. Apud: 2, p. 173].

În materialele cercetărilor de teren conservate în Arhiva de Folclor a Institutului de Filologie, mai rar în cele de ultimă oră, consemnăm aceeași poziție „ostilă” față de magia străveche generată de aceste manifestări, care erau considerate de unii reprezentanți ai comunităților rurale ca fiind „păgâne”, „drăcești”, în opoziție cu religia creștină propovăduită de înaltele fețe bisericesti. E adevărat că această atitudine nu e una generală, în majoritatea cazurilor se observă o conlucrare între elementul creștin și cel etnofolcloric: „Alcătuind deja un sistem al datinilor țărănești, cu implicații pastorale și agricole, manifestările respective au început să definească viața comunităților rurale, să se individualizeze conform mentalității și specificului local etc., așa încât de prin sec. al XVIII-lea se înregistrează deja, istoriografic, prezența lor constantă în viața oamenilor” [12, p. 18].

Contaminarea riturilor precreștine cu sărbătorile și obiceiurile creștine a dus la creștinarea artei teatrale străvechi practică în cultura tradițională de tip rural sau laicizarea pieselor religioase: „la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea apar și se dezvoltă forme noi de teatru popular (*Irozii* [nota noastră: cunoscut și ca *Viflaim* sau *Viclaim*, *Magii*, *Trei Crai de la Răsărit*], *jocul păpușilor*, *nunta* și *haiducii*). Dacă ultimele trei conservă caracterul laic al artei teatrale, apropiindu-se totuși de seriosul realității (*nunta* și *haiducii*), ba chiar creându-și eroi, cel dintâi reprezintă o formă de teatru religios care se păstrează până în prezent” [12, p. 23]. Argumente în favoarea acestei afirmații de etapă evolutivă ne aduce Mircea Eliade: „Adevărate dificultăți s-au ivit mai târziu, când misionarii creștini au fost, mai ales în Europa centrală și occidentală, puși față în față cu religiile populare vii. Vrând nevrând, ei au sfârșit prin a «creștina» divinitățile și miturile «păgâne», care nu se lăsau extirpate. Un mare număr de zei sau de eroi ucigători de balauri au devenit niște Sfinți Gheorghe; zeii furtunii s-au transformat în Sfântul Ilie; nenumăratele zeițe ale fertilității au fost asimilate cu Fecioara Maria și cu alte sfinte. <...> Timp de mai bine de zece veacuri, biserica a trebuit să lupte împotriva afluxului continuu de elemente «păgâne» (adică aparținând religiei cosmice) în practicile și legendele creștine. Rezultatul acestei lupte

înverșunate a fost mai curând modest, mai ales în sudul și sud-estul Europei, unde folclorul și practicile religioase ale populațiilor rurale mai înfățișau încă, la sfârșitul celui de al XIX-lea veac, figuri, mituri și ritualuri din cea mai îndepărtată antichitate” [13, p. 160]. Afirmările exegetului istoriei religiilor ne sunt utile dacă dorim să concretizăm perioada de apariție a manifestărilor teatrale populare laice cu subiect religios. În acest sens sunt de apreciat și argumentele aduse de cercetătorul Ioan Massoff: „faptul că nici Dimitrie Cantemir și nici Franz Sulzer nu pomenesc despre *Vicleim*, deși vorbesc despre jocul păpușilor, ne face să apreciem că vechimea dramei populare liturgice nu trece de secolul al XVIII-lea” [14, p. 36].

În aceeași perioadă temporală, odată cu destrămarea pronunțată a relațiilor feudale, dezvoltarea relațiilor capitaliste și asuprirea populației rurale apare și se dezvoltă teatrul cu subiect haiducesc (*Jienii, Gruia lui Novac, Ceata lui Bujor, Anul Nou și Anul Vechi* etc.). Vasile Adăscăliței e de părerea că anume caracterul colectiv de practicare a dramelor ritualice a impulsivat apariția și dezvoltarea dialogului în teatrul folcloric. În aceeași ordine de idei se înscrie și afirmația cercetătorului privind faptul că nu toate formele dramei ritualice au evoluat în teatrul propriu-zis bazat pe dialog: „colinda ajunge până la teatrul propriu-zis, ceea ce se petrece în chip obișnuit cu plugușorul, care nu întâmplător constituie prologul majorității spectacolelor de teatru folcloric, descântecul rămâne – acolo mai viețuiește în vechea lui funcție – o manifestare cu atribute arhaice” [1, p. 23] Prin urmare, concentrarea majoritară a speciilor genului dramatic folcloric în perioada obiceiurilor de iarnă, se datorează mutațiilor ciclului calendaristic de la începutul primăverii la 31 decembrie/1 ianuarie și modificărilor specifice ale formele de teatru legate de prima brazdă, cu practici pentru obținerea roadei, în practici ce invocau roada [15, p. 19]. Suprapunerea mai multor elemente ritualice, aparținând diverselor tagme profesionale, și degradarea semnificației mitico-magice a acestora au facilitat apariția unor elemente teatrale suplimentare, care au evoluat în adevărate reprezentații spectaculare cu caracter preponderent distractiv, comic. Prin urmare, se modifică și funcția socială a noului teatru popular constituit, unde prioritatea e atribuită comicului, ritualitatea fiind plasată pe planul doi.

Analizând repertoriul formelor de teatru popular practicat în actualitate, putem lesne observa că spre sfârșitul secolului al XIX-lea majoritatea reprezentațiilor dramatice s-au constituit ca manifestări etnosociale populare, fapt care motivează cercetătorii preocupați de acest gen al creației populare să considere această perioadă ca fiind ultima etapă de consolidare a artei dramatice tradiționale. Trăsătura definitorie a teatrului popular tradițional actual rezultă din faptul ca toate manifestările dramatice de astăzi, indiferent de felul cum au apărut și vechimea lor istorică, denotă cam aceleași caracteristici esențiale și prezintă un nivel de dezvoltare asemănător. Actualizarea continuă, ciclică, prezintă modificări în textele inițiale, în replicile personajelor, care în unele cazuri nu sunt cele mai potrivite pentru un text tradițional, dar și schimbări în recuzită, în confecționarea măștilor, a inventarului necesar, care în reprezentație suferă o abatere motivată de la tradiție, dictată de apariția și circulația materialelor moderne de confecționare, ceea ce nu întotdeauna poartă amprenta autenticității.

Așadar, în studiile de specialitate care vizează subiectul aflat în discuție, observăm că practicarea reprezentațiilor de teatru popular în diferite etape temporale scoate în evidență mutațiile survenite pe parcurs, anunțând tendințele de demitizare a măștilor, când actanții înscenărilor dramatice ajung să se emancipeze de influența preceptelor și să perceapă predilect latura spectaculară a fenomenului. Cu toate acestea, funcționarea preceptelor nu dispare cu desăvârșire, acestea se afirmă constant în localitățile rurale cu o tradiție arhaică a fenomenului dramatic. Prin urmare, ajungem să conchidem că și la ora actuală există o interdependență constantă între precepte și tradiție. Pe de altă parte, funcționarea preceptelor se deosebește de la o localitate la alta, nuanțând astfel caracterul relativ al acestora, precum și variabilitatea reprezentațiilor teatrale ca fenomene etnosociale de afirmare a culturii tradiționale de tip rural.

Referințe bibliografice:

- ADĂSCĂLIȚEI, V. *Teatrul popular de Anul Nou în Moldova*. Ediție îngrijită de Lucian-Valeriu Lefter. Iași: PIM, 2015.
- VULCĂNESCU, R. *Măștile populare*. București: Editura științifică, 1970.
- CAMILAR, M. *Mascatul de la simbolistica demonică la demonetizare*. În: *Ghidul iubitorilor de folclor 2/2012*. Suceava: Lidana, 2012, p. 30-43.
- RECE, A. *Istoria teatrului românesc și a artei spectacolului: de la origini până la înființarea primelor teatre*. Craiova: Universitaria, 2014.
- ISPAS, S. *Colindatul tradițional românesc: sens și simbol*. București: Saeculum Vizual, 2007.
- BÂRLEA, O. *Folclorul românesc*. Vol. I. București. Minerva, 1981.
- Istoria teatrului în România 1965: Istoria teatrului în România*. Vol. I: *De la începuturi până la 1848*, col. de red.: Simion Alterescu et. al. București: Editura Academiei RSR, 1965.
- HAJA, G. *Manifestări teatrale folclorice: origine și evoluție*. În: *Anuar de lingvistică și istorie literară, T. XXXIX-XLI, 1999-2001*. București: Editura Academiei Române, 2003, p. 175-188.
- FILIP, I. *Teatru popular*. În: *Iulian Filip în scene interferente: Valori, paradigme, personalități, interconexiuni culturale*. Chișinău: Biblioteca Științifică (Institut) „Andrei Lupan”, 2018, p. 64-75.
- DOSOFTEI. *Opere*. Vol. I: *Versuri*, ediție critică de N. A. Ursu, studiu introductiv de Al. Andriescu. București: Minerva, 1978.
- DOSOFTEI, mitropolit al Moldovei. *Viața și petrecerea svinților*. Vol. I-II. Iași: Tiparnița Svintei Mitropolii, 1682.
- ORIAN, G. *Repere ale artei teatrale în cultura populară română* [Landmarks of Theatrical Art in Romanian Folk Culture]. În: *Studia Romanica Posnaniensia, Adam Mickiewicz*. Vol. XLI/2. Poznań: University Press, 2014, p. 15-25.
- ELIADE, M. *Aspecte ale mitului*. București: Univers, 1978.

MASSOFF, I. *Teatrul românesc. Privire istorică. Vol. I: De la obârșie până la 1860.* București: Editura pentru literatură, 1961.

ЧИЧЕРОВ, В. И. *Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI–XIX веков.* Москва: Изд. АН СССР, 1957.