

Obiceiul tradițional al Irozilor

***Irozi* Romanian Traditional Custom (Abstract)**

Irozii is a small biblical drama, "folklorised" by the priests and the village wise men using elements which are derived from the features of carols. This custom was assimilated in Romanian traditional identity. Among all the representations of folk dramas only *Irozii* custom has vernacularized becoming a particular Christmas custom. The debatable issue of popular theatre is illustrated at the level of folklore category classification, as folk dramas are included into the class "other species of folklore". The anthropological perspective of culture approached by V. Adâscălișei considers that the phenomenon of folk theatre belongs to the ritual genre. The multifunctionality of folkloric facts/events is stated as well as the gregarious aspect of their composition. The obvious scriptural feature of folk theater is dominated by its oral feature typical to folk culture because it's a representation that lasts only while the act of performing lasts which leads to unique variants.

Rezumat:

Obiceiul Irozilor este o dramă biblică „folclorizată” de către preoții și „micii cărturari” ai satului, prin intermediul elementelor caracteristice colindelor, ce a fost asimilată de mentalul tradițional românesc. Dintre toate reprezentările dramatice folclorice (Mironosișele, Suzana, Lăzărelul, etc.), doar Irozii s-a autohtonizat, reprezentând un obicei specific Crăciunului. Situația problematică a teatrului popular este ilustrată la nivelul clasificării categoriilor folclorice, acesta fiind înglobat în clasa „alte specii ale foclorului”. Perspectiva antropologică asupra culturii, abordată de V. Adâscălișei, încadrează fenomenul teatrului folcloric în genul ritual. Se constată plurifuncționalitatea faptului folcloric și aspectul gregar al compoziției. Caracterul evident scriptural al teatrului folcloric este dominat de cel oral, tipic culturii populare, deoarece este o reprezentație numai în momentul executării sale. De aici, rezultă autenticitatea sa.

Ipotezele de lucru pe care le propun în lucrarea de față sunt fundamentate pe o profundă analiză a lucrărilor științifice și a corpusurilor de texte corespunzătoare sărbătorii ciclului festiv hibernal. Această teză analizează problematica definirii și tipologizării teatrului folcloric și a obiceiului tradițional al Irozilor ca diviziune a teatrului folcloric și îi propune să descifreze complexitatea acestui fenomen hibrid al culturii tradiționale românești, fundamentat pe teatralizarea dramelor liturgice, despre nașterea lui Iisus Hristos, de către preoți, cu scopul implantării dogmei creștine în structura spirituală a „păgânilor”.

A. Irozii – categorie a teatrului folcloric românesc

Obiceiurile tradiționale însoțesc viața omului de la naștere până la moarte, „prelungindu-se uneori în diverse și multiple aspecte, chiar și după moarte” [Teodorescu, Păun 1967:95]. Multe dintre acestea apar ca sărbători populare, ce cuprind o latură spectaculară, dramatică. Ciclul celor 12 zile care formează sărbătoarea Anului Nou este cel mai fastuos și cel mai așteptat ciclu sărbătoresc tradițional. Obiceiurile Anului Nou, practicate în perioada 24 decembrie – 7 ianuarie, sunt legate în special de sărbătorile Crăciunului și ale Anului Nou. Ca orice sărbătoare care închide un interval spre a deschide un altul nou, are câteva trăsături fundamentale: este un ciclu de zile ce prefigurează lunile anului următor, are o puternică esență sacră subliniată de nașterea lui Iisus Hristos și are un caracter augural.

Obiceiul cetelor de colindători este „o rămășiță a unor vechi credințe și practici autohtone, geto-dacice și, în genere, tracice, chiar cu unele elemente foarte vechi preindoeuropene, în orice caz ale pământului carpato-danubian” [Herseni 1970:330]. „În latină, *calendae* are forma verbală *calare* «a vesti» și *calatores* sunt cei care vestesc în Imperiul Roman sub influența cultului [lui] Mithra din secolul al III-lea.[...] Mai târziu, prin aculturare creștină, colindătorii au vestit din secolul al IV-lea nașterea lui Iisus Cristos. [...] Credința în puterea colindatului de a aduce îndeplinirea dorințelor îl situează pe palierul acelor fapte de cultură tradițională în care ritul este operatorul cu care se mediază între limitele vieții și dorințele oamenilor” [Pop 1985:7-15].

Petru Caraman stabilește următoarele tipuri de colinde: colindele propriu-zise sau de ceată, colindatul copiilor sau al pișărăilor, urările de belșug și de recoltă bogată cu Plugușorul și cu Buhaiul, urarea cu Sorcova, jocurile cu măști (Turca, Cerbul, Brezaia, Cămila), Vasilca, jocurile de păpuși, dansurile (Căiușii, Bumbierii, Călușerii), teatrul popular cu tematica haiducească și teatrul popular al mediilor muncitorești cu veche tradiție românească. În afara categoriilor menționate de Petru Caraman se identifică și

două „colindări strict religioase”: Steaua și Vicleimul sau Irozii. „Aceste colinde au un conținut creștin explicit, deși «folclorizat», deoarece toate colindele sunt, în sens larg, arhaic religioase, întrucât apelează la modalități ale sacralității și ritualității ancestrale, precreeștine.” [Boldurean 2006:58]

În încercările mai vechi de clasificare a folclorului, eterogenitatea și lipsa unor criterii specifice au determinat ca fapte precum folclorul copiilor, teatrul folcloric ghicitoarea și proverbul să fie catalogate ca „alte categorii și specii ale folclorului” [Boldurean 2006: 61].

Reprezentările dramatice folclorice sunt opere-acte ceremoniale și rituale moștenite și perpetuate prin forța tradiției și a nevoii de spectacular. Dintre toate acestea, doar Irozii reprezintă un obicei specific Crăciunului, celelalte făcând parte din ritualurile de pregătire în vederea venirii Anului Nou.

Originile teatrului folcloric se regăsesc în ritualistica romană și traco-dacă, prin evocarea misterelor medievale și a reprezentărilor de bălci. Făcându-se o analiză comparativă, în raport cu riturile și obiceiurile folclorice autohtone, ca ocazii de dramatizare, s-au constatat similitudini. Acest fapt l-a determinat pe G. Dem. Theodorescu să afirme că „reprezentările dramatice au avut mai întâi un caracter sacerdotal, apoi au trecut la aristocrați și în cele din urmă au devenit populare” [Teodorescu 1874:20]. Atât Dimitrie Cantemir, în *Descriptio Moldaviae* (1701), cât și Fr. Sulzer, în *Geschichte de Transalpinischen Daciens* (1782) citează anumite obiceiuri tradiționale românești cu caracter ritualic, ceremonial și festiv, însă nu și pe acelea cu caracter preponderent și explicit teatral. Astfel argumentează D. Ollănescu apariția, răspândirea și emanciparea acestora ca fiind de dată ulterioară. Teodor T. Burada prezintă drept „tradițiuni populare” toate reprezentările și reprezentările pseudoteatrale și dramatice consemnate istoric, „de la colinde și stea, datul în scrânciob și sorcova, până la pehlivanii de bălci, măscăricii de curte, popularii Irozi și giretul turc” [Burada 1915:12]. Se observă faptul că se continuă descrierea datinilor folclorice în detaliul etnografic, fără discernerea a ceea ce este dramatic și nedramatic în cadrul lor sau, uneori, absolut toate manifestările hibernale, tot ce e spectacular în folclor se subordonează genului și conceptului de „teatru popular”. Conform ultimei afirmații, spectacularul hibernal cunoaște manifestări pre-teatrale (manifestări „scenomorfe” – cuprinzând elemente de recuzită și obiecte-instrumente simbolice – și „nescenomorfe” – fără însemne distinctive), spectacole cu text dramatic și spectacole cu sau fără cântec, cu sau fără cântare. Astfel, se constată că primele exegeze asupra teatrului folcloric sunt caracterizate prin lipsa unor distincții și continua confundare a elementului teatral cu cel spectacular, a acțiunii dramatice cu ceremonia și a interpretului actor cu actantul ritualic.

Teatrul folcloric este încadrat în ceremonialitatea calendaristică. Reprezentațiile cele mai elocvente din punct de vedere dramatic, au o „stagiune” precisă: de la Crăciun la Bobotează, rareori prelungită, până spre Postul Paștelui. În afara perioadei festive hibernale, reprezentațiile dramatice se confundă cu practici ceremoniale și ritualice îndătinute, neevidențiindu-se ca „teatru”. Spre deosebire de teatrul cult, cel folcloric se joacă pe fundalul oferit de ceremoniile calendaristice și biografice petrecute în curtea sau casa gospodarului, în care drama epică se simulează simbolic. Scenografia teatrului folcloric este aproape inexistentă. Mișcarea scenică este redusă, în general, totul reducându-se la simpla reproducere a unui text. Costumul, masca și obiectele rituale sunt elemente cu foarte mare importanță. „Aspectul teatral apare ca un element în cadrul unui sincretism, ce este determinat de plurifuncționalitatea faptului folcloric și de aspectul gregar al compoziției, prin nonindividualizarea elementelor ce-l compun” [Boldurean 2006:65]. Din această cauză ceremonialul apare prezent, în mod obligatoriu, în cadrul manifestărilor ce țin de folclorul muzical. Caracterul ritual este foarte frecvent, iar piesele de teatru folcloric propriu-zis sunt de neconceput fără muzică. Actorii teatrului folcloric nu sunt „artiști”, ci actanți. În momentele festive, oricine poate deveni purtător de rol, de recuzită sau mască. Orice individ, ce se supune normelor culturii tradiționale, este admis ca performer sau ca beneficiar și nu există standarde estetice pretențioase. Personajele identifică roluri iar acestea se identifică prin costum sau mască. Deci, teatrul folcloric este „teatru” și la modul metaforic, având în vedere faptul că în spatele costumului stă „comedia ipostazierii, a histrioniceii exhibării de sine”. În cultura tradițională orală, fiecare actant poate fi și actor, necesitând în mod egal toleranța și acceptul celorlalți pentru a se manifesta la rândul lui. Așadar, „teatrul folcloric nu exclude ridicolul și mediocritatea la nivel ontologic, însă le ignoră la nivel axiologic și gnoseologic” [Bălașa 2006: 197-218].

Circulația și mulțimea variantelor le conferă un caracter deschis, astfel încât se poate afirma că au auctorialitate colectivă. Majoritatea pieselor din repertoriul teatrului folcloric circulă în scris, fiind transcrise și colportate de „actori” în caiete de texte. Prin conținut și forma necizelată (caracterizată, în unele cazuri, de structuri lexicale și gramaticale ilogice) își învederează caracterul preponderent oral, tipic actului folcloric tradițional. Drept urmare, elementul livresc este auxiliar și o prelungire a oralității. De asemenea, teatrul folcloric nu există decât ca reprezentație în momentul executării sale, oralitatea sa conferindu-i autenticitatea.

Așadar, teatrul folcloric „cuprinde totalitatea manifestărilor cu caracter dramatic care se supun imperativelor folclorului, determinațiilor conferite de principiile sincretismului, funcționalității, circulației comunitare și oralității” [Bălașa 2006]. „Față de

concepte precum *livresc*, profesionalism, performanță estetică și legitate compozițional-structurală, care marchează domeniul propriu și originalitatea teatrului cult, funcționalitatea extrinsecă și ritualismul funciar, oralitatea fundamentală, cvasianonimatul artei actricești, ocazionalul-calendaristic, performarea ca reproducere, didacticul moralizator sau evocator ar putea constitui, în cazul teatrului folcloric, termenii unei identificări a elementelor specifice” [Bălaș 2006: 167-199].

Remarcând amploarea și vitalitatea teatrului folcloric, Vasile Adăscălișei abordează o perspectivă nouă, oferită de antropologia culturii. Acesta face o clasificare a faptelor respective: alaiurile provenite din jocurile dramatice cu măști animale, alaiurile provenite din jocurile dramatice cu reprezentări umane, teatrul de influență *livrescă* și urbană (teatrul *haiducesc* și *hoșesc*, cel cu subiecte istorice concrete și cel cu subiecte legendare și nuvelistice), „spectacole populare” cu subcategoria *Pluguorul* și alaiurile provenite din evoluția unor obiceiuri populare și practici rituale. Ultima categorie se află în directă și explicită legătură cu încadrarea fenomenului de teatru folcloric în genul ritual.

Conceptul de „teatru popular” este vag și ambiguu atât pentru a putea fi pus în concordanță cu definiția culturii tradiționale orale, căreia îi aparține folclorul, respectiv cu cea a culturii populare, căreia ar trebui să-i aparțină „teatrul popular”, cât și pentru a acoperi realități foarte diferite sub aspectul situațional și al contextului socio-uman unde se încadrează. Astfel, Achim Micu face câteva precizări în legătură cu tipurile și subtipurile care alcătuiesc domeniul fenomenului numit impropriu „teatru popular”. Teatrul popular non-folcloric, în sensul că nu aparține culturii tradiționale orale, chiar dacă este „compus” și/sau „jucat” de trupe de teatru ale satului tradițional, prin excelență neprofesioniste are ca „texte”: scurte piese comice (dramatizarea unor snoave ale lui Creangă, „cântecele comice” ale lui Vasile Alecsandri o.a.m.d.) sau texte dramatice create de autori din lumea satului, ce pot fi autodidacți pasionați ori autori dialectali. „Alaiurile” sunt provenite pe de o parte din obiceiuri și practici rituale, ce reprezintă teatru folcloric propriu-zis non-profan, creștin, în sensul larg și, pe de altă parte din teatrul de proveniență *livrescă* și urbană, care este folcloric, cel mult pentru că intră în „circuitul folcloric”. Cortegiile și personajele alaiurilor au apărut prin amplificarea treptată a cetelor de colindători și a dramelor zoomorfe, ce reproduc la Crăciun și Anul Nou scenariile rituale ale morții și reînvierii. Teatrul popular, „folcloric” la origine, a fost „degradat” de păpuși și marionete specifice bălciurilor și iarmaroacelor sau, în cazul anumitor ocazii sărbătorești variante, de snoave. Scena era „lada păpușarului”, iar eroii reprezentau tipuri sociale foarte populare în trecut. Astfel, pe lângă personaje din folclor (Vasilache,

Măriuca) apăreau și popa, dascălul, cucoana Marița, bulgarul, turcul, rusul, evreul etc.

Din punct de vedere tematic, reprezentațiile dramatice folclorice au un număr limitat de motive și un scenariu mitic fundamental omnioprezent. Una dintre sursele de inspirație și temă a teatrului folcloric o constituie filonul biblic. Deși este atestată existența izolată în mediul popular, încă din secolul al XIX-lea, a mai multor drame religioase, precum Mironosișele, Suzana, Adam și Eva (Jocul cu pomul) și Lăzărețul, doar Irozii s-a autohtonizat și s-a generalizat în toată dramaturgia folclorică românească.

B. Irozii – un obicei tradițional complex

Irozii sau Vicleimul este o formă de teatru religios, fiind o dramă liturgică „folclorizată” și asimilată de imaginarul colectiv tradițional românesc. Denumirea de „Irozii” provine de la numele regelui Irod, omorătorul pruncilor, în vremea căruia se naște Iisus Hristos iar cea de „Vicleimul” este o deformare populară a numelui orașului Betleem, locul nașterii lui Iisus. Nașterea Mântuitorului și evenimentele care s-au întâmplat înainte și după nașterea Lui reprezintă nucleul narativ în jurul căruia se organizează acțiunea dramatică a Irozilor.

Alături de caracterul religios, sacru al Irozilor s-a dezvoltat mult timp și caracterul profan, reprezentat de jocul păpușilor. Din această perspectivă este necesar să precizăm distincția făcută de Mihaela Nubert-Cheșan între teatrul de păpuși (Vuclei sau Lada cu Viclei) și obiceiul propriu-zis al Irozilor, care este o scenetă cu caracter creștin explicit și cu origine livrescă, semicultă, intrată în circuitul folcloric tradițional [Nubert-Cheșan 2002:71]. Astfel, din prima formă a Vicleimului și din prezentarea Magilor și a dialogului lor, sub influența elementelor folclorice caracteristice colindelor, s-au dezvoltat, pe rând, prin activitatea „micilor cânturari”, trei tipuri principale de variante specifice celor trei mari zone etno-geografice românești: Muntenia, Moldova și Transilvania. Cunoscută în cea mai mare parte a Moldovei, drama „Irozii” sau „Vicleimul” circulă în Muntenia și sub numele de „Tâierile” iar în Transilvania, alături de varianta „Viflaimul”, apar denumirile „Craii” sau „Magii”. De aici, rezultă că imaginarul colectiv al comunităților tradiționale românești nu s-a oprit la „Mistere de la Nativitate” [Cohen 1931:30-33], ci s-a focalizat și pe cel al crimelor tiranului Irod.

În ceea ce privește originea dramei liturgice „folclorizate”¹ a Irozilor se poate remarca o polemică. Mosez Gaster susține că Vicleimul a apărut în contextul cultural românesc la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Originea lui este apuseană și se leagă de misterul celor trei magi ai Evului Mediu. Introdus de timpuriu în Germania și Ungaria, a pătruns în spațiul românesc prin intermediul sașilor din Transilvania. Gh. Vrabie

consideră eronată ipoteza provenienței acestei manifestări dramatice folclorice prin filonul săsec transilvănean, susținând că a ajuns în spațiul cultural românesc prin filieră bizantină. Tot el afirmă că acest obicei popular este consemnat încă din secolul al XVII-le în scrierile lui Miron Costin.

Treptat au fost introduse și elemente laice în scenariul acestei forme a teatrului folcloric, ce au mers atât de departe, încât au determinat Biserica să ia măsuri împotriva deformărilor caricaturale. Majoritatea comunităților tradiționale sărbătoreau nașterea Fiului Domnului prin cântece și jocuri, din care masca de animal și costumul-deghizare nu lipseau. Astfel, intervenția bisericii în spectacolele populare a devenit intensă, jocurilor cu măști fiindu-le opuse forme de manifestare ale teatrului religios. Prin intermediul conciliului Trullan s-au interzis asemenea manifestări [Dumea 2002:216], însă nu a fost de ajuns, datorită puternicului caracter popular al obiceiurilor. Toate aceste fenomene au condus către „seducerea păgânilor” de către clericii noii dogme creștine prin teatralizarea ceremoniei liturgice.

Drama liturgică a fost susținută de boierime și domnitori, pentru ca în cele din urmă să fie adoptată și de mase. Cauza răspândirii acesteia la nivelul tuturor categoriilor sociale a fost faptul că preoții au simțit nevoia să transpună în limbajul popular gestual legenda biblică a nașterii lui Iisus Hristos. Astfel, colindătorii sunt asemuiți unor „apostoli veniți să convertească [...] comunitatea sătească din care ei însăși aparțin. [...] Ei anunță celor colindați nașterea Domnului și marea sărbătoare a Crăciunului [...] dar parcurg în cântecele lor întreaga istorie sacră a creștinismului. [...] Oficiați ai ritului tradițional, ei devin [...] și propovăduitori ai evangheliilor, cei care păstrează și reînnoiesc memoria creștină a comunităților rurale”². Astfel, mijlocind prezența divină printre oameni, Irozii sunt învestiți cu o putere sacramentală, similară cu cea a preoților ce oficiază actele de cult religios. Deci, Irozii nu au numai calitatea de a-L „purta” pe Dumnezeu prin casele oamenilor, ci și de a converti și de a iniția, adică de „a face din păgâni, creștini”. și la nivel funcțional se constată un aspect plurilateral: valențele augurale, apotropaice, de inițiere, de fecunditate și de fertilitate și de ordin marital se corelează cu pragul postliminal din cadrul înmormântării.

Irozii nu poate să fie o operă anonimă produsă de imaginarul colectiv al comunității tradiționale românești, deoarece are un caracter complex. Se identifică o imaginație creatoare mai puternică decât cea populară și ingeniozitatea scenică. Până la acest punct, se poate afirma că este opera unor cărturari. Însă nu este numai a lor, deoarece acest fapt implică posibilitatea ca aceasta să rămână inaccesibilă mentalului tradițional și, astfel, nu ar mai putea fi supusă procesului de circulație și, implicit, celui de creare de variante. Deci, „în esența ei, drama liturgică se reduce [...] la un fond con-

stituit din elemente folclorice tradiționale, orânduite prin ingeniozitatea scenică a unora din cânturarii populari, dieci, clerici, învățători.”. Primii care au sesizat sursa literară a Vicleimului sunt Mosez Gaster și Nicolae Cartoian. Mosez Gaster subliniază fondul biblic tradițional, revitalizat de teologii apuseni, încă din primele secole ale creștinismului [Gaster 1883:491-496]. Nicolae Cartoian indică și o a doua sursă, cea cânturărească: opera lui Anton Pann, psaltirea versificată a lui Dosoftei și un cântec al lui Constantin Brâncoveanu [Cartoian 1974:185-201]. N. Cartoian a demonstrat că întreaga acțiune de dramatizare a legendei nașterii lui Iisus Hristos s-a realizat în sfera bisericii, făcând o analiză comparativă a scurtelor cântări bisericești de laudă, în cinstea unui sfânt sau a unui eveniment religios, specific teologilor creștini-ortodocși, catolici și greci. Astfel, acesta poate argumenta că, în secolul al XVIII-lea, Vicleimul era adresat unui public relativ restrâns. Se suprapune peste versul greoi și lipsit de metafore al unor cântece de Stea și nu poate ajunge la sensibilitatea specifică mentalității populare. În secolul al XIX-lea, expunerea legendei nașterii Domnului Iisus Hristos se face în versuri scurte și alerte, apropiate de cele populare. Drama liturgică a Irozilor s-a suprapus peste obiceiul colindatului cu Steaua³, ceea ce i-a determinat un caracter popular neîntâlnit la bulgarii ortodocși, la ruși, la sârbi sau la alte popoare vecine. Cântecele de Stea aparțin unui strat creștin mult mai recent, fapt ce poate fi argumentat prin similitudinea dintre Iisus Hristos și Soare pătrunsă în „limbajul uzual al credinței” [Cepura 1995:26]. Raporturile dintre Cântecele de Stea și teatrul Irozilor nu sunt clare. Anumite colinde din repertoriul Irozilor par a fi fost alcătuite în mod special pentru scena dramatică. Astfel, „Trei crai de la răsărit”, a trecut ulterior și în repertoriul stelarilor. Altele par a fi fost preluate din cântecele de Stea, pentru a segmenta cu ele reprezentarea dramatică.

Totui versiunilor anterioare le lipsesc elementele folclorice caracteristice colindelor, ce sunt întâlnite în reprezentările pentru variantele tipului moldovean, muntean, ardelean și maramureșean. Reprezentative pentru tipul moldovean sunt variantele Irozilor publicate de Teodor T. Burada, G. Dem. Teodorescu și Elena Niculișă-Voronca. Variantele culese de Teodor T Burada ilustrează forma cea mai completă și mai arhaică a Irozilor. Se pot identifica personaje precum: Irod, Stratiot, cei trei crai, doi îngeri, un arap și ostașii cu sulije și săbii. Variantele înregistrate de G. Dem. Teodorescu introduc în scenă un cioban. Specifică tipului moldovean este scena care se deschide cu doi îngeri, care sunând din clopoței cer voie publicului să joace. Astfel, ceata irozilor intră în același timp în scenă, în casa gazdei, unde rolurile sunt „făcute” pe rând. De aici, rezultă că această dramă cu origine liturgică părăsește cadrul bisericesc și că originea cânturărească și ambianța medievală devin neobservabile. Intrările

În scenă, dominate de jocul și mimica cauzate de caracterul legendar, se asociază cu un element scenic nemaiîntâlnit la acest stadiu evolutiv, adică cu muzicalitatea. Se constată o evoluție profundă a Irozilor de tip moldovean, reprezentată printr-o materializare scenică complexă, fără neglijarea niciunui element legendar, printr-o tehnică mai bună de introducere a corului și a elementelor folclorice și printr-o conturare caracteriologică mai puternică (Irod este tiranul căruia i se opun cei trei Crai). Aceste fenomene implică un adânc caracter popular. În cadrul tipului muntean predomină interpretarea scenică în detrimentul relatării. Atitudinile medievale de spașenie și misticism sunt atenuate sau chiar dispar în unele variante. Cea de-a doua parte a Irozilor aduce în scenă un prunc nevinovat, inexistent în variantele precedente. Semnificative în acest sens sunt variantele gorjene culese de C. Brăiloiu și de H. H. Sthal. Tipul ardelean, consemnat de Ion Thomici, este asemănător cu cel muntean. Originalitatea variantei ardelenice constă în faptul că prima scenă se deschide cu dialogul dintre Iosif și Fecioara Maria, ce este regăsit și în varianta maramureșeană, sub influența lui Picu Petrușiu.

Cetele de colindători ce performează obiceiul tradițional Irozii reprezintă un complex etnologic, antropologic și sociologic. Pot încorpora o colindă sau alta, un număr de colindători sau altul, ș.a.m.d., însă „în structura și în înțelesul lui, complexul rămâne același” [Herseni 1970:114-126] La nivelul tuturor zonelor etno-geografice românești, peste textul cântăresc cu tematică biblică s-au suprapus forme ale teatrului folcloric și elemente de factură laică, iar folclorul muzical reprezentativ pentru comunitatea tradițională și poezia ceremonială și rituală a colindelor au influențat reprezentările dramatice ale Irozilor, ceea ce determină producerea unui amestec hibrid specific culturii populare românești.

Bibliografie

- Adăscălișei, Vasile 1971 *Teatrul popular de Anul Nou în județul Vaslui, Culegere monografică*, C.C.P., Vaslui.
- Bălaș, Marin Marian 2006 *Mic lexicon al dramaturgiei folclorice*, în *Drama*, nr. 1-2, 2006.
- Boldurean, Ioan Viorel 2006 *Cultura tradițională orală, Teme, concepte, categorii*, Ed. Marineasa, Timișoara.
- Burada, Teodor T. 1915 *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, Inst. de Arte Grafice N. V. Ștefănițiu & Comp., Iași, 1915.
- Caraman, Petru 1983 *Colindatul la români, slavi și la alte popoare*, Editura Minerva, București.
- Cartoian, Nicolae 1974 *Cărțile populare în literatura românească. Epoca influenței grecești*, Ediție îngrijită de A. Chiricescu, Ediția enciclopedică română, București.
- Cepraga, Dan Octavian 1995 *Graiurile Domnului. Colinda creștină tradițională. Antologie și studiu*, Ed. Clusium, Cluj.

Cohen, Gustave 1931 *Le théâtre de moyen-âge* Paris.

Costin, Miron, *De neamul moldovenilor*, Ed. Pentru Literatura, București, 1961 și *Letopiseșul Țării Moldovei*, Ed. Tineretului, București, 1963.

Dumea, Emil 2002 *Istoria Bisericii*, vol. 1, Ed. Sapienția, Iași, 2002.

Gaster, M. 1883 *Literatura populară română*, f. ed., București.

Herseni, Traian 1970 *Forme străvechi de cultură poporană românească*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca.

Massoff, Ioan 1961 *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. I (*De la obârșie până la 1860*), EPL, București.

Nubert-Cheșan, Mihaela 2002 *Teatrul de păpuși. Contribuții la cercetarea repertoriului muzical* în vol. *Etnologica*, Editura Paideia, București.

Ollănescu, Dimitrie C. 1897 *Teatrul la români. Partea I. Datine, năravuri, jocuri, petreceri, spectacole publice și altele*, (f. loc., f. ed.).

Oprișan, Horia Barbu 1987 *Teatrul popular românesc*, Ed. Meridiane, București. Oprișan, Horia Barbu 1981 *Teatru fără scenă. Evocări ale unor spectacole, personaje și interpreți ai teatrului popular românesc*, Ed. Meridiane, București.

Pop, Mihai 1985 *Pe marginea colindatului în Folclor literar*, vol VI, Universitatea din Timișoara.

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

Theodorescu, Barbu – Păun, Octav 1967 *Folclor literar românesc*, Editura didactică și pedagogică, București.

Note

¹ Marcu, Florin, *Marele dicționar de neologisme*, Editura Saeculum, 2000, p.224: a da unei compoziții caracter folcloric. Folclorul este ansamblu de producții artistice populare orale, create de un popor.

² Căpraga, Dan Octavian, *Graiurile Domnului. Colinda creștină tradițională. Antologie și studiu*, Ed. Clusium, Cluj, 1995, p. 20; vezi și Teodorescu, G. Dem., *Noțiuni despre colindele române*, Tipografia Tribunei Române, București, 1879, pp. 2-29 și German T., *Tovărășii de Crăciun ale feciorilor români din Ardeal*, în *Anuarul Arivei de Folclor*, V, 1939, p. 64.

³ Modelul cântecelor de Stea au fost cântecele calvine propagate printre românii transilvăneni în secolul al XVII-lea pentru a-i cântiga la noua confesiune; având la bază un text de origine semi-cultă, au fost răspândite de către reprezentanții bisericii și de către cărturarii satului reintrând astfel în cercul oralității folclorice.