

CONCURS

Sărbătoarea
Mărtisorului



Patrimoniu Imaterial și Cultură Tradițională Buletin Informativ

nr. 1 -2/ ianuarie - martie 2021

Ediție online

URL: <https://biblioteca-digitala.ro/?pub=353-patrimoniu-imaterial-si-cultura-traditionala-buletin-informativ-institutul-national-al-patrimoniului>

Editura: Patrimonia

ISSN 2668-6104, ISSN-L 2668-6104



Institutul
Național al
Patrimoniului
Ministerul Culturii



STUDII

Dr. Filofteia Pally, *Mănăstirea Curtea de Argeș. Controverse privind restaurarea din secolul al XIX-lea*

Dr. arh. Iris Ganea-Christu, *Despre spiritul locului: memorie urbană și patrimoniu construit*

Acad. Georgeta Stoica, dr. Paula Popoiu, dr. Georgiana Onoiu, *Considerații asupra portului popular din Câmpia Munteniei. Studiu de caz – colecțiile Muzeului Național al Satului „Dimitrie Gusti”*

CERCETARE APLICATĂ

Drd. Anamaria Stănescu, *Creatorii populari de măștișoare - aparținători ai culturii tradiționale și ai culturii de consum*

Dr. Iuliana Băncescu, *Obiceiuri de iarnă din Județul Suceava (Partea a II-a)*

EVENIMENTE

Daniela Gapșea, *Poetul este un rege și i se cuvine un tron! 171 ani de la nașterea lui Mihai Eminescu - Ziua Culturii Naționale*

NOI APARIȚII EDITORIALE

Rada Pavel, *Memoria Ethnologica după 20 de ani*

Iuliana Mirela Cârнару, *Tradiția Călușului în Teleorman*

Mănăstirea Curtea de Argeș. Controverse privind restaurarea din secolul al XIX-lea

„Devenit reper cultural, unicul monument românesc intrat în poezia populară și, probabil, unul dintre cele mai cercetate lăcașuri religioase de la noi, chivotul de piatră și marmură, lăsat posterității de Neagoe Basarab, înseamnă și ilustrarea cu asupra de măsură a ideii dinastice, stâlp al statalității românești, pe care destinul l-a hărăzit a fi mausoleum al regalității ce devenea astfel - caz cu totul particular în această parte a continentului - o succesoare a șirului lung de voievozi. După o jumătate de mileniu, biserica neagoeană de la Curtea de Argeș înseamnă, deopotrivă, un simbol pentru românitatea și europenitatea civilizației noastre.” (Răzvan Theodorescu)

Neagoe Basarab a ridicat biserica pe fundațiile vechiului sediu al primei Mitropolii a Țării Românești, pe care o găsisse „dărâmată și neîntărită... a zidit-o și înălțat-o din temelii”¹, Gavriil Protul, cronicarul înfăptuirilor marelui voievod, consemnând aceasta.

În 1793, sub păstoria Episcopului Iosif I, biserica este cunoscută ca „Biserica Episcopală”, ea devenind, între timp, reședința Episcopiei Argeșului; caracteristicile sale monumentale exprimă specificul arhitecturii ecleziastice a veacului al XVI-lea, fiind chiar una dintre cele mai reprezentative construcții ale sale.

Statutul de sediu al Episcopiei Argeșului o așază în calea multor călători străini prin Țările Române, fapt ce determină existența unei serii de documente care se referă la ea, numeroși oaspeți de seamă primind găzduire în chiliile ei. Vestitul cărturar, Paul de Alep, secretarul și fiul Patriarhului Macarie al Antiohiei, în 1654, în una dintre cele două călătorii prin Țara Românească, aprecia mănăstirea ca pe „una din minunile lumii”.² Aprecieri similare fac, mai târziu, și alți călători: în 1794,

¹ Ionescu, Grigore, *Curtea de Argeș. Istoria orașului prin monumentele lui*, Fundația pentru literatură și artă Regele Carol II, București, 1940.

² Iorga, Nicolae, *Byzance après Byzance. Continuation de l'Histoire de la vie Byzantine*, București, 1935 (online).



1. Aspectul inițial al mănăstirii, înaintea restaurării din 1875-1886.



2. Imagine de epocă, ulterioară restaurării.

englezul Robert Ainslie și, ceva mai târziu, pictorii Bouquet și Lancelot, ale căror însemnări de călătorii și stampe au făcut cunoscută, peste hotare, faima mănăstirii lui Neagoe Basarab.

„În anul 1512, când reședința mitropolitană a fost mutată de la Curtea de Argeș la Târgoviște, Neagoe Basarab a hotărât să înalțe, în curtea mănăstirii, ca pe o *compensație*, o biserică monumentală, aceasta urmând a deveni și necropola familiei sale. Deși nu s-a găsit niciun document care să ateste data când a început construcția bisericii, se presupune că prezența lui Neagoe Basarab la Curtea de Argeș, în ziua de 17 august 1512, ar fi legată tocmai de începerea zidirii viitoarei biserici. Cunoaștem, însă, data la care construcția (mai puțin pictura din interior) era finalizată și sfințită cu mare fast, în prezența Patriarhului Constantinopolului, Teolipt, la 15 august 1517.³

Nu există consemnări scrise, ci doar informații din tradiția orală, despre arhitect și meșterii care au executat lucrarea, dar se presupune că Neagoe Basarab era familiarizat cu tainele arhitecturii.⁴

Terenul pe care este așezată mănăstirea, având o rezistență redusă, a impus, ca soluție de fundare, construirea ei „pe țărugi de stejar, lungi de 50 de centimetri, așezați la o distanță de 40 de centimetri unii de alții și legați prin crăci de arbori, și cu pământ gras amestecat cu cărbuni de lemn”.⁵ Structura de rezistență a



3. Artă. Portret votiv Neagoe Basarab

zidăriei este asigurată din pereți solizi din cărămidă, în interior, și piatră fălțuită și sculptată, adusă de la carierele din Albești și Câmpulung Muscel. Arcele, bolțile și cupolele sunt din cărămidă, pardoseala (înălțată la 1,50 m față de nivelul curții) și lucrările speciale, din marmură și mozaic, aduse din Imperiul Otoman, iar învelitoarea, cea găsită în secolul XIX, „era din foi groase de plumb, fixate cu cuie de fier pe o bază de pământ bătătorit, generând la exterior formele curbe ale boltirii interioare”.⁶

Pictura interioară inițială a fost executată mult mai târziu, în vremea lui Radu de la Afumați, ginerele lui Neagoe Basarab, meșterul zugrav fiind Dobromir ot Târgoviște, care a finalizat-o în 18 septembrie 1526.⁷

³ Noica, Nicolae Șt., *Istoria restaurării bisericii episcopale de la Curtea de Argeș (1863-1886)*, București, Ed. Vreemia, 2017, p. 10.

⁴ Moldovan, Horia, *Arhitectura Bisericii lui Neagoe, în Mărturie - Frescele Mănăstirii Argeșului*, Muzeul Național de Artă al României, 2012.

⁵ Tocilescu, Grigore, *Biserica Episcopală a Mănăstirii Curtea*

de Argeș, restaurată în zilele Majestății sale Regele Carol I, sfințită din nou în ziua de 12 octombrie 1886, București.

⁶ Noica, Nicolae Șt., *op. cit.*, p. 11.

⁷ *Ibidem*.

De-a lungul timpului, acest lăcaș monumental s-a confruntat cu numeroase întâmplări nefericite, care i-au afectat grav înfățișarea și starea de conservare. Astfel, după atacul lui Gabriel Bathory, Principele Transilvaniei, biserica a fost prădată de toate bunurile sale: odoarele, tabla de plumb a acoperișului, nefiind cruțate nici mormintele voievodale care au fost profanate. În această stare de zolantă a rămas până la venirea pe tron a lui Matei Basarab care, în 1639, a refăcut turnul clopotniței, acoperișul din plumb și pictura interioară.

În vremea lui Șerban Cantacuzino, la 1662, biserica a fost, din nou, restaurată, acoperișul din plumb necesitând reparații capitale din timp în timp: în vremea domnitorilor Matei Ghica (1752) și a lui Mihai Șuțu (1785).

În anii 1802 și 1838, două cutremure devastatoare, de 7,5, respectiv, 7,8 grade pe scara Richter, au afectat grav structura de rezistență a edificiului, turla cea mare fiind parțial distrusă.

„În anul 1853, starea monumentalei biserici de la Curtea de Argeș devenise atât de gravă, încât înfățișa ochilor o tristă priveliște. Zugrăveala era aproape ștearsă, pardoseala spartă, turlele pierduseră podoaba florilor din piatră (*Mănăstirea Aninoasa. Catedrala de la Curtea de Argeș - quincentenar*. Album aniversar, Ed. Arhiepiscopiei Argeșului și Muscelului, Curtea de Argeș, 2016). Și, din păcate, nenorocirile abătute asupra vechiului monument se țineau lanț. Trei incendii puternice, care au avut loc între anii 1866 și 1867, au distrus în întregime clădirea seminarului, o parte importantă a clădirilor ansamblului; a ars catapeteasma, cu tot mobilierul și odoarele dinăuntru bisericii”.⁸

Începând cu secolul al XIX-lea, sunt demarate ample cercetări asupra ansamblului mănăstiresc, de către Ludwig Reissenberger (1819-1895). Născut la Sibiu, a studiat teologia și științele naturii la Universitatea din Berlin. A fost meteorolog, profesor, arheolog, istoric de artă, efectuând cercetări ale antichității în Transilvania, observații meteorologice la Sibiu și măsurări de altitudine în Carpații Meridionali. A fost unul dintre membrii fondatori ai Asociației pentru Studiul Transilvaniei (1840) și al Asociației Transilvane pentru Științele Naturii (1849), fiind mulți ani la conducerea

acestora. A fost profesor la Liceul Brukenthal, între 1850 și 1880, iar după 1851 a fost colaborator al Comisiei Centrale pentru Meteorologie și Magnetism al Pământului din Viena, fiind numit președintele stației meteo, din Sibiu. În 1859, a fost numit membru corespondent al Oficiului Imperial pentru Geologie, iar din 1862 este numit membru corespondent de către Societatea Zoologică Botanică din Viena. Este înmormântat la Sibiu. Acesta vine la Curtea de Argeș în 1857, unde cercetează și publică releveele și istoricul ansamblului, lucrarea apărând, în 1867, la Viena, în limba franceză: *L'église du monastère épiscopale de Kurtea de Argis en Valachie*.

În 1865, România a fost invitată să participe la Expoziția Universală de la Paris, primind un pavilion de 1000 mp, separat de cel al Turciei, puterea suzerană. Alexandru Ioan Cuza i-a încredințat misiunea de Comisar General al Principatelor lui Alexandru Odobescu, cel care va realiza, împreună cu arhitectul și arheologul francez Ambroise Baudry, un pavilion conceput ca o compoziție dintre biserica de la Curtea de Argeș și Biserica Stavropoleos de la București. Vedeta expoziției a fost macheta Bisericii Episcopale de la Curtea de Argeș, realizată de sculptorul Karl Storck, din lemn de tei și mesteacăn, la scara de 1/14 (după desenele arhitectului Gaetano Burelly și ale inginerului Michael Seyfried, colaborator al lui Ludwig Reissenberger)⁹. Astăzi, macheta se află în Muzeul Storck din București.

Urcarea pe tronul României a domnitorului Carol I va însemna începutul unei lungi perioade de intervenții salvatoare asupra monumentelor istorice de referință ale culturii românești. În august 1867, domnitorul a mers la Curtea de Argeș spre a se convinge de dezastrele produse în urma incendiilor și de urgența unor reparații, îndeosebi la acoperiș, arhitectul Gaetano Burelly prezentându-i proiectul de restaurare, întocmit încă din 1864 și aprobat de Consiliul Tehnic în 1865.

Hotărârea de a se începe lucrările a fost luată în 1868, un an mai târziu, Ministerul Cultelor dispunând aprovizionarea cu materiale necesare, îndeosebi tabla de plumb și piatră („150 de table de plumb în greutate de 15.200 kg și 87,9 mc blocuri și dale

⁸ *Ibidem*, p. 12.

⁹ Bădescu, Emanuel, *Biserica Sfântului Neogoe Basarab, model românesc la Expoziția de la 1867, în Catedrala de la Curtea de Argeș, quincentenar*. Album aniversar.

din piatră”). Au urmat repetate amânări, în 1870, Ministrul Cultelor, P. P. Carp, încredințând lucrările arhitectului Filip Montoreanu. Acesta va cere sprijinul sculptorului Karl Storck, pentru evaluarea și executarea lucrării de subbasament al bisericii episcopale.

Lucrările la soclul bisericii încep în august 1870 și se finalizează în septembrie 1872. În acest timp, arhitectul Montoreanu, după doi ani, încă nu pregătise planul de restaurare și nu făcuse nicio intervenție la structura de rezistență a monumentului.

În 1874, Ministrul Cultelor, Basil Boerescu, desemnează, la 30 ianuarie, o comisie formată din: Alexandru Orăscu, D. Berindei, Berthon, A. Gottreau tatăl, Scarlat Enderly și Alexandru Odobescu, care avea obiectivul de a verifica, în teren, stadiul lucrărilor executate și cauzele nerespectării termenelor stabilite, prin contract, cu arhitectul Montoreanu. Comisia a constatat că lucrările erau nejustificat de întârziate, pe parcursul a doi ani nefiind îndeplinit niciun aspect din proiectul care trebuia executat.

Este sancționată tergiversarea lucrărilor de către arhitectul Filip Montoreanu, prin desărcinarea acestuia de misiunea restaurării bisericii.

În fața acestei situații dificile, Alexandru Odobescu propune Ministrului Cultelor, Titu Maiorescu, ca „să se adreseze unui specialist renumit în arta restaurației, din Europa apuseană, pentru a-i cere avizul restaurării monumentului nostru național și desemnarea, de către acel bărbat luminat, a unei persoane capabile de a executa, cu inteligență și cu conștiință, operațiunile.”¹⁰

Ministrul Titu Maiorescu se adresează arhitectului Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), renumit pentru restaurarea edificiilor medievale. Este unul dintre cei care au pus bazele arhitecturii moderne, lucrarea sa, „Entretiens sur l’architecture” (1863), influențând direct pe mulți dintre arhitecții curentului Art nouveau. El a lansat teoria conform căreia o clădire nu trebuie să fie realizată plecând de la funcționalitate, ci de la forma sa, la crearea ei să nu fie folosite elemente inutile, iar la construcție se pot folosi și alte materiale, în afară de piatră, așa cum sunt metalul și sticla. Dintre restaurările sale importante, enumerăm: Bazilica Sf. Maria Magdalena din Vézelay, St. Martin din Clamecy,



4. Imagine cu chivotul Mănăstirii Curtea de Argeș

¹⁰ Noica, Nicolae Șt., *op. cit.*, p. 14.

Catedrala Notre-Dame din Paris, Sainte Chapelle din Paris, Bazilica St. Denis de lângă Paris, St. Louis din Poissy, Notre-Dame din Semur-en-Auxois, Bazilica St. Nazarius și St. Celsus din Carcassonne, Bazilica St. Sernin din Toulouse, Notre-Dame din Lausanne (Elveția), Saint-Antonin-Noble-Val, Narbonne, Castelul Roquetaillade (Bordeaux), Castelul Pierrefonds, Fortăreața din Carcassonne, Castelul Coucy, Antoing (în Belgia), Castelul Vincennes (Paris).

Viollet-le-Duc a declinat invitația lui Carol I de a se ocupa de restaurarea unor edificii istorice românești, motivând vârsta înaintată, dar l-a recomandat pe colaboratorul său, Anatole de Baudot, care să facă măsurătorile și să consemneze toate informațiile necesare, în baza cărora el va elabora o *lucrare preparatorie după metodele sale*, urmând ca dirijarea executării lucrării să fie încredințată discipolului său, André Lecomte du Nouÿ.

Cine este acest valoros, dar și controversat arhitect și restaurator francez?

André Lecomte du Nouÿ (7 septembrie 1844, Paris - 11 noiembrie 1914, Curtea de Argeș), devenit și membru de onoare al Academiei Române (1887), provenea dintr-o familie de nobili, originară din Piemont, stabilită în Franța, în secolul al XIV-lea. Venind să coordoneze lucrările de restaurare a ansamblului de la Curtea de Argeș, el va rămâne, până la sfârșitul vieții, în România, fiind înhumat la Curtea de Argeș. Mormântul arhitectului Emile André Lecomte du Nouÿ este declarat monument istoric, fiind înregistrat cu cod LMI AG-IV-m-B-13944. Se află în Curtea de Argeș, str. Eroilor 36, în curtea Bisericii Flămânzești.

„Emile-André Lecomte du Nouÿ a fost și continuă să fie un nume adesea citat în scrierile de istoria arhitecturii și restaurării românești. Deși s-a scris mult despre opera sa de restaurator sau de «distrugător» al unora dintre cele mai importante monumente de arhitectură veche românească, personalitatea și activitatea lui Lecomte du Nouÿ sunt subiecte încă departe de a fi fost epuizate. Pregătit în Franța în echipa lui Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, Lecomte du Nouÿ părăsea țara natală în 1873 ca membru al unei misiuni arheologice în Orientul Apropiat. La cererea principelui Carol, Viollet-le-Duc (pe care îl cunoscuse personal în timpul sejurului petrecut la reședința lui Napoleon al III-lea de la Compiègne, în

1863) îl recomanda pe Lecomte du Nouÿ pentru scoaterea din impas și desăvârșirea restaurării bisericii mănăstirești de la Curtea de Argeș. Sosit în Principatele Unite în 1875 pentru o perioadă de doi ani, Lecomte du Nouÿ urma să primească numeroase alte lucrări, prelungindu-și șederea și întemeind un birou propriu («Serviciul special de restaurări») care a funcționat până la moartea sa, în 1914, în paralel cu serviciul statului - Comisiunea Monumentelor Istorice. Criticile intervențiilor conduse de Lecomte du Nouÿ s-au făcut auzite în rândurile profesioniștilor sau ale elitei românești încă de timpuriu. Cu toate acestea, interesul și preocuparea familiei regale - mai ales a regelui - pentru lucrările arhitectului francez, au permis continuarea șantierelor, dezbaterile aprinse din presă, discuțiile publice sau anchetele financiare rămânând fără urmări.

În ciuda faptului că activitatea lui Lecomte du Nouÿ a făcut obiectul a numeroase studii mai mult sau mai puțin amănunțite (Alexandru Lapedatu, Teodora Voinescu, Toma T. Socolescu, Grigore Ionescu, Gheorghe Curinschi, Oliver Velescu, Carmen Popescu etc.), bogatul material de arhivă păstrat - în special planșele releveelor și proiectelor sau schițele și notițele din caietele de călătorie ale arhitectului - a fost mult prea puțin exploatat. Cercetarea materialelor proiectelor lui Lecomte du Nouÿ oferă, pe de o parte, o privire asupra căutărilor și experimentelor artistice desfășurate într-un context cultural aflat la începutul unei modernități ce privea spre valorile occidentului european și, pe de altă parte, pretextul pentru incursiuni într-un trecut, mai mult sau mai puțin îndepărtat, a cărei cunoaștere a rămas până în prezent, adesea, superficială. Cum erau organizate ansamblurile și cum erau rezolvate clădirile care compuneau mănăstirile de la Curtea de Argeș sau Trei Ierarhi din Iași, cum arătau și cum funcționau bisericile Sf. Nicolae Domnesc din Iași, Sf. Dumitru din Craiova sau vechea Mitropolie de la Târgoviște sunt doar câteva dintre întrebările la care o analiză a desenelor și rapoartelor ieșite din biroul condus de Lecomte du Nouÿ, ar putea oferi un răspuns obiectiv”.¹¹

¹¹ Moldovan, Horia, *EMILE-ANDRÉ LECOMTE DU NOUÿ: ARHITECTURA MEDIEVALĂ LA ÎNCEPUTURILE MODERNITĂȚII ROMÂNEȘTI*, Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”, București, www.simpara.ro.

Unul din edificiile refăcute de André Lecomte du Noüy a fost Biserica Trei Ierarhi, din cadrul Mănăstirii Sfinții Trei Ierarhi din Iași, în perioada 1882-1890. Cu această ocazie, a modificat mult din vechea construcție (fresca interioară, turnul clopotniței, anexele), lăsând totuși neschimbate forma bisericii și motivele exterioare din piatră.

Trei dintre aceste monumente românești restaurate - Mitropolia din Târgoviște, Biserica Sf. Nicolae din Iași și Sf. Dumitru din Craiova - au fost dăruite în întregime, André Lecomte du Noüy construind monumente noi, inspirate din formele vechi arhitectonice și din motivele lor decorative. Celelalte două monumente, Biserica Trei Ierarhi și Biserica Mănăstirii Argeșului, au suferit puține modificări de ordin arhitectural. Au fost înlăturate zidurile înconjurătoare și clopotnițele, acolo unde existau. Împodobirea picturală a tuturor celor cinci biserici a fost încredințată unor artiști străini, necunoscutori buni ai artei bizantine tradiționale, care au făcut o pictură nouă.

Biserica Sf. Haralambie din Turnu Măgurele, bd. Republicii nr 6, ridicată între anii 1901-1905, a fost construită după planul arhitectului francez André Lecomte du Noüy, fiind o copie a Catedralei Episcopale de la Curtea de Argeș.

André Lecomte du Noüy a vrut să restaureze și Biserica Domnească din Curtea de Argeș, grav deteriorată, propunând soluția demolării și reconstruirii. Locuitorii orașului au contribuit la strângerea unei sume de bani pentru începerea lucrărilor de salvare a bisericii. În final, biserica a fost restaurată după planurile arhitectului român Grigore Cerchez, care a salvat-o de la demolare. Pictura a fost și ea restaurată de pictorii Norocea, I. Mihail și Teodorescu. Au fost scoase la lumină frescele de secol XIV, care fuseseră acoperite cu două sau chiar trei straturi de zugrăveli noi. Cu această ocazie, a fost descoperită, la baza turlei, semnătura zugrăvului Pantelimon, datând din 1827.

Pentru construcția Bisericii Domnița Bălașa din București, care a durat din 1881 până în 1885, planurile de arhitectură au fost întocmite de Alexandru Hristea Orăscu, împreună cu Carol Benesch și Hartman, fiind avizate de André Lecomte du Noüy, care, în acea perioadă, se ocupa de restaurarea bisericii episcopale de la Curtea de Argeș.

Între 1890-1914, Castelul Peleş a trecut printr-o etapă de ample transformări, la care a contribuit și André Lecomte du Noüy.

De asemenea, la Ștefănești, Argeș, la casa și moșia de la Florica, familia Brătianu i-a comandat, în 1898, lui Emile André Lecomte du Noüy, să construiască aici o biserică, cu hramul „Nașterea Sfântului Ioan Botezătorul”, biserică devenită necropolă de familie.

Revenind la rolul arhitectului în destinul Mănăstirii de la Curtea de Argeș, menționăm că acesta începe cercetarea mănăstirii la 1 iunie 1875, dovedind o promptitudine remarcabilă. Într-o săptămână, acesta a finalizat devizele și a stabilit primele măsuri necesare pentru începerea de urgență a lucrărilor de restaurare, una dintre acestea vizând transportarea celor 150 de table de plumb, achiziționate încă din 1869 de la firma Winiwarter et Compania, din Viena și depozitate în magazinele Bisericii Sfântul Dimitrie, din capitală.



5. Placa funerară de pe mormântul arhitectului Emile André Lecomte du Noüy din cimitirul bisericii „Sf. Voievozi” - Flămânzești din Curtea de Argeș.



6. Mormântul lui André Lecomte du Noüy de la Curtea de Argeș (monument istoric).

Un an mai târziu, la 24 iunie 1876, arhitectul André Lecomte prezintă un raport asupra lucrărilor efectuate, arătând că au fost necesare: refacerea completă a schelei exterioare, demolarea și refacerea schelei interioare. Raportul său mai prezintă reparațiile făcute la turlele mari și cele mici, menționând ce lucrări se impun a fi executate în viitorul apropiat.

În decembrie 1876, la propunerea arhitectului francez, șef al lucrărilor de restaurare a fost numit Nicolae Gabrielescu (1854, Râmnicu Sărat - 1926), arhitect a cărui contribuție o regăsim și în alte lucrări de anvergură: a realizat planurile Colegiului Național din Iași, ale Institutului Botanic din cadrul Grădinii Botanice din București și ale Bisericii Cuvioasa Parascheva din Râmnicu Sărat. A participat nu doar la restaurarea Mănăstirii Curtea de Argeș, ci și a Bisericii Sfântul Nicolae Domnesc din Iași, a Mănăstirii Sfinții Trei Ierarhi din Iași. A fost membru al Comisiei Monumentelor Istorice și al Societății Junimea. Deși au colaborat eficient în această amplă lucrare, îl vom regăsi, peste timp, declanșând ostilități greu de depășit și astăzi, față de maestrul său.

Dr. Filofteia Pally

Surse fotografii:

Foto 1 și 2: https://ro.wikipedia.org/wiki/M%C4%83n%C4%83stirea_Curtea_de_Arge%C8%

Foto 3: Depozitul de Artă Plastică din cadrul MNIR; Deținător: MNIR

<http://www.capodopere2019.ro/portret-votiv-neagoe-basarab-ro.html>

<https://basilica.ro/taboul-votiv-al-lui-neagoe-basarab/>

Foto 4: Noica, Nicolae Șt., *Istoria restaurării bisericii episcopale de la Curtea de Argeș (1863-1886)*, București, Ed. Vreimea, 2017.

Foto 5 și 6: https://ro.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Lecomte_du_No%C3%BCy

Despre spiritul locului: memorie urbană și patrimoniu construit

1. Introducere

Fiecare oraș are un caracter propriu, o personalitate dată de trăsăturile care îl definesc, ce au fost construite de locuitorii lui de-a lungul vremurilor. Acest specific traduce în prezent istoria așezării respective și conturează memoria locului.

Memoria urbană reprezintă de fapt orașul în sine cu tot ceea ce presupune evoluția și schimbările lui, cu toate straturile ce compun forma sa actuală, dar și cu elementele de stabilitate și continuitate. Patrimoniul construit reprezintă această componentă a constanței, pe baza căreia se construiește identitatea orașului, ce devine reper pentru cetățeni lui, constituindu-se într-o formă de memorie colectivă și individuală, ce trebuie păstrată pentru ca și generațiile următoare să o cunoască.

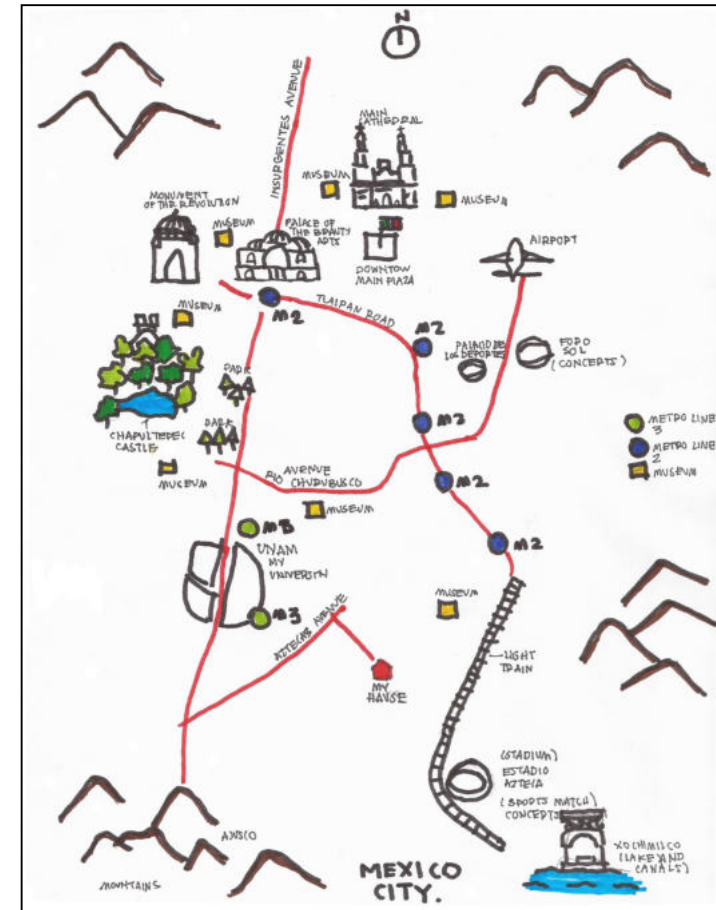
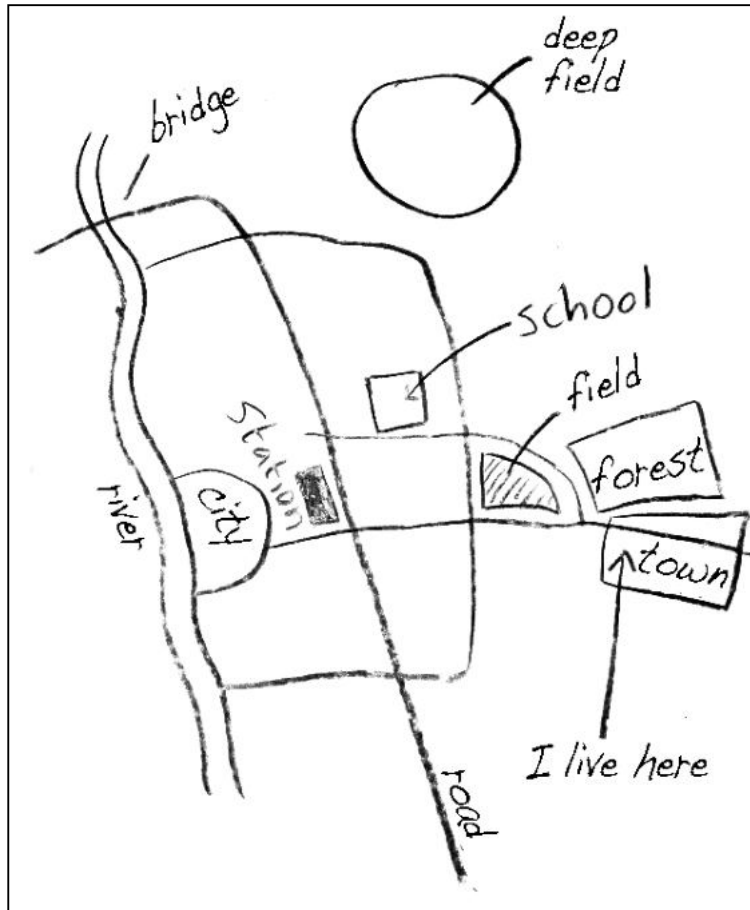
Din acest punct de vedere, mai ales după 1980, societățile occidentale au dezvoltat o adevărată fascinație a memoriei, pe care o promovează din ce în ce mai evident. Sub diferite forme, memoria a devenit un reprezentant global al culturilor dezvoltate, pe care îl regăsim în cadrul celor mai diverse domenii, precum istoriografie, psihanaliză, arte vizuale și media, dar mai ales în studii de urbanism și arhitectură, artă urbană sau peisagistică. Astfel, se încearcă din ce în ce mai mult conservarea și promovarea valorilor legate de istorie și identitate, în contextul în care globalizarea este din ce în ce mai accentuată, iar trăsăturile defnitorii ale societăților tind să se dilueze.

2. Relația dintre memorie și loc

Așa cum încă din Antichitate Aristotel considera că *totul este undeva și într-un loc (...) rolul locului este extraordinar și a priori pentru toate lucrurile*¹, totuși oamenii nu se raportează la loc așa cum o fac obiectele. Locul are un rol atât de important în relația cu oamenii, încât el ajunge chiar să facă parte din identitatea lor. Din acest punct de vedere, spre exemplu când întâlnim pe cineva pentru prima oară ni se pare important să aflăm de unde este acesta. Locul de origine al unei persoane nu reprezintă doar o localizare geografică și nici caracteristicile lui fizice nu sunt esențiale, ci ceea ce contează se referă la identificarea persoanei cu locul, la faptul că nu doar omul îmbogățește locul cu semnificație, dar acest proces este valabil și viceversa. Așadar, a cunoaște locul de origine al unei persoane ne oferă posibilitatea de a ști dacă aceasta este sau nu ca noi; dacă acesta este unul comun cu al nostru, se poate naște un sentiment de camaraderie sau solidaritate, ori poate dimpotrivă. Acest loc și aria lui poate varia foarte mult, de la un continent sau o țară, până la un anumit oraș sau un cartier, dar ceea ce contează este că locul imprimă o anumită individualitate celor care îi aparțin, făcându-i parte a unei comunități și construindu-le modul în care ei percep și se raportează la restul lumii.²

¹ Aristotel, în Donohoe, Janet, *Remembering Places, A Phenomenological Study of the Relationship between Memory and Place*, Lexington Books, Londra, 2014, p. 12.

² Donohoe, Janet, *Remembering Places, A Phenomenological Study of the Relationship between Memory and Place*, Lexington Books, Londra, 2014, p. 12.

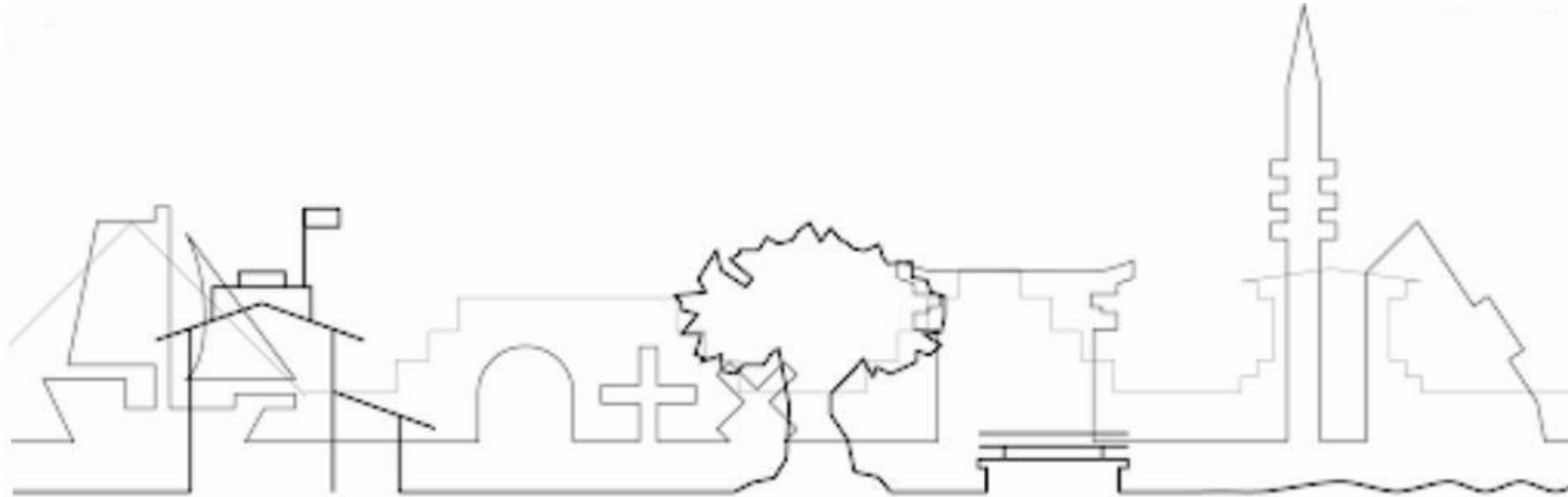


1. Hărți mentale realizate în baza propriilor experiențe ale locuitorilor orașului.

Importanța locului în procesul de rememorare și de conturare a identității este esențială. De aceea ne ducem copiii sau partenerul să cunoască locul unde ne-am petrecut copilăria, spre exemplu. Făcând cunoștință cu vechea casă, cartierul sau orașul în care ne-am născut, explorând aceste împrejurimi, le transmitem acestora o parte din sinele nostru.³ Din același punct de vedere, revizitarea mormintelor strămoșilor ne oferă mai mult decât un resort al memoriei; aceste locuri sunt impregnate de memorie și prin influența lor majoră ele ne fac legătura cu trecutul și tradiția, aducându-le astfel în prezent.

Locurile nu servesc doar ca niște cadre în care ne desfășurăm viața, ci ele participă la ea, devenind aspecte vii ale memoriei, tradiției, istoriei și semnificației. Aceste locuri sunt concrete, reprezintă cadrul material, construit, de care ne legăm de-a lungul vieții noastre și pe care îl încărcăm cu propriile experiențe, sentimente, percepții și ajungem să ni-l apropiem, sau, dimpotrivă, să îl considerăm ostil.

³ *Idem*, p. 11.



2. Repere mnemotehnice ale orașului .

3. Memoria orașului

Orașele sunt locuri în care diferite aspecte ale evenimentelor trecute sunt proiectate și exprimate prin intermediul memoriilor personale și narațiunilor; memoria urbană poate fi considerată ca o expresie a memoriei colective ce a fost conturată într-un anumit spațiu odată cu trecerea timpului. Aceasta este un aspect important al moștenirii culturale a orașului, ce pune laolaltă spațiul construit, adică arhitectura și propriile experiențe ale locuitorilor.

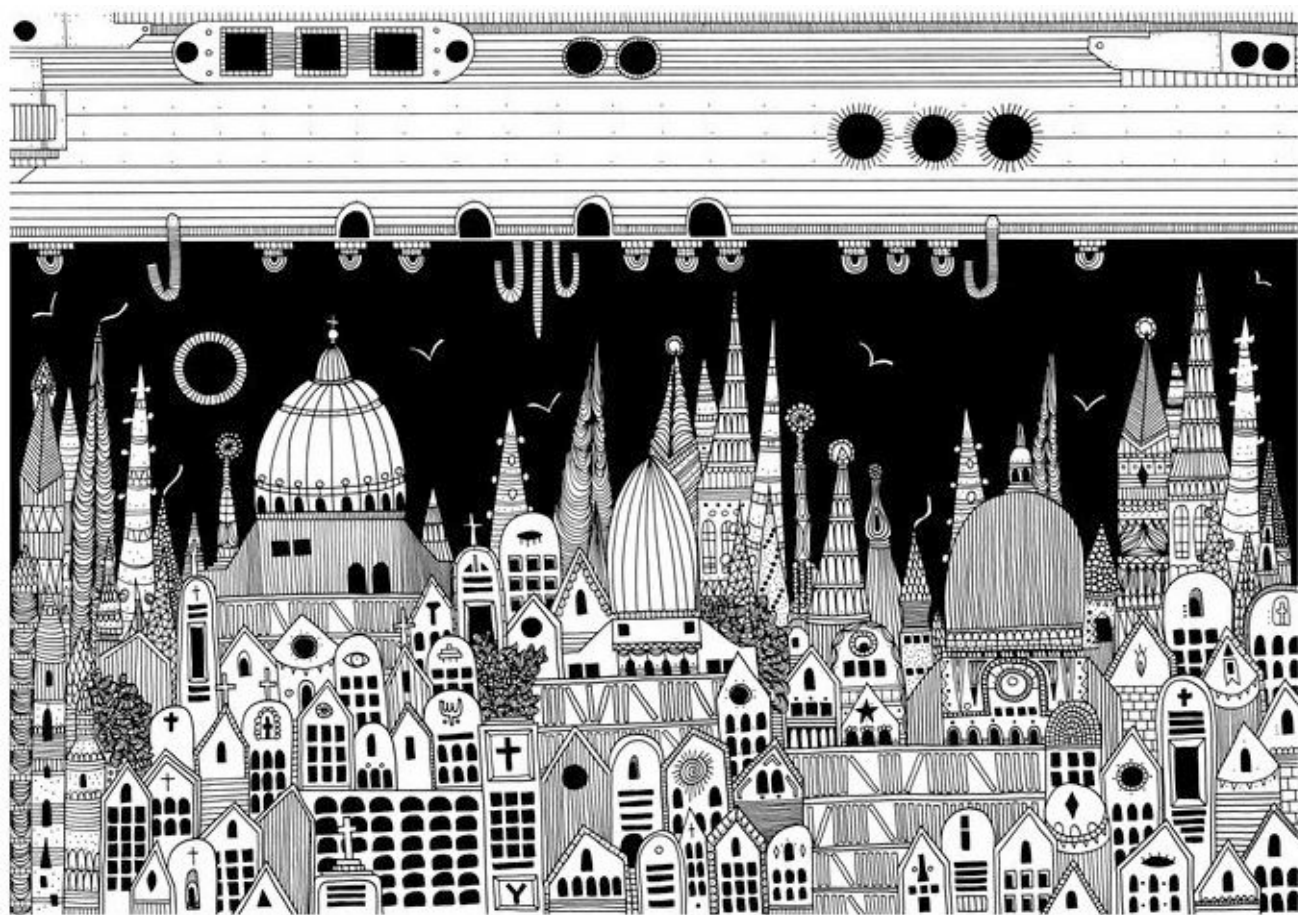
Așa cum afirmă și Christopher Egan, arhitectura se află în strânsă legătură cu fiecare dintre noi, putând fi un declanșator ale memoriei: *Arhitectura ne mișcă atingând trei straturi ale memoriei. Prin spațiul primar ea poate să atingă cel mai adânc nucleu emoțional; evocând amintiri întunecate ale pântecului, ale grotei, ale pădurii și luminii. Ea poate să trimită la memorii culturale sau la locul nostru plasat în istorie. Iar peste toate acestea se suprapun amintirile personale cu semnificațiile lor subiective, atunci când asociem clădirile cu anumite evenimente din viața noastră*⁴.

Pallasmaa⁵ reamintește faptul că imaginile arhitecturale sunt utilizate ca obiecte mnemotehnice încă din Antichitate, când structurile construite la fel ca și simpla amintire a unei imagini de arhitectură și metafora asociată acesteia, erau utilizate ca instrumente de declanșare a memoriei în trei moduri diferite: în primul rând, ele materializează și conservă componenta temporală făcând-o vizibilă; apoi ele ajută la concretizarea memoriei prin proiectarea amintirilor și în cele din urmă ele ne stimulează și ne inspiră să ne amintim și să ne reimaginăm anumite lucruri trăite. De aceea se poate spune că un obiect de arhitectură se comportă ca un depozit tăcut, care conține timp și identitate.

⁴ Egan, Christopher, în Eberhard, John Paul, *Memorials, Sacred Spaces and Memory* în *In Brain Landscape: the Coexistence of Neuroscience and Architecture*, Oxford University Press, Oxford, 2009.

⁵ Pallasmaa, Juhani, *Space, Place, Memory and Imagination - The Temporal Dimension of Existential Space from Nordic Architects*, nepublicat, Helsinki 2007, în *Spatial Recall: Memory in Architecture and Landscape*, Routledge, Helsinki, 2007.

Orașul nu reprezintă doar ziduri și străzi, dincolo de acestea există viața și experiențele locuitorilor săi, care impregnează aceste ziduri cu semnificație. Italo Calvino a dedicat un volum întreg acestui spirit al orașului și al relației dintre construit și oameni, în care vorbește despre modul în care ne putem referi la spațiul urban: *Zadarnic (...) voi încerca să-ți descriu orașul, cel cu bastioane înalte! Aș putea să-ți spun din câte trepte sunt făcute străzile care coboară în scară, ce fel de bolți au arcele porticurilor, cu ce foi de zinc sunt învelite acoperișurile, dar știu deja c-ar fi ca și cum nu ți-aș spune nimic. Nu din asta e făcută cetatea, ci din legături între măsurile spațiului și întâmplările trecutului: înălțimea la care a fost pus un lampion și distanța de la pământ la picioarele atârănânde ale unui uzurpator spânzurat; firul întins de la lampion la balustrade din față și ghirlandele care însoțesc alaiul nupțial al reginei; înălțimea acelei balustrade și saltul ibovnicului care trece peste ea în zori; înclinația unui jgheab și mersul solemn al unei pisici care îl străbate, strecurându-se pe fereastră (...) ruperea plaselor de pescuit și cei trei bătrâni care, așezați pe dig încearcă să cârpească plasele, își spun a suta oară povestea uzurpatorului, care se zice c-ar fi fost un copil din flori al reginei, părăsit în scutece, acolo pe dig.*



3. Ilustrație a arhitectei Karina Puente, extras din proiectul ei prin care își propune să creeze câte o imagine pentru fiecare „oraș invizibil” din cartea lui Italo Calvino.

4. Concluzii

Avem tendința de a corela memoria cu trecutul, însă lucrurile sunt mult mai complexe de atât; memoria este conexiunea dintre trecut și prezent și ea reprezintă baza pentru viitor. Ea funcționează ca referință pentru înțelegerea prezentului și construirea viitorului, pentru că nu poate exista progres fără o continuă raportare la trecut, fără cunoașterea propriei noastre istorii.

Orașul este un peisaj compus din straturi temporale succesive și fiecare dintre acestea încapulează un anumit timp și este martorul etapelor de urbanizare și dezvoltare. Urbaniștii ar trebui

să aibă în vedere aceste etape și să fie preocupați de modul în care ei pot adăuga noi straturi, fără însă a șterge din moștenirea construită.

De aceea, în ultima perioadă se remarcă o schimbare în ceea ce privește felul în care marile orașe se raportează la propriul trecut. Există un interes în creștere în ceea ce privește atenția către trecut, care se concretizează de cele mai multe ori prin organizarea unor societăți de conservare a patrimoniului, de implicare a specialiștilor din diverse domenii conexe, precum genealogi, istorici, arhitecți, care colaborează pentru păstrarea și aducerea în actualitate a diferitelor ipostaze ale trecutului. În fața diferitelor tipuri de amenințări, care pot produce pierderi iremediabile, indiferent că ne referim la clădiri, arhive, bunuri de preț și orice poate fi încadrat în categoriile de patrimoniu, propria memorie este cea care poate supraviețui, rămânând vie și nealterată, fiind de datoria noastră să o transmitem, să facem apel la ea și să o punem în folosul viitorului pe care îl construim.

Avem nevoie să păstrăm această moștenire culturală, ce constă tocmai în împletirea între istorie și memorie, care este încapsulată în arhitectura orașului, atât pentru utilizarea ei la crearea unei identități culturale pe care oamenii să și-o aproprie, cât și ca bază pentru dezvoltarea proiectelor urbane de viitor.

Referințe:

Calvino, Italo, *Orașele Invizibile*, Allfa, București, 2011.

Donohoe, Janet, *Remembering Places, A Phenomenological Study of the Relationship between Memory and Place*, Lexington Books, Londra, 2014.

Egan, Christopher în Eberhard, John Paul, *Memorials, Sacred Spaces and Memory* în *In Brain Landscape: the Coexistence of Neuroscience and Architecture*, Oxford University Press, Oxford, 2009,

Pallasmaa, Juhani, *Space, Place, Memory and Imagination - The Temporal Dimension of Existential Space from Nordic Architects*, nepublicat, Helsinki 2007, în *Spatial Recall: Memory in Architecture and Landscape*, Routledge, Helsinki, 2007.

Surse fotografii:

Fig. 1: http://www.zombiebased.com/wp-content/uploads/2013/03/Mental_map.jpg

Fig. 2: <http://arts.brighton.ac.uk/re/mnh/centre-events/postgraduate-conferences/pg-conference-memory,-nostalgia-and-the-politics-of-space-and-place>

Fig. 3: <https://www.archdaily.com/781043/italo-calvinos-invisible-cities-illustrated>

Dr. arh. Iris Ganea-Christu,
Universitatea de Arhitectură și
Urbanism „Ion Mincu”

Considerații asupra portului popular din Câmpia Munteniei. Studiu de caz - colecțiile Muzeului Național al Satului „Dimitrie Gusti”

Portul popular este în întregime creația celor care l-au purtat, realizat pe baza tradiției și a spiritului creator al comunităților. Cunoașterea acestui domeniu ca marcă definitorie a românilor devine o necesitate în condițiile globalizării, ale schimbărilor care au loc pe plan internațional, ale afirmării contribuției noastre la civilizația și cultura specifică familiei europene din care facem parte.

Colecțiile Muzeului Național al Satului „Dimitrie Gusti”, ca de altfel ale tuturor muzeelor etnografice, au fost organizate după zonele de proveniență, corespunzătoare în trecut cu teritoriul județelor. Numeroasele reorganizări administrative petrecute pe parcursul timpului au destructurat treptat vechile zone etnografice corespunzătoare situației din secolele XVIII, XIX și din primele decenii ale secolului al XX-lea. Respectarea realităților din teren și a criteriilor științifice pe baza cărora au fost stabilite limitele arealelor, conform cărora sunt organizate colecțiile, ne determină să prezentăm Teleormanul, Vlașca și Ilfovul ca zone etnografice, indiferent de județele din care au făcut parte în trecut și să le încadrăm în aria mai largă a Câmpiei Munteniei. Situarea celor trei județe în această mare unitate geografică bine definită, având condiții geografico-climatiche, istorice și social-economice asemănătoare explică și pune în evidență unitatea artei populare românești, specificitatea, diferențierea și originalitatea fiecărei zone.

Indiferent de avatarurile istorice și administrative survenite pe parcursul timpului în cele trei zone etnografice la care ne vom referi, arta populară constituie un capitol important manifestat în diferite domenii ale activității omului.

Funcția diferită a creațiilor de artă populară din fiecare zonă la care ne referim a determinat forme și tipuri variate, ceea ce implică prezența elementelor decorative. Specificul zonal se exprimă prin funcție, formă, compoziție decorativă, cromatică. Stilul cultural cristalizat datorită condițiilor în care s-a dezvoltat și a experienței îndelungate, poartă, în mod firesc, încărcătura tradiției, a schimburilor culturale, a transformării perpetue datorate mersului implacabil al societății.

Unitatea artei populare românești nu exclude o mare diversitate de forme regionale și zonale, condiționate de desfășurarea diferită a împrejurărilor politice și de stadiile dezvoltării economice a provinciilor. Forme și moduri diferite de a construi, de a împodobi costumul, de a juca, de a celebra evenimente importante din viața omului și a comunităților, divizări proprii Evului Mediu s-au păstrat până azi în diferite forme, dovadă numeroasele zone etnografice din cuprinsul României. Alături de condițiile istorice și sociale, diferențierile au fost impuse și de varietatea ocupațiilor condiționate de existența peisajului geografic al Câmpiei Munteniei, implicând anumite medii de viață. Varietatea formelor portului popular din cuprinsul celor trei zone etnografice conferă creației artistice din această parte a României valențe multiple încadrate în limita câtorva trăsături esențiale.

Relațiile economice și schimburile culturale cu așezările de la sudul Dunării practicate din timpuri îndepărtate și-au pus amprente asupra portului popular din Teleorman și Vlașca, așa cum apropierea orașului București a influențat evoluția celui din zona Ilfov.

Materialele folosite pentru confecționarea pieselor de îmbrăcăminte au fost: cânepa, inul și bumbacul, primele două cultivate și prelucrate din timpuri îndepărtate în gospodărie, la care s-a adăugat lâna aflată din abundență în fiecare gospodărie. În secolul al XVIII-lea pătrund și se extind în mediul rural, borangicul, lânica industrială, firul, fluturii și măregelele.

Introducerea noilor materiale s-a făcut treptat, înlocuind parțial materialele tradiționale, specifice economiei casnice, ca inul și cânepa. Către sfârșitul secolului XIX, în decorul pieselor de port a pătruns „lânica”, lâna industrială policromă, folosită pentru realizarea motivelor ornamentale.

Borangicul, folosit inițial în atelierile domeniiale, a pătruns treptat și în mediul rural. Dezvoltarea sericiculturii a permis extinderea folosirii acestui material prețios, mai întâi ca material pentru cusături, apoi ca material folosit împreună cu bumbacul în anumite țesături pentru cămăși și ulterior pentru superbe marame de borangic, conferind ansamblului vestimentar femeiesc prețiozitate și eleganță. La strălucirea portului de la sud de Carpați, au contribuit și firul metalic, auriu și argintiu, ca și „*fluturii*” sau *măregelele*. Prin includerea acestor materiale procurate din comerț, portul popular s-a îmbogățit cromatic și ornamental.

Tehnicile de ornamentare specifice celor trei zone sunt asemănătoare, cu elemente distincte pentru fiecare dintre acestea.

În cusături predomină punctele discrete și migăloase cusute pe un fir, la care se adaugă punctul „în cruce”, „peste fire”, „găurelele” simple și duble, „lănțișorul”, „drugul”, „încrețul”, „cheițele” lucrate cu acul sau cele croșetate, „colții” croșetați, dantela. În cuprinsul unei cămăși sunt folosite totdeauna mai multe tehnici de lucru. Majoritatea punctelor de cusătură se regăsesc în aceleași locuri: cheițele la îmbinările foilor componente, găurelele la tivuri, încrețul sub altiță, în jurul gâtului sau la „brățară”, drugul pentru finisarea marginilor, lănțișorul pentru conturarea motivelor. Anumite materiale au destinații precise: firul și fluturii pentru delimitarea unor spații decorate sau pentru sublinierea și valorizarea unor ansambluri decorative, măregelele pentru a umple spațiile albe conturate ale motivelor.

În ornamentarea unor cămăși, dar mai ales a pieselor din lâna sau bumbac purtate peste poale, decorul este realizat în războiul de țesut, în tehnica alesului „cu mâna” și „peste fire”.

Cromatica portului din cele trei zone se înscrie în specificul zonelor din sudul țării, cu nuanțe vii, bine armonizate, în care predomină roșu, albastru, negru, galben, alb, bleumarin, auriu, argintiu.

În ceea ce privește croiul, este remarcabilă păstrarea liniei simple, cu foi drepte și întrebunțarea integrală a materialului, fără răscoieli, specific portului popular românesc. Dispunerea motivelor decorative în benzi intercalate, evidențiate prin alternare cu spații albe și folosirea unei cromatici echilibrate se încadrează în specificul portului românesc.



Zona Teleorman.

Portul popular din Teleorman se încadrează tipului cu două catrințe, numite aici „boscele” sau „zăvelci”, specific Câmpiei Munteniei. Ansamblul se compune din ștergar sau maramă, cămașă, boscele, bete, pieptar și haină de dimie. Partea nord-estică a făcut parte în trecut din zonele Vlașca și Ilfov. Delimitând aria de răspândire a costumului menționat, subliniem existența unor variante aflate în zonele de interferență, care ies din specificul teleormănean.

Pieptănăturile fac parte din ansamblul costumului, marcând vârsta purtătoarei. În sudul Teleormanului, în satele Suhaia, Seaca, Traianu, Lisa, Putineiu ș.a. fetițele purtau una sau două cozi lăsate libere pe spate. După 15 ani, părul se împletea într-o singură coadă, se purtau flori, iar în zilele reci, capul se acoperea cu „bariș” sau „ciumber”, basma de formă triunghiulară legată la spate. După căsătorie femeile purtau „coșniță”, o coadă așezată în jurul capului, peste care se așeza o veșcă în formă de semilună, care susținea o anumită formă a gâtului capului numită diferit: fes, mercheleț, chemeleț. Deasupra se așeza „ciumberul” alb în zile de sărbătoare și negru în zilele de lucru. Înaintea Primului Război Mondial în satele Lisa, Suhaia, Seaca, Lița, Vișoara s-a purtat și pieptănătura cu coarne, dispărută înainte de efectuarea cercetărilor. În comuna Islaz, în locul chemelețului s-a purtat fes roșu și un șir de bani pe frunte. Deasupra fesului se așeza mai întâi ciumberul lucrat dintr-o bucată de pânză, de formă triunghiulară, decorată în dreptul frunții cu dantelă, bibiluri, lucrate din ață albă, cu

mărgele colorate și fluturi grupați câte trei pe margine. Tulpanul poate fi și din marchizet, mătase sau batist. Pe frunte ciumberul are uneori cusături policrome, colțișori croșetați. Peste ciumber se poartă ștergarul sau marama.



1. Decor mânecă Teleorman.

Ștergarele vechi, de la sfârșitul secolului al XIX-lea sunt țesute din bumbac fin, decorate cu șabac, grupuri de vărgi țesute cu bumbac mai gros, alesături cu alb sau colorate.

Maramele din borangic completează ansamblul vestimentar căruia îi conferă un aspect princiar. Maramele zonei sunt mari, cu dimensiuni între 200/250 cm, decorate cu șabace grupate la capete. Marginile longitudinale sunt străjuite de grupuri de vărgi, iar pe câmp sunt „flori sărite”. Unele marames sunt decorate numai cu o suită de vărgi desfășurate pe toată suprafața. La capete sunt alese buchete, vrejuri din bumbac alb, păsări sau mici motive geometrice dispuse pe toată suprafața.

Ștergarul și marama sunt piesele care definitivează gâteala capului. Marama, potrivită cu un capăt mai scurt, se așază peste ciumber și se fixează pe creștet cu ace de gămălie colorate. Capătul mai scurt al ștergarului se trece pe sub barbă, iar cel lung se înfășoară de două ori peste cap și lăsat liber. Pieptănătura înaltă cu chemeleț, împreună cu ștergarul sau marama, dă întregului ansamblu o înfățișare plină de farmec.

La gât, fetele și femeile înstărite au purtat salbă de galbeni înșirați pe o panglică neagră sau din bani de argint.

Cea mai mare parte a vestimentației este lucrată în gospodărie, fiind țesută, croită și decorată de femei. O serie de obiecte cum sunt cojoacele, hainele de dimie, pantofii, papucii sunt lucrate de meșteri specializați din orașe. Din păcate, colecțiile Muzeului Național al Satului nu dețin decât foarte puține asemenea piese vestimentare. Statistica pa-



2. Pereche în port popular de sărbătoare, jud. Teleorman.

tentariilor din Țara Românească de la 1835 menționează un număr mare de meșteșugari care lucrau în orașe și pentru locuitorii din mediul rural, desfășcându-și produsele la târguri.

Costumul cu două catrințe, specific Teleormanului, este caracteristic și altor zone: Oltenia, Muntenia, Dobrogea, centrul, nordul și sudul Transilvaniei, fiecare cu un anume specific.

Una din cele mai importate piese ale costumului este cămașa, lucrată din pânză simplă sau cu „chenar”, cu grupuri de vărgi albe sau galbene din bumbac, uneori din bumbac cu în sau cu borangic, țesută în două ițe. Sub aspectul croiului, cămașa se încadrează tipului carpatic, întâlnit pe tot teritoriul României, încrețită în jurul gâtului pe bentiță, cu elemente străvechi în distribuția ornamentului. Din punct de vedere decorativ, cămașa din Teleorman face parte din tipul cu „altiță” (parte ornamentală cu motive decorative dispuse orizontal pe umerii cămășilor). Mâneca cămășilor vechi se compune din două sau trei bucăți de pânză, formând altiță, încrețul și mâneca propriu-zisă. Decorul este dispus în trei registre: pe altiță în benzi orizontale cusute cu borangic sau mătase policromă, încrețul monocrom, puțin mai îngust, așezat sub altiță, decorat de obicei cu motive romboidale și o parte cu mai multe șiruri de ornamente dispuse vertical. Un pătrățel de pânză numit „subsuoară”, altiță sau „altoi” montată sub braț dă largime mâneicii.

Cămășile vechi sunt croite din foi lungi de la gât până la glezne, fără tăietură în talie, cu câte doi clini laterali. La cele cu ia separată, poalele sunt formate din trei lățimi de pânză, două pentru față și spate, plus doi clini laterali. Cămășile mai noi păstrează croiul amintit, cu excepția mâneicii de la care dispare tăietura obișnuită a altiței separate.

Cusăturile sunt dispuse pe guler și la gură, pe piept sub forma unor șiruri de motive geometrice dispuse vertical încadrând gura, pe spate și pe mânecile largi ori terminate cu bentiță sau volan. Pe marginea mâneicilor și pe poale sunt croșetate „bagatele” sau „colți”.

Cromatică se distinge prin folosirea culorilor vieux-rose, albastru, alb, gălbui, uneori negru și fir metalic auriu. Acest tip de că-

mașă cu valoare decorativă excepțională nu se mai poartă de aproape o sută de ani.

Cusăturile cămășilor din prima jumătate a secolului al XX-lea sunt mai puțin rafinate datorită introducerii unor tehnici de lucru mai ușor de executat, mai puțin spectaculoase, dar și datorită introducerii unor culori vii.

În Teleorman se întâlnește destul de frecvent „cămașa mocănească”, cu piepții și spatele formați din patru lățimi de pânză, iar mânecile dintr-o lățime fiecare. Decorul este dispus în jurul gurii, pe piept și pe mâneci sub formă de șiruri de la umeri până jos. În decor apar „șabacele” realizate cu alb, dispuse în jurul gurii, de-a lungul încheieturilor de la îmbinarea foilor componente. „Varza”, volanul, se termină cu „bagatele” croșetate.

În zilele obișnuite, femeile mai în vârstă au purtat „cămașă cu capac”, neîncrețită la gât. Fața și spatele sunt croite fiecare din două foi de pânză cusută direct de umăr, gura are răscroială pătrată, mâneca este recordată direct la umăr.

Cea mai răspândită cămașă în a doua jumătate a secolului al XX-lea a fost „cămașa zoroclie”, croită drept, dintr-o lungime de pânză fără cusătură pe umeri, cu clini laterali, mânecă dreaptă și decolteu pătrat. Decorul este discret, în jurul decolteului și pe mâneci.

Deasupra poalelor se poartă două zăvelci sau boscele, de formă dreptunghiulară, legate în talie cu două șnururi. Din punct de vedere morfologic și ornamental, zăvelca se deosebește de boscea.

Zăvelca este compusă din două foi țesute în patru ițe, decorate în unele sate cu vârgi dispuse vertical sau orizontal și un prag

mic la partea inferioară. Culorile de bază sunt roșu sau bleumarin cu motive policrome. Zăvelcile sunt finisate pe trei laturi cu drug în nuanța fondului. Boscelele, compuse dintr-o singură foaie, sunt țesute din lână, combinată cu lână policromă pentru alesături. Tipul vechi de boscea a avut fondul bleumarin, cu prag roșu ales cu motive geometrice policrome la partea inferioară. Alte boscele, cu fond roșu, cu alesături pe toată suprafața, se caracterizează prin prezența motivelor vegetale și zoomorfe. La poale apare un prag compact cu motive decorative, compus din flori, motive zoomorfe și antropomorfe. „Boscelele roșii”, numite și „nărănzate”, erau purtate de tinere.

În evoluția costumului teleormănean întâlnim și „zăvelca din arnici”, un șorț din bumbac policrom, cu pliuri în talie și decor format din vârgi sau mici motive geometrice.

În talie, peste boscele se încingeau betele țesute cu motive geometrice policrome. Lungimea betelor ajunge până la patru metri. Femeile în vârstă s-au încins cu un brâu mai lat decât betele, purtat pe sub boscele. Cele mai vechi brâie și boscele sunt țesute din lână, cele mai noi din bumbac policrom.

Portul popular din zona Vlașca este unul din cele mai admirate, datorită componenței cu peșteman și zăvelcă, a cromaticii rafinate și a strălucirii conferite de fluturii „în solzi de pește” care conturează motivele cămășilor și a podoabelor din aur și argint.

Costumul cu peșteman din Vlașca,

imortalizat de Nicolae Grigorescu în tabloul „Fata cu zestre”, a fost specific unui teritoriu delimitat la est de satele Putineiu, Vlad Țepeș, Grădiștea, Dărăști-Vlașca, Neajlovu, Crevedia, Vânători și la vest de satele Petroșani, Botoroga, Talpa, Scurtu Mare, Slobozia.

Pieșele componente sunt ștergarul, cămașa, peștemanul, catrința și betele, la care se adaugă podoabele.

Ca și în Teleorman, în Vlașca femeile căsătorite au purtat „chemeleț”, sub formă de cerc lucrat din carton sau chiar din lemn, îmbrăcat în pânză sau catifea, așezat pe creștetul capului. De pânza chemelețului se coseau bani de argint sau de aur. Deasupra se purtau basmale albastre, peste care se așeza ștergarul alb de bumbac subțire sau din bumbac cu borangic, decorat cu alesături pe rost din borangic. Ștergarul se fixa de chemeleț cu „spilci”, ace cu gămălie colorată, și se înfășura în jurul capului, cu un capăt adus în dreptul frunții, fixat cu ace cu „dârdâieți”, flori artificiale din pânză.

Maramele de borangic specifice satelor vlăscene sunt mari, decorate bogat cu motive florale, motive geometrice policrome sau motive vegetale.

Cămășile din Vlașca se încadrează în marea familie a celor de tip carpatic, încrețite în jurul gâtului, iar din punct de vedere ornamental în tipul cu alțiță.

Tehnicile de lucru sunt asemănătoare celor din Teleorman, lăntișorul, tighelul, punctul în cruce, la care se adaugă sistemul de montare al fluturilor, unul sub celălalt, formând un șir de solzi și menținerea vremei mai îndelungată a punctului bătrânesc. Trebuie



3. Giubea Vlașca.



4. Detaliu giubea Vlașca.

subliniat și faptul că mătasea și arniciul au fost materialele cu care s-a cusut.

O notă distinctă este dată de gulerul înalt, format din crețuri susținute pe o bentiță montată în interior, tivite pe margine cu drug roșu. Cămășile vechi, sunt croite din foi lungi, până aproape de glezne, cu câte doi clini laterali și mânecă împărțită în trei, altiță, încreț continuată cu pânză de borangic care rămâne de cele mai multe ori fără râuri. O altă notă distinctivă a decorului cămășilor este dată de structura compoziției, ordonată în benzi împărțite în pătrate, fiecare cu motive diferite așezate oblic, conturate cu fluturi aurii în formă de solzi. Mâneca este largă, cu un șir de motive pe margine sau încrețită pe o bentiță cusută cu motive similare. Pe piept se regăsesc benzi verticale similare celor de pe altiță. Stilul decorului, tehnica de cusut, cromatica discretă sunt caracteristice acestor cămăși. Modelul de pe poale, figurând un șir de oameni prinși în horă sunt o completare a ansamblului decorativ al cămășii.

Partea de jos a cămășii este acoperită de peșteman și de catrință. Peștemanele sunt țesute în două ițe, din lână și bumbac de culoare neagră sau bleumarin, formate din două bucăți unite transversal, după care sunt plisate mărunț. Ceea ce caracterizează peștemanul este prezența unei borduri roșii cu mici alesături policrome, dispusă pe poale și a două borduri verticale la ambele capete. Peștemanul se poartă în partea din spate, legat cu două baere pe deasupra catrinței. Plisarea se făcea înainte de unirea celor două foi. Catrința se poartă cu marginile acoperite de bordurile peștemanului. În talie se înfășoară peste cele două piese brăcirile înguste, de culoare roșie.

Catrințele sunt țesute cu urzeală de bumbac și băteală de lână cu bumbac, formate din două bucăți, unite pe lung, cu vârgi și alesături și un mic prag la partea de jos. Cromatica vie, cu roșu, oliv, galben, verde, negru, înviorează ansamblul.

În familiile înstărite, costumul este completat cu salbă din bani de aur și bete cu două paftale din bronz cu sidef, din argint lucrat în filigran sau din alamă, cumpărate de la negustori și lucrate la sudul Dunării.

În timpul iernii, femeile au purtat haine lungi din dimie albă, croită din foi drepte, cu clini laterali și răscroială pentru mânecile trei sferturi. Pe clinii laterali sunt brodate motive florale policrome.

Haina din dimie fără mâneci a fost de asemenea răspândită în secolul al XIX-lea. Piepții sunt croiți din câte o foaie, cu clini laterali montați de sub răscroiala pentru mâini. Clinilor care pornesc din răscroială li se adaugă câte un clin mai mic montat spre față și un clin mic spre spatele croit dintr-o singură foaie. La gât și pe lângă răscroielii este aplicată o împletitură din lână roșie. Decorul este concentrat pe clini, constând în aplicație de stofă roșie, peste care sunt brodate motive florale policrome. Hainele de dimie erau lucrate de cele mai multe ori în atelierile meșteșugărești.



5. Peșteman, Vlașca.



6. Port popular de sărbătoare, Vlașca.

Portul popular din Ilfov a suferit influența orașului București. Aici lucrau meșteșugarii care furnizau populației din mediul rural cele necesare, aici erau negustorii cu mărfuri industriale de consum. Treptat, o parte din piesele de îmbrăcăminte lucrate din dimie, din piele sau blană au început să fie lucrate pentru populația rurală de meșteșugari și cumpărate la târguri.

Până în primele decenii ale secolului al XX-lea, ponderea dintre lucrurile produse în gospodărie și cele noi combinate cu cele tradiționale a crescut permanent.

Portul tradițional de Ilfov se compune din ștergar, cămașă, fotă încrețită în spate și zăvelcă în față. Pe parcursul timpului, în compoziția ansamblului au intervenit schimbări care marchează apropierea de portul orașesc.

Tipul cel mai vechi de costum din colecție este compus din fotă încrețită la spate, cu zăvelcă în față, amintind oarecum portul cu peșteman.

Femeile purtau peste cocul prins la spate cu „spilci”, „bariș” colorat sau basma neagră de cașmir, cu trandafiri policromi pe margine legată la spate sub coc sau cu capetele înnodate pe creștet. La costumul de sărbătoare, capul era acoperit peste bariș cu ștergar sau maramă de borangic cu capetele lăsate liber pe spate. Ștergarul este țesut din bumbac fin, cu vărgi transversale și șabace la ambele capete. Marama de borangic este decorată cu vărgi și alesături la capete.

Cămașa purtată de femei în zona Ilfov este de tip carpatic, încrețită în jurul gâtului pe bentiță, are croiala obișnuită pe toată Câmpia Munteniei și repartitia ornamentelor potrivit tradiției: pe piept, pe altiță, de-a lungul mânecii.

În jurul Lacului Snagov, s-a purtat și „ia cu încreț” sau „cu ciupag” întâlnită în timpul cercetărilor ca o relicvă numai în comuna Buriaș. Deosebirea dintre această cămașă și aceea descrisă mai sus constă în gura poziționată laterală, în partea stângă, la îmbinarea dintre piept și mânecă, ca și broderia pe muchia cutelor executată sub bentița de la gât. Mâneca se termină într-un grup de cerculețe care formează o manșetă cu un mic volanaș. Poalele ieii, croite din trei lățimi de pânză, au pe marginea de jos dantelă croșetată.

Cromatică cusăturilor este de regulă bicoloră, roșu cu negru sau verde cu negru, figurând motive florale stilizate.

Deasupra poalelor se purta în spate fota încrețită și în față zăvelca. Fota este țesută în patru ițe în „ochiuri”, din lână și lănică, are formă drept-



7. Femeie în port popular specific zonei Ilfov.

unghiulară, cu pliseuri mari sau crețuri fixate pe o bentiță. Decorul preponderent geometric este dispus pe poale sau, la unele exemplare, pe trei laturi. Cromatica de fond a fotei este roșu închis sau negru, înviorată cu motivele policrome alese sau cusute cu lână.

Peste fotă și zăvelcă se încing betele înguste, năvădite în război, policrome.

În timpul iernii s-a purtat și fusta țesută din lână în patru ițe sau în ochiuri, compusă din cinci lățimi, decorată cu grupuri de vârgi policrome sau carouri. Fusta este neagră, violet, roșie, verde, cu vârgi viu colorate. Partea din față a fusteii este acoperită cu șorțul din pânză din bumbac sau arnici, țesută în două ițe, de culoare roșie sau albă cu dunguțe mici și o bordură lată cu alesături pe poale.

În portul popular femeiesc din zonele Teleorman, Vlașca și Ilfov întrezărim elemente străvechi de cultură aflate la baza fenomenului artistic românesc. Raportată la arta populară românească, creația artistică din cele trei zone se manifestă ca o parte a unui tot unitar, în cadrul căruia s-au dezvoltat în timp forme specific zonale purtând amprenta fiecărei epoci și a legăturilor cu lumea balcanică.



8. Șorț din Ilfov.

Bibliografie

Bâtcă, Maria, *Costumul popular românesc*, București, Centrul Național pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale, 2016.

Hedvig Formagiu, Maria, *Portul popular din România*, Muzeul de Artă Populară al Republicii Socialiste România, București, 1974.

Petrescu, Paul, *Motive decorative celebre. Contribuții la studiul ornamenticii românești*, Editura Meridiane, București, 1971.

Stoica, Georgeta, Petrescu, Paul, *Artă populară românească*, Editura Meridiane, București, 1981.

Secoșan, Elena, Petrescu, Paul, *Portul popular de sărbătoare din România*, Editura Meridiane, București, 1984.



9. Detaliu maramă Ilfov.

Acad. Georgeta Stoica, dr. Paula Popoiu, dr. Georgiana Onoiu
Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti”
Fotografii din Colecția de port popular a
Muzeului Național al Satului „Dimitrie Gusti”

Creatorii populari de mărtișoare - aparținători ai culturii tradiționale și ai culturii de consum

Mărtișoarele¹ reprezintă o categorie vivantă a bunurilor culturale datorate artei tradiționale românești, acestea înglobând în semnificațiile lor concentrate în forme estetice necesitățile spirituale și materiale ale românilor.

Mărtișoarele sunt elemente de patrimoniu cultural răspândite pe tot teritoriul României. Obiceiul Mărtișorului² este atestat în peste 500 de localități, conform datelor din „Atlasul etnografic român” (comunități reprezentative pentru practicarea elementului: București, Buciumi din jud. Sălaj, Ceplenița și Cucuteni din jud. Iași, Giurgiuța din jud. Dolj, Mihail Kogălniceanu din jud. Constanța). La inițiativa conf. univ. dr. Ioana Frunteală, Facultatea de Litere, Universitatea București și membru în Comisia Națională pentru Salvarea Patrimoniului Cultural Imaterial, dosarul „Mărtișorul - Practicile tradiționale asociate zile de 1 Martie” a fost inclus, în 2017, în „Lista reprezentativă a elementelor de patrimoniu cultural imaterial a UNESCO” (mai multe detalii aici: <https://patrimoniu.ro/patrimoniu-imaterial/inventarul-elementelor-vii-de-patrimoniu-cultural-imaterial>).

Pentru salvarea și protejarea acestui element de patrimoniu cultural imaterial, în anul 2020, am realizat cercetări (*Târgul de Mărtișor* de la Muzeul Național al Țăranului Român - 28 februarie 2020 și cel de la Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti” - 2 martie 2020) necesare pentru actualizarea informațiilor din arhiva digitală a Institutului Național al Patrimoniului „Repertoriul meșterilor și practicilor tradiționale”. Rezultatele constau în completarea în baza de date online (www.repertoriulmesterilor.patrimoniu.ro) a unui total de 27 fișe-tip de meșter și realizarea a 317 fotografii digitale (portrete de meșter și de fotografii de tip obiect etnografic). De asemenea, interviurile obținute în aceste ocazii stau la baza studiului de față, prin care intenționez să demonstrez comparativ faptul că în societatea românească contem-

¹ Pentru români, luna martie este o unitate de timp consacrată zeului Marte, timp utilizat pentru muncă (arat, semănat, curățatul grădinilor și livezilor, scosul stupilor de la iernat, prepararea alimentelor etc.) și pentru săvârșirea de ritualuri eficiente datorită puterii sacre a lunii în care se îndeplinesc (Mărtișorul, Zilele Babei Dochia, Mucenicii, Ziua Cucilor, Căii lui Sântoader, Alexiile, Bunavestire). Luna Martie este începutul calendarului agrar românesc. Este Cap de Primăvară, primăvara fiind anotimpul revitalizării. Astfel, structura sufletească și destinul omului sunt strâns legate de locul în care e născut și *e în timp*. Prima zi a unei luni reprezintă Începutul. Este intervalul temporal de dinaintea împărțirii zilelor în zile pozitive și în zile negative. Prin zi-ntâi se determină tot ce survine în timpul anului/lunii/săptămânii. De aceea, în Ziua de Început a lui Martie se săvârșesc acte rituale fertilizatoare, de apărare împotriva spiritelor malefice provocatoare de boli (Marțolea, Marți-Seară etc.), de atragere a abundenței în viață și în gospodăriile oamenilor și de aflare a unui posibil viitor conform legilor destinului. Denumirile zonale ale timpului lui Marte păstrează rădăcina cuvântului original: Mart, Marțiu, Mărtișor. De asemenea, exprimă trezirea la viață a naturii: Germinar, Încolțitorul. Luna martie este luna echinocțiului de primăvară și a Noului An agrar. Aromânii o numesc Marțul, iar meglenoromânii Marta. Martie mai este numită și Strâmbă-parte sau Făurel deoarece este cea mai *nesănătoasă* și mai capricioasă dintre cele 12 luni. Pe 1 martie, Soarele își recapătă forța și cheamă natura la viață pentru încă un ciclu de 4 anotimpuri. – Anamaria Stănescu, *Luna lu' Marte*. 2016, în *SemneBune.ro*, publicat pe 2 martie 2016.

² Obiceiul Mărtișorului este celebrat atât în satele, cât și în orașele din România. E un ritual foarte vechi, închinat zeului Marte. Mărtișorul este, de fapt, o amuletă. Mărtișorul tradițional este confecționat dintr-o monedă de argint/aur, prin care este trecut un șnur. Șnurul este împletit din două fire de lână/bumbac/mătase: unul alb și unul roșu (negru inițial). Culoarele șnurului de mărtișor indică izbânda căldurii împotriva frigului, a luminii împotriva întunericului, a binelui împotriva răului, a vitalității împotriva letargiei. Mărtișorul ocrotește, mai ales, fetele de măritat și tinerele neveste de Marțolea. Astfel, când Marțolea vine să le *drăgostească*, nu mai are efect asupra lor. Mărtișorul se poartă la încheietura mâinii stângi, la gât sau prins cu un ac de haină în dreptul inimii, timp de 9/12 zile sau până la auzul primului cântec de cuc. Apoi, mărtișorul trebuie legat de ramura înmugurită a unui pom fructifer. – Anamaria Stănescu, *Luna lu' Marte*. 2016, în *SemneBune.ro*, publicat pe 2 martie 2016.

porană creatorii popularii de măștișoare fac parte din două „lumi”, respectiv cultura tradițională și consumerismul cultural, ce devin tangente în punctul în care se întreprinde valorificarea muncii creative a artiștilor populari.

Consumerismul este o ordine socială și economică, ce încurajează achiziția de bunuri în cantități din ce în ce mai mari. Pe lângă tradiționalele obiecte create de meșteșugari de la *Meșterul Manole* până în prezent, am remarcat și măștișoarele produse în serie, la nivel industrial. Drept urmare, dibăcia manuală a meșterilor populari tinde să fie suprimată de către mijloacele moderne de producție în masă specifice economiei de piață, ce sunt din ce în ce mai notorii și în zonele rurale al României. Cele din urmă sunt ușor de individualizat, deoarece poartă semnătura autorului ori a brand-ului internațional producător, cum este, spre exemplu, cazul bijuteriilor din argint și aur cărora li se adaugă firul alb-roșu de măștișor pentru a fi dăruite. De asemenea, am observat și cazul supraproducției manifestate, cu precădere, în perioada pandemică cauzată de infectarea cu COVID-19. Oferta de măștișoare a depășit cererea cumpărătorilor, având în vedere prezența foarte scăzută a publicului în târgurile meșteșugărești a căror organizare a respectat măsurile obligatorii de protecție a cetățenilor.

Potrivit conceptelor și normelor artei populare, meșteșugarii pun în valoare o bogată moștenire de tehnici și abilități lucrative, de științe specializate aplicate unei ample palete de materii prime. Prin urmare, măștișoarele sunt produsul liber al memoriei comunității locale și al evoluției în timp a conștiinței locuitorilor sublimate și materializate în bunuri culturale de gândirea creatoare și inventivă a creatorilor populari de măștișoare. Măștișoarele tradiționale formează

o categorie bogată, alcătuită din arhetipuri repetabile și distincte totodată, ce sunt determinate de funcționalitatea acestora (proctoare, festivă, socială, afectivă, identitară, economică și de patrimonializare).

Funcția economică este generată de comerțul de măștișoare la scară globală. Un măștișor este achiziționat în conformitate cu specificitatea etno-geografică (locală, regională, națională, etnică etc.). Creatorii de măștișoare din provinciile istorice românești lucrează similar și reprezintă în târgurile și expozițiile de artă populară patrimoniul cultural propriu. Pentru confecționarea măștișoarelor nu este necesară o specializare aprofundată și solicitantă, așa cum este în cazul olăritului, al încondeierii de ouă, al sculpturii în lemn etc. Însă, fără îndoială, talentul nativ și priceperea deosebită acumulată prin practică activă și continuă a meșteșugarului pot influența preferințele cumpărătorilor.

Creatorii populari nu își semnează „operele de artă”, ci le însemnează, uneori, printr-un semn distinctiv definit de propriul stil, deoarece intenționează să dea naștere unui obiect de uz, nu unui obiect etnografic care, probabil, la un moment dat va fi expus într-un muzeu sau va fi clasat drept bun cultural de patrimoniu imaterial. Prin urmare, în cultura tradițională românească un măștișor este creat și dăruit cu intenția de a proteja împotriva spiritelor rele și a bolilor pe cel/pe cea care-l poartă.

De-a lungul vremii, majoritatea meșteșugarilor s-au adaptat economiei de piață creând măștișoare pentru a le vinde în târgurile de primăvară, deși meșteșugul lor definitoriu este altul, precum: sculptura în lemn, prelucrarea pielii și a blăunii, pictarea icoanelor țărănești, confecționarea podobelor tradiționale, olăritul, țesutul, cusutul etc., așa cum ilustrează fotografiile alătura-

te. Mai exact, pe lângă simbolurile consacrate de tradiție, aceștia creează și măștișoare miniaturale inspirate din meșteșugul lor caracteristic. Acest tip de inovații cauzate de adaptarea la economia de piață pun în practică expresia lui Lavoisier (părintele chimiei moderne) devenită proverbială, potrivit căreia nimic nu se pierde, totul se transformă. Reproduserile în miniatură ale obiectelor tradiționale sunt meșteșugite din aceleași materii prime, sunt elaborate în conformitate cu aceleași etape și tehnici de lucru, cu aceleași instrumente. De asemenea, sunt ornate în același stil și poartă aceleași motive tradiționale. Spre exemplu, o mică lingură din lemn măștișorită prin aplicarea șnurului alb-roșu este similară lingurii sculptate în lemn cu motive tradiționale și folosită în bucătărie. Apoi, un motiv precum rozeta solară incizat pe o ladă de zestre poate fi transpus un pandantiv din lemn. Revenind la faptul că nimic nu se pierde, totul se transformă, cele două exemple anterioare de măștișoare din lemn respectă și conservă know-how-ul prelucrării tradiționale a lemnului, valorificând la maxim atât artistic-popular, cât și financiar inclusiv resturile obținute în urma sculptării unor obiecte tradiționale asupra cărora se aplică excizii după debitare.

Astfel, chiar dacă meșteșugarii nu prezintă o categorie socială a „culturii de masă”, viziunea meșterilor tradiționali asupra artei populare tinde să devină una de natură economică³, deoarece munca artistică a acestora trebuie recompensată inclusiv financiar.

Meșteșugarii intervievați au învățat să confecționeze măștișoare fie de la părinți/bunici ori de la alte persoane din neam, fie de la școală în cadrul atelierelor practice, fie

³ Paul Henri Stahl, Marin Constantin, *Meșteri țărani români*, Ed. Tritonic, 2004, București, pp.80-131.

au avut inspirația de a fi autodidacți. Astfel, mare parte dintre aceștia, copiii fiind au avut statutul de *ucenici* în cadrul procesului de învățare, practicare și transmitere a cunoștințelor despre știința confecționării și semnificațiile simbolice ale măștișoarelor. De asemenea, trebuie menționat că majoritatea producătorilor de măștișoare autodidacți și-au făcut apariția pe piață ca rezultat al unei reconversii profesionale din cauza restructurărilor de locuri de muncă ori din rândul studenților și pensionarilor ce au nevoie de o sursă de bani alternativă.

Transmiterea meșteșugului către viitoare generații prin medierea familiei nu reprezintă o certitudine în societatea de consum actuală ce suferă de *lipsă de timp*. Ceea ce este subliniat și de lipsa atelierului de confecționat măștișoare din gospodărie, în condițiile în care atelierul meșteșugarului constituie o marcă a specializării și productivității în practica meșterilor tradiționali. Este drept că nu este necesar un spațiu dedicat precum un atelier de creație pentru confecționarea câtorva măștișoare ce urmează a fi dăruite, mai ales că procesul de elaborare deși este migălos, este ușor în comparație cu cel al încondeierii unui ou. Însă, producerea de măștișoare de către meșterii populari pentru târgoveți generează asumarea unei bune administrări negustorești afectate de inflația economică și de devalorizarea muncii cauzată de angroșiști. Astfel, în societatea românească postdecembristă, necesitatea creării și purtării măștișoarelor este dublată de raportul cerere-ofertă manifestat în târgurile și spațiile comerciale destinate artei tradiționale.

Măștișoarele tradiționale pot fi confecționate din multiple materii prime: fibre textile, fibre vegetale, piele, metale prețioase și neprețioase, lut, lemn, mărgelă, sticlă

etc. Pe lângă ustensilele manuale de prelucrare (foarfeca, ace de cusut, pile, pensule etc.), sunt menționate și cele moderne. Spre exemplu, achiziționarea unei mașini de cusut, a unui război de țesut automat ori a unui mașini automate pentru decupat și frezat lemnul reprezintă o investiție pe termen lung fundamentată pe asumarea unui angajament clar în practicarea unui anumit tip de meșteșug. Astfel, efortul manual al meșterului popular este ameliorat de automatizările moderne în scop comercial.

Procesul de creație a măștișoarelor presupune anumite operațiuni: procurarea materiei prime, alegerea simbolurilor și, în funcție de material, croitul și cusutul, pictatul pe sticlă și ceramică, sculptatul în lemn etc. Obținerea șnurului constituie o sarcină aparte. Se răsucesc în palme, pe rând și în direcții opuse, un fir roșu de lână, bumbac, mătase etc. și unul alb asemenea. La final se înnoadă la capete și se atașează simbolului ori motivelor tradiționale elaborate (banul de argint, potcoava, ghiocelul, trifoilul cu patru foi, gărgărița, coșarul, scoica, cheia, cochilia de melc, ancora, inima, cornul⁴ etc.), acestea fiind cele care asigură conținutul tradiției măștișorului particularizat stilistic de meșteșugar.

Tehnologiile și procesul de lucru al creatorilor populari de măștișoare sunt dependente de relația pe care aceștia o stabilesc

cu clienții lor, de convențiile culturale mutual acceptate. Astfel, meșteșugarii și, implicit, creatorii populari de măștișoare nu sunt doar purtători ai tradiției, ci și negustori, fără ca acest sincretism cultural să diminueze valoarea artistică a măștișoarelor. Bineînțeles, excepție fac producătorii de obiecte tradiționale de prost gust și calitate îndoielnică multiplicat industrial masiv strict pentru beneficii financiare. Astfel chiciurile, aparțin exclusiv pieței de desfacere a consumerismului cultural global.

Clientela celor care produc măștișoare este diversă. Aceștia lucrează atât pentru cei de la sate, cât și pentru cei de la orașe, atât pentru români, cât și pentru alte naționalități, atât pentru copii, cât și pentru adulți.

Măștișorul/Marțul/Măștișugul/Măștișugul este dăruit de bunici/nași/părinți copiilor, de copiii mamelor și învățătoarelor/profesoarelor, de flăcăi fetelor de măritat (practici premaritale), de femei bărbaților (podoabă tradițională) și de fete altor fete (practici de înfrățire). Rostul măștișorului este să protejeze copiii de deochi, de soare secă (insolație) și de friguri (boli infecțioase febrile), să apere tinerii de spiritele rele și să aducă belșug tuturor celor care îl poartă. Astfel, atunci când măștișorul este realizat de orice membru al familiei pentru a fi un dar protector pentru cineva drag și este gratuit, acesta aparține culturii tradiționale, iar atunci când măștișorul este confecționat de meșteșugari pentru a fi vândut și, ulterior, dăruit de cumpărător cuiva drag aparține culturii de consum aflate într-o conexiune sincretică cu cea tradițională. De aceea, semnalează statutul paradigmatic al măștișorului, care în prezenta economie de piață este deopotrivă plătit și gratuit.

⁴ Banul din argint aduce succes financiar. Potcoava protejează împotriva deochiului. Ghiocelul este un simbol al renașterii, al purității și al prieteniei. Steaua indică perfecțiunea. Frunzele trifoilului cu 4 foi înseamnă faimă, bogăție, dragoste și sănătate. Cheia sugerează spor în casă și sănătate. Gărgărița aduce noroc pentru fetele de măritat. Coșarul conferă bunăstare nevestelor. Cochilia de melc sau de scoică exprimă iubirea protectoră. Cornul de os provoacă vigoare și fecunditate. Inima este semnul iubirii, iar ancora al credinței. – Anamaria Stănescu, *Luna lu' Marte*. 2016, în *SemneBune.ro*, publicat pe 2 martie 2016.



1. Mărțișoare din ceramică pictată – creator popular Carmen Brâncoveanu



3. Mărțișoare din piele pictată – creatori populari Cornelia și Adriana Untilov



2. Mărțișoare din lână și mărgel de nisip – creator popular Corina Maria Constanda



4. Mărțișoare din metale neprețioase – creator popular Dan Țurcă



5. Mărțișoare împletite din bumbac – creator popular Domnica Sibianu



6. Mărțișoare din măgele de nisip – creator popular Eszter Szallos



7. Mărțișoare din măgele de nisip – creator popular Eszter Szallos



8. Mărțișoare din lemn pictate – creator popular Florica Stancu



9. Mărțișoare croșetate din bumbac - creator popular Ingrid Adriana Albu



10. Mărțișoare croșetate din bumbac - creator popular Ingrid Adriana Albu



11. Mărțișoare din fibre vegetale - creator popular Ioana Socaciu



12. Mărțișoare brodate - creator popular Mihaela Vintilescu



13. Mărțișoare pictate pe sticlă – creator popular Radu Dinca



14. Mărțișoare din ceramică – creator popular Rodica Budeanu



15. Mărțișoare din ceramică – creator popular Rodica Budeanu



17. Mărțișoare din fetru – creator popular Seffer-Patka Katalin



16. Mărțișoare din lemn pictat – creator popular Ruxandra Berde



18. Mărțișoare pictate pe sticlă – creator popular Simona Nicoleta
Văduva



20. Mărțișoare sculptate în lemn – creator popular
Vasile Ene



19. Mărțișoare sculptate în lemn – creator popular
Vasile Ene



21. Mărțișoare incizate în lemn – creator popular Florin
Popțean

Text și fotografii:

Drd. Anamaria Stănescu,
Consilier, Patrimoniu Imaterial și Cultură
Tradițională - INP

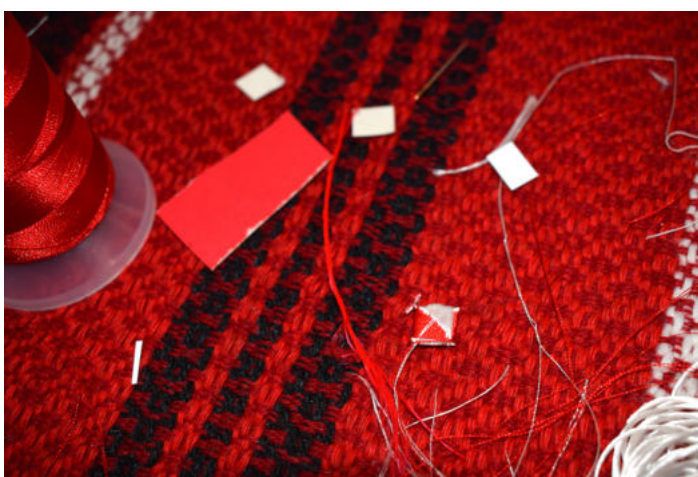
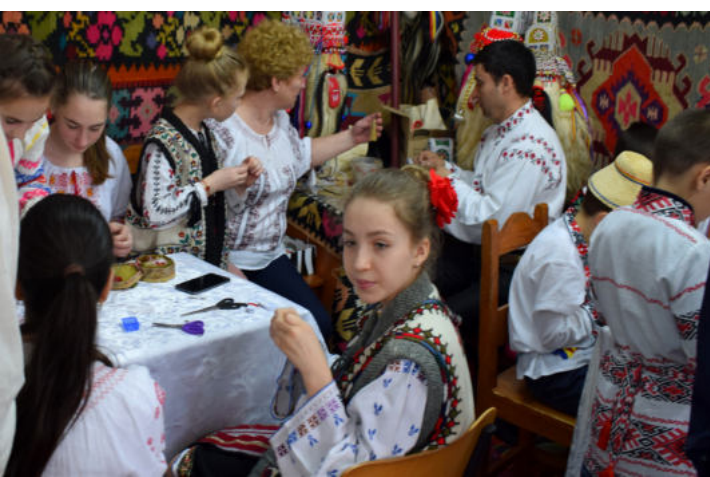


Sărbătoarea Mărțișorului – Ateliere de creație, Heleșteni și Sticlăria Scobinți, jud. Iași, 2016-2019.
Fotografii din Arhiva Centrului Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Iași





Sărbătoarea Mărțișorului – Atelier de creație, Heleşteni și Sticlăria Scobinți, jud. Iași, 2019.
Fotografii din Arhiva Institutului Național al Patrimoniului – Patrimoniu Imaterial și Cultură Tradițională





Obiceiuri de iarnă din județul Suceava (Partea a II-a)



1. Capre din jud. Suceava în alaiul obiceiurilor de iarnă - fotografie din Arhiva „Centrului Cultural Bucovina” - Suceava.

De o situație aparte se bucură benzile în județul Suceava. Sunt caracteristice zonei mai apropiate de Moldova a județului și, în trecut, cunoșteau o răspândire destul de mare.

Se știe că teatrul popular haiducesc a fost răspândit în Moldova de trupa lui Matei Millo, la sfârșitul secolului al XIX-lea. În județul Suceava, acest tip de teatru popular a cunoscut o răspândire destul de mare până la Revoluția din 1989, fiind cunoscut și interpretat de benzile sătești mai ales în cadrul Festivalului „Cântarea României”.

În ultimii 30 de ani, au dispărut aproape în totalitate, păstrându-se încă amintirea acestora în comunitate. Mai exact, foștii actanți își mai amintesc (fragmente din) rolurile pe care le jucau altădată pe scenă.

Drept urmare, acest obicei s-ar putea reconstitui măcar parțial, în localitățile unde este mai bine păstrat sau acolo unde fragmentele conservate permit închegarea unei piese de teatru popular.

Remarcăm însă interesul tot mai scăzut al comunității față de astfel de piese care și-au pierdut funcția în comunitate, fie datorită dimensiunilor extinse (sunt roluri lungi, care necesită, deopotrivă, timp îndelungat pentru învățare, dar și pentru performare, ceea ce plictisește audiența), fie datorită faptului că nu oferă comunității divertismentul și veselia, căutate, în această perioadă a anului și găsite în urături, la Capră sau Urs, cu tot alaiul lor.



2. Urși din jud. Suceava în alaiul obiceiurilor de iarnă - fotografie din Arhiva „Centrului Cultural Bucovina” - Suceava.

Ca urmare a acestei situații, dar și a lipsei contextului creat în trecut, mai ales de Festivalul „Cântarea României”, comunitățile s-au resemnat, trimitând în repertoriul pasiv benzile haiducești sau jucând, arareori, pe scena festivalurilor, fragmente din acestea.

Obiceiurile de Anul Nou, cele mai spectaculoase și mai practicate, constituie o emblemă a județului Suceava. Acestea se disting mai ales printr-un alai de măști îmbrăcați fistichiu și colorat, care se făceau remarcați atât prin costumația și prin jocul lor, cât și prin faptul că interacționau cu gazdele și cu privitorii, sperînd copiii și fetele, sau abordându-i pe cei mai morocănoși și mai ciudați membri ai comunității, spre a obține un bacșiș sau doar de dragul spectacolului. Domnișoare (băieți în

travesti), țigani cu bogate podoabe de pene în jurul capului și unși cu dosul ceaunului pe față, jidani îmbrăcați zdrențăros, cu măști hâde pe față, moșnegi, babe, cu măști care satirizează urătenia bătrâneții, dragomani care scot flăcări pe gură (mai rar) se fac remarcați în alaiurile mascaților făcând din Anul Nou o sărbătoare a veseliei.

O mare răspândire și varietate cunoaște urătura. Rareori, așa cum este ea performată în prezent, se limitează la plugușorul cu Bădica Traian, recunoscut drept tradițional de cele mai multe comunități.

Ca și în alte părți ale Moldovei, urătura bucovineană a dobândit accente istorice, satirice sau politice, de critică a situației din prezent a comunității pe plan social, chiar religios sau al personajelor și contextului politic al anului, mergând până la urături create ad-hoc, pentru fiecare gazdă în parte.

Uneori, urătura are profunde accente de înțelepciune populară, amintind comunității de obiceiurile sfinte ale strămoșilor, fie ele religioase, agrare sau sociale, cărora se opun moravurile ușurate și vulgare ale prezentului. De aceea, nu de puține ori, urătura cheamă sau măcar amintește de tot ceea ce bătrânii aveau ca valoare în comunitate.

Semnificației augurale i se adaugă, în prezent, una socială, uratul fiind un prilej pentru familii de a se vizita și de a sta la un pahar sau chiar la masă. Urătura este însoțită de clopote, buhai și bici și doar în foarte rare cazuri, de plugul cu boi, altădată mult mai prezent, care trăgea și o brazdă, simbol al belșugului, în curtea gospodarului.

Distingem, de asemenea, urătura practică de copii, mult mai simplă ca text și recuzită (însoțită, de obicei, doar de clopoțel), dar așteptată de toți gospodarii ca aducătoare de binecuvântare și de belșug.



3. Căiuți din jud. Suceava, fotografie din Arhiva „Centrului Cultural Bucovina” - Suceava.



4. Urși din jud. Suceava, fotografie din Arhiva „Centrului Cultural Bucovina” - Suceava.

Mai rar, se întâlnește, în prezent, ceata de flăcăi, care ură fetele. Totuși, aceasta nu lipsește, având în componență și fete, în ultimii ani. Ură, de asemenea, familii întregi și nu în ultimul rând, ansamblurile folclorice și bătrânii, care simt nevoia de a transmite prețioasele tradiții moștenite din strămoși.

Dar urătura nu vine singură, chiar dacă alaiul poartă denumirea de urători sau de Capră. De obicei, pe lângă urătură, acesta mai are în componență Capra, Ursul și mascații, bungherii, în zona Câmpulungului Moldovenesc, împărații, la Bosanci, partia, la Pârtești, căiuții la Bosanci, Zvoriștea, Hânțești, Horodnic de Jos etc.

Capra o organizează flăcăii mai mari sau chiar cetele de adulți. Nu este exclus să fie organizată și de copii, în acest caz, alaiul fiind compus doar din două persoane - capra și țiganul la capră sau gospodarul, care o comandă.

Alaiul maturilor sau al flăcăilor mai mari are în componență Capra, țiganul sau gospodarul care o comandă, jidanul, care vrea să cumpere capra de la țigan, doctorul, care vrea să vindece capra căzută la pământ, eventual, țiganca, ce năzuiește spre același scop, cu vrăjile ei.

În ultima vreme, alaiul are în componență mai multe capre, eventual și un cerb, care joacă sub aceeași comandă. Cerbul se deosebește de capre prin aceea că are o pereche de coarne de cerb, mai mari și mai ramificate. Caracteristic caprei este botul de lemn clămpănitor, uneori, acoperit cu piele de capră. Pe spate poartă, în general, un covor sau o cergă tradițională. Alte ornamente specifice Caprei sunt beteala, franjurile, coada realizată dintr-un canaf etc.

Scenariul este cam acesta: Capra joacă, apoi se îmbolnăvește și cade la pământ/moare. Doctorul sau țiganca o scoală, apoi iar joacă și pleacă la altă casă. În unele locuri, scenariul cuprinde și un episod al neguțătoririi caprei de către jidanul care vrea să o cumpere, aceasta dovedindu-se prea neastâmpărată.

Un obicei destul de prezent este și Ursul. Scenariul tradițional prevede existența unui urs și a unui țigan care să-l joace. Pentru spectacol, alaiul are, în prezent, mai mulți urși, de regulă, îmbrăcați în piei de oaie sau în blană artificială, care imită pielea de urs. În ultima vreme, s-a început a se împrumuta piei de urs din satele județului Bacău.

Amintirea urșilor din pădure, dresați de țigani, cu care se mai colinda în trecut, aproape că lipsește din memoria colectivă fie pentru că aceștia nu existau, în multe locuri, fie pentru că s-a pierdut, în negura timpului.

Urșii joacă, uneori, pe băț (în amintirea animalelor care erau dresate să joace astfel), alteori sunt ținuți în lanț sau liberi. Apoi, cad morți, la pământ, fiind chemat doctorul sau țiganca vrăjitoare, pentru a-i ridica. După ce se scoală, iar joacă și pleacă la altă casă.

Alaiul Caprei și al Ursului pot juca și de sine stătător. Acest lucru se întâmplă rar, în prezent, ele făcând parte din urătură.



5. Moșnegi din Ciocănești, jud. Suceava, fotografie din Arhiva Căminului Cultural Ciocănești.

Altă caracteristică a Caprei și Ursului este aceea că doar foarte puțin se mai organizează spontan, în acest caz alaiul fiind de mici dimensiuni. În general, ansamblul folcloric al satului organizează tot alaiul, fiind sprijinit și nu în ultimul rând, finanțat de primărie, căminul cultural sau de diferiți sponsori privați.

De remarcat este această latură economică, foarte importantă, în ultimul timp, nu numai pentru înnoirea costumelor și recuzitei și păstrarea caracterului lor tradițional, ci și pentru asigurarea mobilității trupelor de obiceiuri în județ și înafara acestuia, cu scopul de a da spectacole.

Aceste obiceiuri se întâlnesc în aproape toate comunele județului, fiecare având particularitățile și specificul propriu. Sunt însă și obiceiuri caracteristice anumitor zone.

De exemplu, în zona de interferență cu Botoșaniul, se întâlnesc Căiuții. În județ, sunt prezenți la Botoșana, Zvoriștea, Horodnicu de Jos, Hânțești. Ei joacă în cerc și în linie, sub comanda unui ofițer sau gospodar, având strigături specifice, de comandă sau/și de joc.

Căluțul se poartă în veșcă (n.r. - coajă de copac) și are un cap de cal, din lemn, împodobit cu cordele, canafi, oglinzi.

Bungherii se întâlnesc la Câmpulung Moldovenesc, Sadova și Vama. În zonă, se spune că Bunghereasca ar data din perioada ocupației austro-ungare în Bucovina, că flăcăii ar fi preluat modul de costumare al generalilor austrieci. Există însă și opinia conform căreia obiceiul ar fi fost „inventat” de un locuitor al Câmpulungului Moldovenesc, după anul 1850.

Acum, obiceiul se desfășoară între 31 decembrie - 1 ianuarie al fiecărui an, Bungherii având obiceiul să colinde, în această perioadă, mai ales la restaurantele unde se organizează sărbătorirea Revelionului și unde sunt răsplătiți cu mai mulți bani și băutură, căci un singur gospodar de multe ori nu are posibilitatea să cinstească ceata așa cum ar avea ea pretenția.

În oraș erau, până nu demult, mai multe cete de bungheri care proveneau din cartierele periferice - Valea Seacă, Sihla, Izvorul alb -, părți ale orașului care conservă nuclee ale vieții țărănești. În prezent, însă, s-a conservat doar ceata din Capu Satului și aceasta sub influența preotului Teodor Giosanu, iubitor al patrimoniului și tradițiilor câmpulungene, și cu coordonarea gospodarilor din acest cartier, cunoscători din familie ai acestor tradiții.

Cei prezenți în Bucovina la cumpăna dintre ani sunt prinși mai mult de spectacol, ignorând ceea ce este, de fapt, rațiunea întrunirii cetei. Ba chiar și în ochii performerilor, actualul lor dans are ca argument păstrarea tradiției, chiar ei ignorând faptul că ceea ce îi leagă este momentul vieții premurgător căsătoriei. În ansamblul comunității, ei prezintă dintotdeauna mesajul unei vârste, una dintre unitățile tradiționale de organizare a băieților necăsătoriți, cu rol inițiativ, celulă socială tradițională (în sensul de mod de reunire, cunoaștere și manifestare publică a feciorilor), purtând, mai recent și marca unei categorii sociale, a feciorilor de țăran, în calitatea urbană de astăzi.

Pentru cetele de Bungheri, strigăturile culese de noi sunt mai mult „cu circuit în-

chis”, ele fiind rar rostite cu toată claritatea în public. Din partea membrilor cetei, există și o oarecare grijă de a păstra moralitatea comunității, însă aceasta dispare atunci când este vorba despre afirmarea grupului sau de spectacol.

Analizând, mai în amănunt, obiceiul, remarcăm că, până în anul 1775, în zona Câmpulungului Moldovenesc erau mai puține serbări populare, căci bărbații nu erau pe la casele lor, fiind plecați în transumanță. Pe teritoriul Câmpulungului, pe atunci, existau 250.000 de oi, după cum consemnează documentele istorice.

În legătură cu originea bungherilor, am consemnat, din surse orale, că aceasta ar fi după anul 1848, când localnicilor le era la îndemână să facă parodie după militarii austrieci și reveniseră bărbații în comunitate, căci Bunghereasca este un dans exclusiv bărbătesc.

În anul 1848 are loc cartarea Bucovinei și munții se dau în proprietatea oamenilor, care se cadastrează. Odată cu venirea autorității austriece, au început a fi luați flăcăii la oaste cu arcanul, fapt care a generat răscobile, căci bucovinenii nu voiau să dea bărbați la oastea străină. De aici, arcanul (actualmente, dans), în ritmul căruia joacă și bungherii.

Majoritatea bucovinenilor făceau șapte ani de armată, cei mai mulți, la cavalerie, pe armăsari negri, purtând numele de dragoni sau ulani. Ținuta pe care o vedeau la cei întorși acasă, dar și la alți militari din comunitate, care erau reprezentanții stăpânirii austriece în zonă, au copiat-o adolescenții, fascinați de această ținută pe care se presupune

că au introdus-o în jocul bărbătesc, păstrând și specificul acestuia. Mai demult, se făceau bungheri băieții veniți din armata austriacă, nu adolescenții, așa cum se fac în prezent, consemnează surse reprezentând memoria comunitară.

Câmpulungul era ocol independent și devine târg la 1858, apoi oraș, conservând nuclee de viață țărănească în materie de indeletniciri, petreceri, sărbători ale calendarului ortodox, așa cum se întâmplă și astăzi, în cartierele periferice ale orașului.

Altă ipoteză spune că, în Câmpulung Moldovenesc, bungherii au apărut înainte de Primul Război Mondial, în legătură cu data apariției obiceiului neexistând documente sigure, ci doar mărturii ale tradiției orale. Până atunci, se performau mai multe piese religioase, cum ar fi Irozii și Banda lui Jian, care însoțeau și Bungherii, în acea vreme. Comunitatea consideră obiceiul ca pe o amintire a manifestării generalilor austrieci, care, se spune, veneau în comunitate cu uniformă și aerul lor superior, pe vremea când Bucovina era sub stăpânire austro-ungară.

Datele despre mai vechea performare a obiceiului sunt puține. Ceea ce este însă sigur pentru acea perioadă e că textul care se rostea era cu mult simplificat față de cel cules de noi astăzi, fiind compus, în cea mai mare parte, din strigăturile de joc. Cele inițiatice și satirice se pare că s-au dezvoltat mai mult ulterior, unele dintre ele, în perioada comunistă. Remarcăm, totuși, că ceata care s-a mai păstrat în prezent, sub oblăduirea bisericii și a preotului Teodor Giosanu, conservă aceste strigături vechi, de joc, nu și pe celelalte, pe

care le-am consemnat la informatori care făceau parte, acum 10-25 de ani din cetele de bungheri din alte cartiere.

În ceea ce privește succesiunea actuală a obiceiurilor din alaiul de Anul Nou, intră mai întâi bungherii, ca și autoritatea în societate, ei simbolizând această autoritate, austriacă pe vremuri. Intră în coloană, ca și la Arcan, ca de altfel la oricare dans popular al zonei, formație care, în termeni populari, se numește Fansulă. Apoi, se așază în cerc, simbol al roții solare, dar mai ales, al bărbăției, asemănător, se spune în tradiția orală, cu un dans viril al cerbilor din pădure, desfășurat tot în cerc, cu mișcări mai violente, dar fără a se lovi.

Bungherii de la Capu Satului încep dansul pe loc, bătând din pinteni (au pinteni de oțel la cizme), lucru considerat semn de bărbăție în zonă. La primele strigături, se bate cu piciorul, se vine aplecat spre centrul cercului și se revine la roata mare, ca în dansul cerbilor.

Urmează dansul în cruciș, prin schimbarea locului între bungherii aflați în părțile opuse ale cercului. Simboluri ale bărbăției mai sunt considerate, în text, cârciuma, stâna, fâșcâitul (un fel de fluierat). Întreg dansul este însoțit de strigături tradiționale, apoi începe papanășul.

Turbina, dans care se spune că amintește de mișcarea planetelor, urmează apoi în desfășurarea bungherilor. Aceștia dansează în cerc, unul în spatele celuilalt și își strigă dorul în strigăturile de la finalul Turbinei. Urmează solovățul în două părți, trecutul la loc, simbolizând trecerea în alt an. Vine apoi o fază potolită a dansului, ca moșnegii.

Se spune că o variantă a Bungherilor sunt și Împărații din Bosanci, care poartă pe cap o podoabă cu pene.

Mai sunt, în zona dinspre Iași a județului, partiile, care joacă Pădurețul în casele oamenilor, la cumpăna dintre ani. Aceștia sunt încinși cu diagonale din bete peste costumul popular sau peste puloverele de lână, albe sau roșii, pe care le poartă. Sunt tot o variantă a cetei de feciori din Suceava, având caracteristic dansul.

Cercetarea noastră nu a avut caracter exhaustiv. Ne-am dorit, mai mult, să tragem unele semnale de alarmă privitoare la faptul că practicarea spontană a obiceiurilor de iarnă aproape că a devenit o raritate, chiar și în Bucovina.

Ne-am dorit apoi să lăsăm în urmă o culegere de texte scrise și în format audio, care să fie mărturie peste timp a stadiului actual al obiceiurilor de iarnă din Suceava, lucru care se înscrie între prioritățile de primă urgență, în prezent.

Mutațiile care au avut loc în ultimul timp nu au ocolit județul. Textele se schimbă destul de repede, fiind incluse în domeniul tradițional și unele creații contemporane, care uneori nu au de a face cu tradiția. Sunt și mutații funcționale, de la ritual, la spectacol, de la o formă de manifestare vie a comunității aflate în sărbătoare, la un produs cultural, aproape exterior comunității sau legat de aceasta doar în virtutea faptului că aparține tradiției.

De asemenea, supralicitarea laturii spectaculare a obiceiurilor s-a manifestat și prin accentul tot mai mare care se pune pe latura estetică a acestora - costume frumoase, încadrare scenică desăvârșită etc.

Nu în ultimul rând, obiceiurile de iarnă sunt văzute ca o emblemă, o carte de vizită a comunității. Ca urmare, ele au migrat de la sat la oraș, la festivaluri sau printre blocuri, în tren etc. De asemenea, comunitatea le promovează pe Internet, în social-media, la televizor, în presă etc., lucru doar foarte puțin întâlnit în comunitățile tradiționale, când doar câțiva străini prezenți în sat aveau parte de performarea obiceiurilor sau comunitățile vecine, în care se mai juca uneori.

De aceea, și obiceiurile de iarnă s-au muzeificat, începând să facă parte dintr-o altă realitate decât viața unei comunități; o realitate culturală, socială, care este pe cale de a deveni un act cultural, în sine.

Practicanții aleargă tot mai mult după răsplată, chiar dacă nu în bani. Ei preferă și ceea ce le aduce faimă - participarea la spectacole, reprezentării în alte localități și, nu în ultimul rând, pentru mass-media și Internet. De aceea, subliniem importanța festivalurilor locale și județene ale obiceiurilor de iarnă, dintre care nu puține sunt organizate în județul Suceava; o bucurie pentru mulții turiști prezenți în Bucovina, pe timpul sărbătorilor, dar și garanția perpetuării acestora în viitor.

Remarcăm și importanța pe care o au ansamblurile din comune pentru perpetuarea și transmiterea obiceiurilor de iarnă, precum și pentru conservarea repertoriului local. În acest con-

text, recomandăm factorilor responsabili pe plan local să se documenteze sau să aprofundeze documentarea pe teren, la bătrânii satului, care încă mai păstrează amintirea obiceiurilor așa cum se desfășurau ele pe vremea când comunitățile erau mai închise și mai conservatoare, iar tradiția reprezenta un *modus vivendi*, nu o reprezentare culturală exterioară comunității, așa cum tinde a fi, tot mai mult, în prezent.

Important pentru timpurile în care trăim ar fi și ca fiecare comunitate să aibă o arhivă cât se poate de solidă și de bine organizată - video, audio, foto - cu obiceiurile de iarnă locale, așa cum s-au păstrat ele până în prezent, pe viu sau în amintirea bătrânilor. Iar această arhivă să fie bine păstrată și lăsată moștenire peste generații, la căminul cultural sau la primărie. Mijloacele tehnice fiind astăzi foarte accesibile, acest lucru este posibil chiar și în cele mai sărace comune. Și mai este posibil și datorită puținilor bătrâni, care încă trăiesc și le mai păstrează amintirea.

Autoritățile și responsabilii culturali au dus o muncă intensă de publicare a textelor și ritualurilor obiceiurilor de iarnă, care ar trebui intensificată acolo unde acestea lipsesc sau nu sunt actualizate, inclusiv publicarea de monografii ale comunelor, unde acestea lipsesc încă.

Este necesară prezența activiștilor culturali în fiecare comună, munca lor fiind una de culegere, conservare și perpetuare a obiceiurilor. Subliniem acest lucru, întrucât fără îndrumători, fără oameni cu cunoștințe și dragoste pentru tradiții, obiceiurile se vor pierde. Au dovedit-o anii de după revoluție, dar și anii

de după 2000, când, cu oameni de acest fel, s-a reușit recuperarea tradițiilor, în multe localități.

De asemenea, găsirea unor mijloace eficiente de a-i motiva pe tineri să continue obiceiurile. Am văzut, pe teren, un atașament crescut al oamenilor față de aceste valori identitare. Mulți se întorc din străinătate chiar cu ocazia sărbătorilor de iarnă, pentru a face parte din alaiurile din satul lor. Chiar și dorința aceasta de publicitate este reflecția unei conștiințe a valorii obiceiurilor de iarnă.

Mijloacele de promovare a obiceiurilor și a performerilor, găsirea celor mai eficiente mijloace de răsplătire a acestora, recuperarea, din surse orale încă prezente, a textelor originale, arhivarea și publicarea acestora sunt, în prezent, garanții ale conservării și transmiterii către generațiile viitoare a obiceiurilor de iarnă. Este, de asemenea, necesară intensificarea muncii de teren a referenților și activiștilor culturali, care să stimuleze interesul tinerilor și perpetuarea obiceiurilor *in situ*.

Pentru vremurile în care trăim, festivalurile și spectacolele de folclor, emisiunile radio și TV, aparițiile în presa scrisă, dar și în culegeri și tratate de folclor, pe Internet (You Tube, social-media, paginile de Internet ale instituțiilor de cultură etc.) sunt bune mijloace de promovare, conservare și transmitere a obiceiurilor. Cu condiția ca aceste mijloace să se reflecte cumva și în sate, unde este nevoie de materiale care să fie păstrate și de amintirea vie a oamenilor care cunosc și conservă tradițiile.

Județul Suceava și-a găsit un drum. A găsit și oameni. Important este ca acest drum

să nu fie numai pentru prezent, ci și pentru viitor. Urgența este de a recupera texte, oameni, cunoștințe cât și de când se mai poate. Un gest recuperator s-a dorit a fi și culegerea noastră. Din trecut, spre viitor; pentru a asigura un viitor obiceiurilor de iarnă și o alternativă tinerilor mai ales, de petrecere a sărbătorilor pe viu, așa cum făceau strămoșii noștri, și mai puțin în mod pasiv, în lumea virtuală.

Mărturie stau și localitățile sucevene unde am mai găsit obiceiuri vii și descrieri ale acestora, la care apelăm cu îndemn pentru viitor și cu rigoarea unui prezent care încă mai oferă valori.

Dr. Iuliana Băncescu,
Cercetător științific II,
Patrimonu Imaterial și Cultură Tradițională
- INP

Poetul este un rege și i se cuvine un tron! 171 ani de la nașterea lui Mihai Eminescu - Ziua Culturii Naționale

Ion Cepoi: „Cred că despre Eminescu ar trebui să vorbim doar atunci când o să învățăm să tăcem în numele lui!”.

Evenimentele organizate de Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Gorj în parteneriat cu Teatrul Dramatic „Elvira Godeanu” în data de 15 ianuarie 2021 au debutat cu vernisarea unei expoziții la Sala „Florin Isuf”. Au fost expuse icoane semnate de soții Ana și George Ecovescu și de Larisa Mutu Mindoiu, lucrări de grafică ale lui Florin Preda Dochinoiu și picturi ale artiștilor plastici Gelu Costea, Florin Hutium, Luminița Fuiorea și Maria Stoian. Curatorul expoziției a fost Teodor Dădălău.

Instituția gorjeană a organizat în continuare, în aceeași zi dedicată Culturii Naționale, care anul acesta aniversează un deceniu, în incinta Teatrului Dramatic „Elvira Godeanu” din municipiul Târgu Jiu, un eveniment editorial: lansare de cărți, albume și publicații. Au fost lansate volumele: „Fluturi în asfalt” de Cristina Teodora Ciobanu (Editura Centrului Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Gorj, Târgu Jiu, 2020), „Romante pentru prea târziu” de Ion Cepoi, managerul CJCPCT Gorj (Editura Revers, Craiova, 2020), prezentate de Ion Popescu Brădiceni, și albumul „Tu și Eu despre Eu” de Teodor Dădălău (Editura CJCPCT Gorj, 2020). Albumul conține fotografii din colecția personală a autorului și a fost descris astfel de artistul plastic Cornel Vana: „Doi ochi luminați, pregătiți să vadă prin lentilele aparatului de fotografiat momentele solemne fie din viața mineritului ori neprețuit omagiu adus câmpului, de oamenii ce muncesc pământul, cam acesta ar fi blitz-ul care-l caracterizează pe Teodor Dădălău”.

Un alt album care a fost prezentat publicului este „Polovragi, poarta spre cer” (Editura CJCPCT Gorj, 2020). Managerul CJCPCT Gorj, Ion Cepoi, spunea despre această localitate din zona de sub munte că „Dumnezeu i-a dăruit acestui loc o aură specială, profundă, predestinându-l să ființeze ca un centru sacru integrator de valori unice și atribuindu-i dramatica povară de a fi el însuși întemeietor de mit, de istorie și de tradiție pe care le-a răsfrânt mai apoi asupra întregii zone din prejurul său. Altfel spus, i-a hărăzit menirea de a fi o POARTĂ SPRE CER!”.

Au mai fost lansate revista „Portal Măiastra”, nr. 3-4/2020 și publicațiile „Revista Jiului de Sus”, nr. 30/2020 și „Crinul Satelor”, nr 35-36, 2020, toate apărute la aceeași editură.

Evenimentul a mai cuprins un recital de romanțe pe versuri de Eminescu, cu participarea Emiliei Drăgotoiu Nanu, Larisei Cârlogea, Alinei Parnescu și a lui Marcel Trăistaru.

Evenimentul „Poetul este un rege și i se cuvine un tron! - 171 ani de la nașterea lui Mihai Eminescu - Ziua Culturii Naționale” s-a încheiat cu un recital de poezie și muzică folk, cu participarea lui Pompiliu Ciolacu și a lui Grigore Pompiliu Ciolacu. Un omagiu poeziei și lui Eminescu au adus actorii Teatrului Dramatic „Elvira Godeanu”: Cosmin Brehuță, Gia Enache, Mihai Rădulea și Iulian Marinescu. Cei prezenți la eveniment au putut vedea și proiecția filmului realizat în mai 2020 la Florești, Țânțăreni, film care prezintă trecerea lui Mihai Eminescu prin județul Gorj, după scenariul lui Ion Cepoi, în interpretarea lui Cosmin Brehuță și Gia Enache.

Daniela Gapșea,
Purtător de cuvânt CJCPCT Gorj

Memoria Ethnologica după 20 de ani

Nu doar anul s-a înnoit zilele trecute, ci și colecția „Memoria Ethnologica”, revista de patrimoniu etnologic și memorie culturală, pe care Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale „Liviu Borlan” Maramureș o publică încă din 2001. Numărul 76-77 al revistei e proaspăt scos din cuptorul tipografiei și are în el de toate, așa cum îi șade bine unei reviste ajunse la maturitate: studii și articole, colecții de folclor și recenzii de carte, scrise în limbile română, engleză și germană.

Între mituri, superstiții și arhitectură sacrală

Lectura noului număr ne poartă de la mituri esențiale la un studiu despre unguente folosite ca leac în medicina tradițională, apoi la semiotica costumului popular românesc din zona Banatului și înapoi, la credințe, superstiții și legătura aparte om-animal în mentalitatea țărănească.

Ne întâlnim, în paginile următoare, cu un studiu al complexității semnificațiilor salciei în universul satului românesc și cu o cercetare care depășește granițele țării noastre, mergând pe urmele materiale și imateriale ale trecutului industrial dintr-o zonă a orașului Milano (autor Luca Rimoldi).

Dr. Livia Ardelean ne prezintă Maramureșul anilor 1767-1769 văzut prin ochii unui general topograf austriac, cu doar câteva pagini înainte ca etnologul Pamfil Bilțiu să analizeze pedepsele aspre, „șocante și fanteziste” care se aplicau pentru diferite încălcări ale legii sau ale moralei în orașul Baia Mare din vremea Evului Mediu, aducând, astfel, contribuții la un domeniu mai puțin cercetat, cel al etnologiei juridice.

Cum arăta biserica de lemn din Berbești? Arhitectul Alexandru Baboș reconstituie istoricul, trăsăturile și semnificația unei biserici care, deși a fost remarcată, cerceta-



tă, fotografiată de specialiști încă din secolul XIX, constituind un reper în studiul arhitecturii sacrale a zonei, a fost demolată în 1932, lăsând un gol de neînlocuit în patrimoniul nostru cultural.

După un periplu de aproape 150 de pagini prin subiecte diverse, care au debutat cu un articol dedicat miturilor esențiale, ne întoarcem, ciclic, la mituri ca limbaj fundamental al lumii moderne și ca temelie pentru solidaritatea comunităților umane (autor, prof. dr. Ștefan Mariș).

Colecțiile de folclor ale revistei ne introduc, ca de fiecare dată, în lumea tradițiilor, a credințelor și a ocupațiilor maramureșene de odinioară, culese de la localnici cu darul povestirii și cu memorie ageră: nunta de pe vremuri, claca, obiceiurile de la stână, obiceiurile la sărbătorile de iarnă, prelucratul cânepei, făcutul fânului, luatul laptelui și fata pădurii sunt câteva dintre temele care populează această lume în numărul actual al revistei.

Memoria Ethnologica și conservarea tradiției prin modernitate

Anul acesta, revista *Memoria Ethnologica* împlinește 20 de ani. Sunt, deci, 20 de ani de când această publicație a urmărit să fie o dovadă a ceea ce memoria culturală a Maramureșului păstrează din vechime și în același timp, o imagine a memoriei culturale prezente. Și a reușit acest lucru, dacă ascultăm/citim opiniile unora dintre redactorii și colaboratorii „casei”: „*Memoria Ethnologica* este un excelent mod de conservare a tradiției prin modernitate - modernitatea cercetărilor, care face din această publi-

cație un reper național și internațional”, ne spune conf. univ. dr. habil. Carmen Dărăbuș, unul dintre redactorii publicației.

O altă ambiție a revistei a fost aspectul ei multidisciplinar, în paginile „Memoriei” găsim și locul studiilor scrise de specialiști în diferite domenii științifice. Este un aspect pe care îl recunoaște și îl apreciază și Livia Ardelean, doctor în istorie, consilier superior la Direcția Județeană Cluj a Arhivelor Naționale și colaboratoare a revistei: „*Memoria Ethnologica* are un rol deosebit în păstrarea identității locale. Și cum identitatea și memoria



etnologică, etnografică nu pot fi scoase din contextul evoluției evenimentiale, istorice, sociale, socotim că multidisciplinaritatea este plusul acestei reviste. Încă de la începutul colaborării noastre, devenită, în timp, una tradițională, am fost bucuroasă și încântată să descopăr că paginile revistei adăpostesc nu doar cercetări etnografice, etnologice, antropologice, ci și analize sociale ale unor

fenomene istorice ce și-au pus amprenta asupra întregii dezvoltări a comunităților din Maramureș, revista contribuind, astfel, la istoria locală și natală”.

Nelipsite din paginile revistei, încă de la „facerea” ei, sunt articolele profesorului Pamfil Bilțiu, membru al Asociației de Științe Etnologice din România, în opinia căruia, *Memoria Ethnologica* este cea mai bună revistă de profil din țară, evidențiindu-se datorită varietății conținutului, care s-a diversificat și se menține constant, dar și datorită cooptării unui număr tot mai mare de specialiști din țară și de peste hotare: „Importanța și valoarea revistei ne sunt certificate de circulația tot mai intensă în rândul specialiștilor, dar și al iubitorilor de cultură populară. Când am aflat că materialele publicate de noi în revistă au pătruns în peste 80 de țări, am trăit momente de mare satisfacție și împlinire”. (prof. Pamfil Bilțiu)

„*Memoria Ethnologica* este o revistă științifică recunoscută internațional, fiind accesată de cititori din zeci de biblioteci universitare ale lumii, din China până în Statele Unite și din Australia până în Canada”, completează informațiile prof. dr. Ștefan Mariș, redactor-șef al revistei, confirmând, la rândul său, abordarea interdisciplinară și transdisciplinară a publicației, prin care „specialiști reputeți (etnologi, antropologi, lingviști, filosofi, sociologi, istorici, teologi etc.) contribuie la prezentarea unei viziuni holistice asupra realității, în încercarea (asumată) de a echilibra raționalitatea umană generică și unitatea biologică a omenirii, cu extraordinara diversitate naturală a formelor culturale”.

Vaccin anti-globalizare

Memoria Ethnologica este locul în care se întâlnesc, ca la o șezătoare, poveștile și credințele țăranilor de azi și de odinioară, hori și vechi colinde, descântece și magie, meșteșuguri dispărute sau care mai respiră încă, prin gospodării, obiceiurile zilelor de muncă și ale celor de sărbătoare, alături de lucrări de sinteză bine documentate și studii intelectuale temeinice. E podul casei în care găsești comori de mulți uitate, la care nu te așteptai, sau, pe care sperai să le descoperi și de care te bucuri cu nostalgie și mirare, recunoscător că ai găsit un refugiu care s-a ținut departe de globalizare.

Dacă doriți, la rândul vostru, o doză de vaccin anti-globalizare, vă poftim să achiziționați revista, în format tipărit, de la sediul CJCPCT „Liviu Borlan” Maramureș (Baia Mare, str. Culturii 7A, tel 0262 211 560, email cjcpctmm@gmail.com) sau să cercetați online întreaga arhivă, cu toate cele 77 de numere adunate până acum, pe website-ul: www.memoria-ethnologica.ro.

Text și fotografii:

Rada Pavel,

CJCPCT „Liviu Borlan” Maramureș

Tradiția Călușului în Teleorman

Neobositul cercetător Stan V. Cristea a publicat recent o nouă ediție, revăzută și adăugită, a volumului *Tradiția Călușului în județul Teleorman. De la ritual la spectacol* (Ed. Aius, Craiova, 2020, 428 p. + LX pl. cu ilustr. + 2 h), editat de Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Teleorman. Lucrarea rămâne în continuare prima și singura monografie dedicată tradiției Călușului, abordat ca fenomen cultural emblematic pentru județul Teleorman.

Studiul etnologic pe care Stan V. Cristea îl aplică asupra Călușului din Teleorman, ca obicei și ca spectacol, este important și util atât sub aspectul contribuției la mai buna cunoaștere a spiritualității teleormănene, cât și din perspectiva etnologiei românești în general, care găsește în această carte informații extrem de prețioase pentru aprofundarea cercetării obiceiului Călușului, care încă s-a mai practicat până de curând în unele sate din județ, deși într-o formă oarecum alterată.

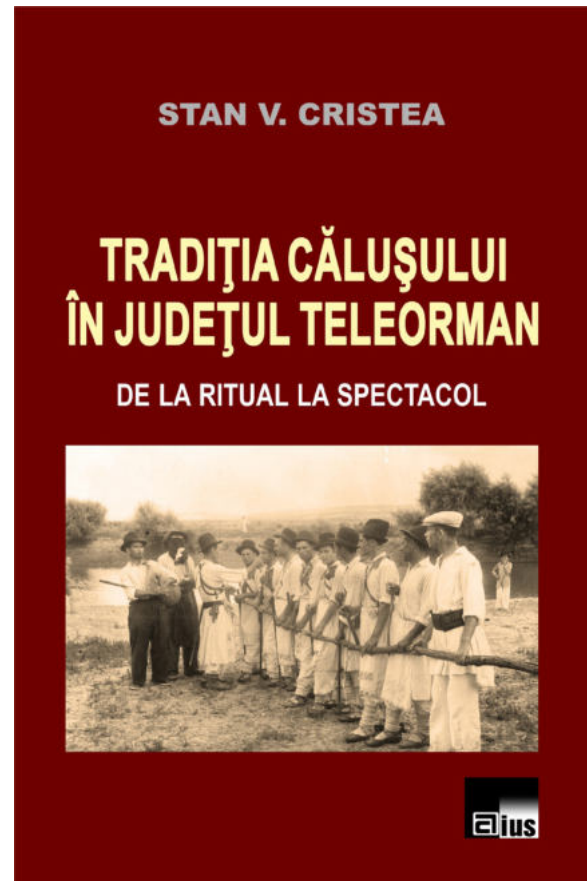
După cum precizează autorul, Călușul din Teleorman a fost observat și cercetat, în timp, de către mai mulți etnologi și etnografi (Harry Brauner, Constantin Brăiloiu, Gheorghe Vrabie, Horia Barbu Oprișan, Anca Giurchescu, Gail Kligman), fără a se ajunge la un studiu monografic. Există, totuși, unele semnalări parțiale, în diferite lucrări publicate în diferite volume, în reviste de specialitate

sau de cultură ori în presa centrală și locală. Există, apoi, în câteva lucrări de specialitate - „Călușarii” (1969) și „Monografia folclorică a Teleormanului” (1971), de Horia Barbu Oprișan, „Călușul. Transformări în ritualul românesc” (1981, tradusă în 2001), de Gail Kligman și „Călușul. Istorie și documente” (2003) de Ion Ghinoiu -, analize sau descifrări parțiale. Se cuvenea așadar ca un studiu monografic complex să pornească de la aceste acumulări de informații și interpretări, spre a mijloci o cunoaștere aprofundată a tradiției Călușului teleormănean.

Pe baza unei bogate bibliografii de specialitate, întregită cu cercetări de arhivă și de teren, cu informații din presa locală ori de la foști călușari, coregrafi și animatori culturali, inclusiv pe baza observării obiceiului la Beuca (în 2008 și 2010), Saelele (în 2008), Plopi-Beuca (în 2010) și Merișani-Băbăița (în 2016), Stan V. Cristea a reușit să pună în evidență câteva aspecte importante.

În primul rând, autorul este preocupat să sublinieze evoluția istorică a obiceiului Călușului în Teleorman și să identifice localitățile în care acesta s-a perpetuat prin ani, în perioada 1840-2020 (în total, 136 de localități).

În al doilea rând, autorul insistă cu lux de amănunte și cu acuratețe științifică pe reliefarea și analizarea structurii morfologice specifice a obiceiului Călușului în Teleorman,



care este în fond un colind, respectiv: *Ceata Călușului* (Mutul, Vătaful, Călușarii, Stegarul, Lăutarii, Alaiul); *substitutele* (Ciocul și Steagul), *recuzita rituală a Călușului* (Masca, Falusul, Sabia și Biciul Mutului, Bețele și Zurgălăii călușarilor) și *lecurile pentru apărarea de boli și tămăduirea acestora* (pelinul, usturoiul ș.a.); *Ritualul Călușului* (cu Legarea Steagului și Jurământul călușarilor, Colindul sau Jocul Călușului, Spargerea Călușului).

În același timp, autorul prezintă procesul de structurare și obiceului Călușului în Teleorman în perioada 1935-2020, insistând mai ales asupra prezentării acestuia în diferitele spectacole și festivaluri cultural-artistice din județ și din țară.

În context, sunt puse în evidență particularitățile obiceului Călușului în Teleorman, întărind acest lucru și prin alăturarea unui corpus al descrierilor Călușului jucat în unele localități din județ.

Toate aceste informații sunt dublate de o bogată ilustrație (60 de planșe color, cu 123 de fotografii). Încât, putem spune că noua ediție reprezintă cu adevărat o monografie ce cuprinde aproape tot ce se putea aduna la ora actuală despre Călușul din Teleorman.

Studiul lui Stan V. Cristea nu și-a propus să avanseze idei și soluții pentru strategii de salvare, revitalizare și păstrare a obiceului Călușului în Teleorman, dar realizează o radiografiere exactă a ceea ce a însemnat și mai poate să însemne Călușul în acest județ, oferind astfel argumente pentru acțiuni ce pot salva obiceul de la pieirea lui definitivă în această zonă, unde a avut o prezență atât de semnificativă.

Iuliana Mirela Cârnu,
Consilier - CJCPCT Teleorman



Colectiv redacțional

Corina MIHĂESCU

Mihaela CIORCILĂ

Mirela MIHĂILĂ

DTP: Ruxandra ȘERBAN





Coperta I și IV: „Sărbătoarea Mărțișorului” - Heleşteni, jud. Iași, 2019
Fotografii de Corina Mihăescu