

**Narcisa Știucă**  
**Florian Teodorescu**

*Reprezentarea scenică a Călușului*

Luându-ne toate precauțiile necesare, am începe intervenția noastră cu un citat din lucrarea fundamentală a profesorului Mihai Pop, *Obiceiuri tradiționale românești* care, chiar după trei decenii, își dovedește actualitatea: „Dacă nu ar fi existat în țara noastră o mișcare artistică de amatori atât de amplă, dacă această mișcare nu s-ar fi situat în continuarea organică a folclorului nostru, pe poziția fermă a punerii în valoare a acestor bunuri prețioase ale culturii naționale, poate că nu am avea astăzi atâtea obiceiuri bine păstrate în atâtea forme variate regional. Deci atâtea posibilități de a îmbogăți prin ele paleta spectacolelor. /.../ nu este același lucru să pui în scenă un obicei reconstituindu-l, pe baza unor cercetări științifice mai vechi și să pui în scenă un obicei transpunându-l direct din realitatea folclorică vie, cu ajutorul unei temeinice cercetări științifice.” (Pop: 1999, 215)

Dincolo de alinierea la cerințele ideologice ale epocii, profesorul sesiza importanța unor demersuri coerente și consecvente, puternic susținute științific, în domeniul a ceea ce astăzi numim conservare și valorificare (promovare), menținere și revitalizare. Poziția sa dovedea, înainte de toate, fidelitatea față de principiul dinamicii culturii populare, iar mai apoi, păstrarea atitudinii de cercetător-militant imprimată în tinerețe de participarea la amplele cercetări ale Școlii sociologice.

În anul în care, sub egida CCES apărea în România Socialistă acest volum, cercetătoarea americană Gail Kligman întâlnea la Festivalul Național „Călușul Românesc” de la Slatina 20 de grupuri de călușari și nota: „... în partea sud-vestică a teritoriului Călușului, în județele Mehedinți și Dolj, ritualul practic nu mai există; acolo, călușul avea forma <cea mai pură> și ritualul cel mai arhaic. Totuși, mergând spre est, găsim călușul bine reprezentat în toată Muntenia, mai ales în județul Olt. (...) Intențiile ideologice pot fi bune, dar nu sunt destul de bune. Prin urmare, credința în structura de adâncime a Călușului persistă; nu există nici un substitut pentru sensul revelat de ea. Călușarii dansează acum pe scenă din diverse motive, satisfacția de a dansa bine dansuri complicate nefiind ultimul dintre ele. Dexteritatea dansatorilor este recunoscută și răsplătită oficial. Totuși, această satisfacție nu pare a fi un motiv suficient. Ilustrăm constatarea cu faptul că din cele douăzeci de formații de Călușari care au participat la festivalul Călușului din 1976, doar patru erau ansambluri strict artistice, care nu dansaseră niciodată în context ritual. În afară de unul, toate celelalte (cincisprezece cete) jucaseră

și în satele lor cu o săptămână înainte, de Rusalii (Kligman: 2000, 178-188).

E de la sine înțeles că următoarele decenii au fost hotărâtoare atât în sensul performării și dinamicii obiceiului în mediul care l-a generat, cât și în cel al valorificării lui scenice. Fără a fi complet uitat, fără o rupere de contextul festiv-ritual – Săptămâna Rusaliilor și Moșii de Vară – Călușul nu se mai desfășoară azi de la sine decât în foarte puține așezări chiar în arealul cultural citat de Gail Kligman, trecând în planul latenței.

Așa cum am arătat însă cu alte prilejuri, el revine ca *rit de protejare a semănăturilor* (cazul așezărilor giurgiuvene în timpul secetei prelungite din 1999-2000) sau *de vindecare* (cazul cetei de la Curtișoara-Olt, 1995), *generează legende* (cazul Maldăru-Colonești, „povestirile lui Ilie Martin”), devine *formă de afirmare a asimilării valorilor majorității* (cazul comunităților de rudari din Frâncești-Vâlcea și Seaca-Poboru-Olt) și nu în ultimul rând, rămâne o *expresie culturală emblematică* (prezența în cadrul oricărei manifestări de promovare a imaginii României în lume).

Esența însăși a obiceiului călușeresc – aceea de dominare temporară a vieții satului, de creare a unei dependențe magico-rituale de existența membrilor grupului – dar și caracterul pronunțat competitiv au făcut din el și un nucleu al unor manifestări agonistice: concursuri, festivaluri, turnee. Astfel, Călușul a devenit „un bun cultural de export” încă din primele decenii ale secolului trecut (la invitația English Folk Dance and Song Society, Londra, 1935), iar în ultimii ani, și-a continuat această „carieră” cu participarea la Smithsonian Folk Festival (1999) și la Expoziția Universală Aichi (2005). Deși, așa cum s-a arătat, călușul face parte din marea familie a dansurilor bărbătești cu o arie de răspândire ce se întinde din Scoția până în Japonia, el continuă să fie socotit și “exploatat” ca o manifestare unică, tradițional identitară a românilor, ca simbol al solidarității, dar și al mândriei, ca un element arhaic ce atestă vechimea și continuitatea, descendența nobilă și raportarea la un trecut strălucit. Dans spectaculos, ce se impune prin virilitatea și virtuozitatea executanților, cărora li se adaugă, în vremea din urmă chiar în reprezentațiile scenice, sugestii arhaice de sorginte magico-rituală, Călușul captivează și astăzi atenția publicului.

Vom încerca, în cele ce urmează să decupăm trei faze ale transpunerii scenice a Călușului, cu menținea că ele sunt valabile și pentru varianta transilvăneană („călușerul”, componentă a obiceiului colindatului în sud-estul acestei provincii, introdusă prin intervenția Astei la mijlocul sec. XIX).

Prima etapă a constat în desprinderea componentei muzical-coregrafice și decontextualizarea acesteia și a debutat, după toate datele etnografice credibile, cu participarea călușarilor din Pădureți la festivalul britanic amintit.

Politica dusă în timpul regimului comunist preia această modalitate de valorificare și o amplifică în Festivalul Național Cântarea României (prin anii 60-70, aproape că nu exista formație artistică în repertoriul căreia să nu fie inclusă performarea scenică a Călușului, chiar dacă nu aparținea specificului local și zonal, ex. Dobrogea, Transilvania).

Ideea că scena trebuie să redea „autenticul” faptelor de cultură populară s-a concretizat mai apoi, începând cu deceniul al optulea, în încercări de a aduce fragmente de

ritual care să contribuie la distincția dintre dansurile masculine de grup (neocasionale și necontextualizate) și Căluș, ca manifestare complexă de tip cutumiar. Așa au apărut sugestiile ale actului de vindecare, punctarea unor momente solemne (ridicarea steagului, alegerea vătafului) care au beneficiat de „scenizare” mai mult sau mai puțin inspirată. Desigur că nu au lipsit artificiile, stilizările și „baletizarea”, ca rezultat al intervenției măștrilor coregrafi care au supralicitat elementele spectaculare și pe cele de virtuozitate.

În fine, după 1990, continuându-se inițiativa organizării Festivalului Național „Călușul Românesc”, de astă dată fără impunerea ideologică de odinioară (epurarea reprezentăției de elementele licențioase, greu decriptabile), s-a încercat aducerea în scenă a componentei comic grotesci - pantomima mutului - cu întreaga recuzită.

În fapt, performarea scenică a Călușului s-a desfășurat conform observațiilor și prezentațiilor lui Mihai Pop, întrucât, în perioada postbelică folclorul a fost produs pentru auditoriul din afară, „ca rezultat al activității artizanale și profesionale” (Pop: 1999, 197). Acest fapt impune alte moduri de receptare, precum și opoziția dintre obiceiurile vechi, tradiționale și cele noi (manifestările organizate, sărbătorile locale, zonale și naționale, ca rezultate ale acțiunii externe de menținere și revitalizare, de resemantizare și reconstrucție).

Admițând că „obiceiurile oferă formațiilor artistice posibilități continue de a îmbogăți repertoriul spectacolelor”, Mihai Pop observă mai întâi că s-a acordat atenție mai ales „fidelității față de tradiție, autenticului”, mai puțin sensurilor, ambiguităților și dinamicii obiceiurilor și deloc „conotațiilor naționale și valorilor permanent umane” și că, în fine, s-a ignorat componenta spectaculară și rostul acesteia în context contemporan.

Obiceiurile ca acte de comunicare sunt mesaje ce dispun de un cod și un lexic accesibile celor din interior, dar pentru a fi puse în scenă se cere o bună cunoașterea a acestora pentru a putea fi redirecționate către un alt receptor: publicul. Reprezentarea scenică a obiceiurilor, arăta Mihai Pop în 1976, nu poate fi nici „o simplă demonstrație etnografică”, nici o suită de „citate folclorice”, ci trebuie să fie rezultatul unei lecturi raportate la contextul spațial și temporal și la funcțiile lor, ceea ce impune atât cunoașterea materialului folcloric, cât și a artei spectacolului.

Dificultăți presupune coordonata temporală pe care se desfășoară obiceiurile, însă prin transcrierea scenariului tradițional într-unul de spectacol din care să nu lipsească sugestia de timp și cea de reiterare realizată prin reducerea la esențial a momentelor și valorificarea resurselor scenei (jocul de lumini, sonorizarea), precum și prin prezența altor actanți ai unor etape distincte (femeile care săvârșesc rituri postfunerare în Sâmbăta Rusaliilor) se pot găsi soluții corespunzătoare.

Coordonatele spațiale au o mult mai mare variabilitate în sat impunând - atât în ceea ce privește distanța, cât și calitatea receptării - un contact direct, interactiv. Scena are însă rigorile ei la care performerii (fie ei chiar grupuri țărănești) trebuie să i se supună pentru a nu genera confuzii și dezinteres în rândul publicului. Astfel, se poate recurge la un desen scenic minimal (șiruri, coloane, semicercuri), renunțându-se, în cazul de care ne ocupăm, la execuția jocului exclusiv în cerc. Cu mai multă îndrăzneală scenografică se poate recurge la intrări din mijlocul publicului (sugerând performarea repetitivă) și

chiar coborârea performării de scenă în anumite momente (pentru antrenarea publicului).

În fine, coordonatelor funcționale trebuie să li se acorde o atenție deosebită, după o cercetare atentă și profundă, știut fiind că pluralității limbajelor le corespunde o pluralitate de sensuri și funcții. În aceeași lucrare, Mihai Pop sublinia faptul că a reduce performarea scenică doar la un limbaj sau la un registru (solemn, comic) prejudiciază iluzia de autentic urmărită în spectacolul de folclor. Utilizarea resurselor scenei amintite mai sus cărora li se adaugă respectarea cu strictețe a vestimentației și recuzitei aferente obiceiului, a repertoriului și succesiunii pieselor, precum și a execuției acestora pot crea „autenticul scenic” (de fapt, o iluzie a autenticului) receptat perfect de către public.

Pe de altă parte, încă în lucrarea din 1967, *Îndreptar pentru culegerea folclorului*, profesorul propunea cercetarea fenomenelor folclorice contemporane printr-un dublu demers: cel extraartistic și cel artistic și urmărirea atât a procesului de înnoire sub aspect tematic și al inovațiilor individuale ale artiștilor, cât și a procesului de unificare manifestat prin circulația rapidă a bunurilor culturale între diferite regiuni și o nouă calitate a raporturilor dintre diferitele stiluri locale și zonale. Cunoașterea cauzalității diferențierilor în relația culturii contemporane cu folclorul tradițional, studierea în planul sociologic și în cel al corelărilor interne între stilurile locale și apoi raportarea elementelor de structură la orizontul artistic contemporan și la gustul oamenilor pot oferi soluții de punere în valoare a zestrei culturale rurale. Prin urmare, investigarea statistică și categorială, pe de o parte, funcțională și structurală, pe de alta, ar trebui să fie indispensabile valorificării folclorului, acestea putând da totodată răspunsuri în legătură cu perpetuarea acestuia, știut fiind faptul că transformările satului contemporan au adus și vor continua să aducă importante mutații în transmiterea lui de la o generație la alta. (Pop: 1967, 74 squ.)

Cu toată „grija Partidului pentru păstrarea nestematelor folclorului nostru”, cercetătorii nu s-au implicat aproape deloc în valorificarea acestuia, ci au lăsat această activitate pe seama animatorilor și instructorilor culturali, preferând cercetării aplicate pe cea cu scopuri exclusiv științifice. Așa se face că tot ceea ce astăzi vedem în scenă se datorează în covârșitoare măsură modelelor impuse de coregrafi. Aceștia au suplinit culegerea de teren prin aducerea din vatra satului a unor performeri care să transmită informația direct artiștilor, integrându-i măcar temporar în formații, pentru ca mai apoi să intervină în desfășurarea scenică de la impunerea unui desen coregrafic destinat unei mai bune recepționări de către public, la evidențierea unor elemente de virtuozitate și apoi la inventarea unor figuri, combinații și artificii menite să sporească spectaculozitatea.

Rezultatul pe care îl putem vedea și azi în performarea scenică a Călușului este exact cel despre care Profesorul spunea că trebuie evitat: preluarea unor modele de succes a dus, cu foarte puține excepții, la uniformizare repertorială sau la alcătuirea unor suite eterogene, la artificiozitate gratuită, precum și la o arhaizare realizată prin preluarea nu a memoriei colective, ci a unor interpretări ale cercetătorilor. Vorbim aici despre formațiile profesioniste și semiprofesioniste în primul rând, dar și despre cele locale (ale căminelor culturale) care, observând succesul la public și preferința pentru anumite prestații în vederea „exportului cultural”, au renunțat la materialul și performarea speci-

face zonei în favoarea unora devenite „hituri”. Tot dintr-o înțelegere inadecvată a relației cu publicul și din dorința de a obține succesul cu orice preț, conducătorii formațiilor au amplificat mult numărul protagoniștilor, așa încât se poate spune că am revenit la primul stadiu al evoluției performării scenice: dansul călușeresc este rupt complet de context, se pune accent nu numai pe virtuozitate, ci și pe vigoare (adesea în mod supărător), piesele muzicale se lungesc sau se scurtează nemotivat, tempoul impus dansatorilor de orchestră este extrem de rapid, creând decalaje de execuție, nemaivorbind despre introducerea unor elemente nespecifice, dar cu mare impact la public (succedarea mai multor grupuri pe generații, momente de execuție solo sau break-dance). Nu în ultimul rând remarcăm preferința pentru dezvăluirea secretelor ezoterice ale grupului de călușari: se prezintă pe scenă jurământul pe steag (de la care, în treacăt notăm, cercetătorii au fost excluși la mai multe filmări în jud. Olt), probele pentru alegerea vătafului, rituri complexe de vindecare și jocul plin de vervă licențioasă al mutului. Acestea nu reflectă întodeauna opțiunile formațiilor, ci impuneri de secțiuni de organizare a festivalurilor și, nu de puține ori, stârnesc reacții negative ale publicului. Din fericire, în ultimii ani, s-a renunțat la modelele profund stilizate și baletizate (în termenii lui Andrei Bucșan) agreeate în perioada comunistă fiindcă „rafinau țărănismele românilor” înscriindu-se în uniformizările impuse de școala Moiseev.

Ce s-ar fi întâmplat dacă activiștii culturali ar fi citit și învățat ceva din „lecțiile Profesorului” este lesne de intuit. Previziunile sale s-au dovedit perfecte atât în ceea ce privește viața folclorică, dar și viața folclorului. Aflăm Călușul, așa cum am mai spus, mai mult pe scenă, chiar dacă nu au pierit cu totul nici credințele în Șoimane sau Vântoase, nici dansatorii de excepție. Obiceiul menit să le contracareze acțiunea malefică vindecând și aducând belșug are astăzi alte funcții între care divertismentul și cultivarea spiritului local și național dețin o importanță aparte. Oricum, notația prof. Mihai Pop pe care am citat-o la începutul intervenției noastre rămâne perfect valabilă: fără festivaluri dedicate Călușului (fie ele naționale, zonale sau locale), acesta ar fi dispărut de mult, iar prezența României în lume ar fi fost sărăcită de una dintre emblemele căreia străinii îi acordă cel mai înalt credit.

## Rezumat

Plecând de la o observare a existenței paralele a *Călușului*, ca rit și ca spectacol, studiul trece în revistă câteva dintre efectele și semnificațiile actuale ale acestui vechi obicei, demonstrând că poate fi un rit de protejare a semănăturilor, o sursă de generare a legendelor, o formă de afirmare a asimilării valorilor majorității (când este practicat de o minoritate) și o expresie culturală emblematică a specificului românesc.

Prin decuparea a trei faze ale transpunerii scenice a *Călușului* (decontextualizarea componentei muzical-coregrafice, reinserarea unor sugestii rituale în spectacolul stilizat și aducerea pe scenă a componentei comic-groțesti), studiul pledează pentru implicarea specialiștilor în manifestarea artistică a obiceiului, pentru a conserva complexitatea scenariilor rituale și a repertoriilor folclorice ale variantelor *Călușului*.

## Abstract

By noticing that the *Căluș* has evolved in parallel as a ritual and as an artistic event, the authors review some of the present effects and significances of this ancient Romanian custom, as a rite for protecting the crops, a source of folk legends, a form of asserting that a minority has embraced the cultural values of the majority and a cultural emblem of the specific nature of Romanians.

Three moments in the staging of the *Căluș* (the de-contextualization of the musical-choreographic component; the re-inserting of ritual suggestions into the stylized show and the bringing on to the stage of the comical-grotesque component) are chosen to demonstrate that experts in Romanian folk culture should seriously involve themselves in the act of turning the custom into an artistic event, in order to preserve the complexity of the *Căluș* in point of ritual schemes and folk repertoires.

## Bibliografie

Andrei Bucșan – *Specificul dansului popular românesc*, București, Editura Academiei, 1971

Gail Kligman – *Călușul – transformări simbolice în ritualul românesc*, București, Editura Univers, 2000

Mihai Pop – *Îndreptar pentru culegerea folclorului*, București, Consiliul de Cultură și Educație Socialistă, 1967

Mihai Pop – *Obiceiuri tradiționale românești*, București, Consiliul de Cultură și Educație Socialistă, 1976

Narcisa Știucă – “Povestirile lui Ilie Martin”, în *Folclor literar* (vol. IX), Editura Universității de Vest Timișoara, 1999