

Maria Bâtcă

Costumul popular românesc



2

« Albumul de artă populară »

Maria Bâtcă
❖
COSTUMUL POPULAR ROMÂNESC

Album editat de
**Centrul Național pentru Conservarea
și Promovarea Culturii Tradiționale**

2

Colecția « Albumul de artă populară »

grafică a spațiului românesc, în centrul Europei, la egală distanță de țărmurile vestice ale Irlandei și de crestele Munților Urali, dar și la jumătatea drumului dintre Polul Nord și Ecuator, așezare care a favorizat dezvoltarea agriculturii și a creșterii animalelor încă din zorii istoriei.

În vremuri de restriște, ființa etnică ne-a fost ocrotită de inelul Carpaților, înconjurat de coroana pădurilor și bogăția apelor. Dunărea deschizându-ne calea navigabilă spre Occident, iar Marea Neagră spre Orientul Apropiat și țărmurile Mediteranei, arealul românesc a fost, astfel, deschis, din cele mai vechi timpuri, contactului cu diverse curente de civilizație.

Cât de adânc putem sonda în straturile succesive al vechilor civilizații pentru a descoperi geneza formelor de cultură populară și a costumului țărănesc de astăzi?

Puternice și întinse rădăcini, ivite din sămânța culturii neolitice, își trag seva din civilizația traco-iliro-dacică, susținând trunchiul de mare vitalitate al arborelui artei populare românești, ce poartă atât semnele înrăurilor celtice, greco-romane și, apoi, bizantine, cât și pe cele venite din ariile de cultură ale bazinului Mediteranei răsăritene, din Orientul persan și indian, din spațiile nord-pontice și din lumea occidentală, în special cea germanică.

Săpăturile arheologice ne permit să aruncăm o privire cu nouă milenii în urmă, când culegătorii și vânătorii din spațiul carpato-balcanic se stabileau în fertila câmpie a Dunării de Jos, pentru a-și asigura traiul zilnic din cultivarea primitivă a plantelor și creșterea animalelor.

„România — scria paleolingvistul și paleo-antropologul Marija Gimbutas, cercetător american de origine lituaniană, în prefața ediției românești a cărții sale *Civilizație și cultură* — este vatra a ceea ce am numit Vechea Europă, entitate culturală cuprinsă între 6500-3500 î.C., axată pe o societate matriarhală, teocratică, pașnică, iubitoare și creatoare de artă, care a precedat societățile indo-europenizate patriarhale de luptători din epocile bronzului și fierului”.²

În vestigiile acestei lumi fără fortificații și arme de luptă, cu temple închinat Marii Zeițe, personificare a pământului-mamă în diverse ipostaze, s-a descoperit, în anul 1961, pe tăblițele de la Tărtăria, județul Alba, o scriere sacră, considerată de către unii specialiști a fi cea mai veche din lume (mileniul al VI-lea î.C.).

Sute de vase miniaturale, descoperite în zona centrală și estică a Balcanilor, aparținând perioadei timpurii a Culturii Vinča, conțin inscripții care confirmă existența „scrierii vechi europene” cu două mii de ani înaintea celei sumeriene.³

Deosebit de prețioase sunt și modelele de temple, sanctuare și locuințe, în interiorul cărora s-au găsit figurine de ceramică reprezentând persoane care executau diverse activități domestice, cum ar fi: coacerea pâinii, modelarea vaselor de lut și țesutul pânzei.

La jumătatea mileniului al VI-lea î.C., meșteșugarii utilizau cuprul, iar cu patru mii de ani î.C., bijuterii aurari realizau podoabe și piese de cult din prețiosul metal.

Pe figurinele neolitice aparținând culturilor Vinča-Turdaș, Vădastra, Gumelnița și Cucuteni, ca și pe cele ale epocii bronzului de la Cârna și Gârla Mare, se disting atât acoperitori de cap, măști rituale, cât și unele detalii vestimentare.⁴

Arheologi și istorici ai costumului popular românesc consideră ornamentele incizate pe statuete ca fiind posibile reproduceri ale decorului îmbrăcăminte din acele timpuri îndepărtate, recunoscând frapante asemănări între elementele de costum reprezentate pe figurinele preistorice și piesele componente ale portului popular din vremea noastră.⁵

Un mileniu și jumătate de pace le-a permis acestor primi țărani ai Europei Centrale să dezvolte o civilizație agrară care a atins, în mileniul al V-lea î.C., un înalt grad de complexitate și rafinament.



Figurină neolitică de la Cârna

² Marija Gimbutas, *Civilizație și cultură*, p. 49.

³ *Ibidem*, p. 65-68.

⁴ Al. Tzigara-Samurcaș, *L'art du peuple roumain*, p. 30; Vl. Dumitrescu, *Les statuettes de l'âge du bronze...*, p. 23.

⁵ Vl. Dumitrescu, *Necropola de incinerare din epoca bronzului...*, p. 263.

Satele mari evoluează treptat către statutul de așezări urbane, cu temple, construcții pe două nivele, cu mai multe încăperi, mobilier, sculpturi, ceramică decorativă și de cult, forma și ornamentica pieselor transmițându-ne, prin limbajul desenelor și al simbolurilor grafice și de culoare, informații prețioase asupra sistemului de gândire mitică din acea vreme.

În anii 4000-3500 î.C., crivățul răsăritului a mînat, în valuri succesive, peste această vatră de cultură pașnică europeană, cete de călăreți războinici, indo-europeni, adoratori ai cerului și ai forței masculine, iar din plămada celor două civilizații s-a revărsat spre sud și spre apus majoritatea semințiilor care au configurat lumea europeană de azi.

Dezintegrarea Vechii Europe s-a produs treptat, după anul 3500 î.C., în cea mai mare parte a teritoriilor central-estice și în Peninsula Balcanică, cu excepția zonelor de munte.⁶

Amenințați de atâtea ori, de-a lungul istoriei, de războaiele de cîmpire și pustiere, strămoșii noștri, dacii, „cei mai viteji și mai drepți dintre traci”, cum îi considera Herodot, s-au împotrivit cu dârzenie nenumăratelor valuri de invadatori, rămânând neclintiți, aici, în cetatea Carpaților, înconjurată de mînoase câmpii.

La începutul secolului al II-lea d.C., opunându-se cu bărbăție legiunilor Imperiului Roman, luptătorii daci au trecut în veșnicie, urcând cu cetățile, armele și veșmintele lor pe spirala de piatră a Columnei Traiane, pentru a depune, în fața lumii, mărturie asupra vechimii, continuității, statorniciei și vitejiei strămoșilor noștri.

Întărind mărturia din inima „cetății eterne”, monumentul triumfal de la Adamclisi marchează începutul zămislirii poporului român din plămada daco-romană.

Cele două monumente ale antichității clasice: *Tropaeum Traiani* de la Adamclisi și *Columna lui Traian* (→) de la Roma încununează bogata arhivă a documentelor săpate în piatră, ce dovedesc persistența multimilenară a unor piese de port care, evolute, se păstrează și în zilele noastre. Astfel, tipul de croială al cămășii femeiești din părțile de nord ale Moldovei, cămașa

bărbătească despicată în părți, aflată în uz până în secolul al XIX-lea în portul popular din Muntenia, cioarecii, ȋtarii, opincile, ca și glugile, frecvente în tot arealul românesc, sunt aceleași cu elementele de costum purtate de populația dacă, reprezentată în plastica antichității.

Dăinuind peste veacuri, monumentele de piatră, ridicate în timpul stăpînirii romane în Dacia, constituie documente de bază ale istoriei poporului român și, totodată, mărturii autentice ale costumului popular românesc.

În timpul ocupației romane și al migrațiilor, arta autohtonă a continuat, de fapt, arta dacică, păstrând o serie de elemente decorative tradiționale, îmbogățite cu forme noi, preluate din repertoriul culturii materiale provinciale romane sau chiar din cel al popoarelor migratoare.⁷

Astfel, din epoca romană datează o serie de reprezentări feminine pe stele funerare, altare, medalioane, edicule, dar și unele statui, care se remarcă prin atenta redare a trăsăturilor fizionomice și a detaliilor caracteristice de costum.

Și pe obiectele de metal, specifice artei veacurilor al IV-lea și al V-lea, apar reprezentări umane, cum ar fi personajul feminin de pe patera din tezaurul de la Pietroasa⁸, pieptănat cu cărare la mijloc, cu părul împletit de la frunte în cozi dispuse în cunună și strânse într-un coc la ceafă, pieptănătură similară cu cea a femeilor dace, redată pe Monumentul de la Adamclisi.

⁶ Marija Gimbutas. *Civilizație și cultură*, p. 69.

⁷ *** *Istoria artelor plastice în România*, p. 82.

⁸ Răzvan Theodorescu. *Un mileniu de artă...*, p. 48-52.





Tablou votiv reprezentând ctitori-țărani (moșneni), într-o biserică din județul Olt

Examinarea categoriilor de izvoare privind trecutul culturii și civilizației poporului român, deosebit de diverse, începând cu monumentele de artă (unele dintre acestea datând din antichitate, altele din vremea cnezatelor și voievodatelor românești), continuând cu stampe, picturi, albume de port (ce surprind, în imagini sugestive, chipurile oamenilor, trăsăturile particulare ale vestimentației lor), precum și cu testamente, foi de zestre și terminând cu relatările călătorilor străini care au străbătut pământul românesc în veacuri de mari încercări pentru istoria și destinul etniei noastre, ne dă posibilitatea de a completa imaginea redată de o anumită categorie de izvoare cu informațiile cuprinse în alte mărturii documentare, permițându-ne să reconstituim viziunea de ansamblu a civilizației tradiționale românești.

Documente materiale, semnificative pentru aspectul pe care-l urmărim, sunt atestate abia în secolul al XIV-lea, începând cu reprezentările de țărani români, în port popular, din *Chronicon Pictum Vindobonense*, de la 1358 (îmbrăcați cu cămăși din pânză albă și cioareci, iar în picioare cu opinci, purtând deasupra sarici mițoase, prevăzute cu mâneci lungi, lăsate pe spate, nelipsite din portul păstorilor mărghineni din zilele noastre),

care demonstrează persistența unor elemente de port de străveche origine, corespunzătoare unei mentalități și unui comportament specifice epocii respective.

Chiar și *Tratatul despre arta militară și mașinile de război*, scris de Paulus Sanctinus Ducensis la sfârșitul veacului al XIV-lea, cunoscut sub numele de *Codex Latinus Parisinus*, prezintă, în bogata sa ilustrație, pe lângă marele număr de cavaleri și pedestrași îmbrăcați cu strălucitoare armuri, și o serie de auxiliari ai armatei: meșteșugari, cărăuși, pescari și țărani în portul popular al perioadei istorice respective.⁹

Un izvor de seamă pentru cunoașterea costumului popular îl reprezintă iconografia, ramură importantă a istoriei unui popor.

Portretele ctitorilor furnizează date prețioase cu privire la vestimentația caracteristică anumitor categorii sociale, la materialele din care se confecționează piesele de port și la elementele de croi, decor și cromatică.

În secolul al XVIII-lea și în primele decenii ale secolului al XIX-lea, a crescut numărul ctitorilor proveniți din rândul dregătorilor locali, al negustorilor, meseriașilor și țăranilor. Tabloul votiv,

⁹ I. Dumitriu-Snagov, *Țările Române în secolul al XIV-lea...*

în frescă, de pe pereții bisericilor, ridicați cu precădere din lemn, rezervat multă vreme domnilor și marii boierimi, lasă acum locul donatorilor aparținând unor categorii sociale mai largi, precum țărani liberi, moșnenii și răzeșii.

În zonele subcarpatice ale Olteniei, în Vâlcea, Mehedinți, dar mai ales în Gorj, fenomenul a luat o mare amploare în mediul rural și în cuprinsul târgurilor.¹⁰

Analizele portretelor de ctitori evidențiază faptul că structura costumului dintr-o anumită zonă este aceeași, diferite fiind detaliile de ornamentică, amploarea decorului și calitatea materialelor din care se confecționau piesele de port, care variază de la un personaj la altul sau de la un sat la celălalt, în funcție de categoria socială căreia îi aparținea ctitorul.

Demn de remarcat este faptul că meșterii zugrăvi respectă până și particularitățile de vârstă și stare civilă, vădind o preocupare deosebită pentru individualizarea fiecărui personaj, pentru redarea tuturor detaliilor vestimentare.

Picturile votive reprezentând ctitori-țărani sunt documente prețioase, cu valoare istorică și artistică, ce ne furnizează informații interesante cu privire la portul popular local, la elementele componente ale ansamblului vestimentar caracteristic unei anumite zone și perioade istorice, la gustul artistic, redând specificul românesc într-o viziune estetică proprie acestui pământ.

Jurnalele călătorilor străini care au vizitat Țările Române constituie o altă sursă documentară extrem de importantă pentru sesizarea anumitor aspecte de viață socială.

Dintre acești călători, care acordă atenție și costumului țărănesc, îi amintim pe episcopul Antonius Verancius, la jumătatea secolului al XVI-lea, pe François de Pavie, care vizita Moldova la 1585, pe arhiepiscopul catolic Bandini, care străbătea pământul moldovenesc în vremea domniei lui Vasile Lupu, și pe suedezul Clas Ralamb, care a cunoscut Țara Românească în timpul domniei lui Matei Basarab.¹¹

Ei au remarcat, în descrierile lor, îmbrăcăminte de iarnă constând în sarici și cojoace, precum și încălțăminte tradițională a țăranilor români — opincile.

În a doua jumătate a secolului al XVII-lea, se remarcă sirianul Paul de Alep, care l-a întovărășit pe patriarhul Macarie de Antiohia în călătoria întreprinsă în vremea când domnia lui Vasile Lupu se apropia de sfârșit¹², precum și călătorul german Konrad Jacob Hildebrand, care vizita Transilvania în aceeași perioadă.¹³

Referindu-se la pieptănătură și la acoperământul capului, Paul de Alep sesiza și unele diferențieri, menționând că femeile din Moldova și Țara Românească purtau părul împletit și răsucit ca un colac, peste care așezau un conci alb, iar cele bogate, un conci trandafiriu și, pe deasupra, o maramă albă.

Într-o stampă din lucrarea *Origines et occasus Transylvanorum* a lui Laurentius Toppelinus, apărută în anul 1667, sunt reprezentați trei țărani români: un bărbat, o nevastă și o fată, îmbrăcați în costume populare specifice epocii.

La cămășile femeiești, pot fi observate străvechi tehnici de cusătură: *urzit pe fir* și *urzit pe crețuri*, două procedee decorative care aparțin fondului comun al portului popular românesc.

Cămașa bărbatului reprezentat în lucrarea lui Toppelinus are o croială întâlnită, în Evul Mediu, doar la categoriile oamenilor liberi: micii nobili (nemeșii) din Țara Hațegului și boierii din Țara Oltului, fiind încrețită la gât, cu mânecile largi, libere la extremitatea inferioară, purtată peste cioarecii strâmți. Deasupra este îmbrăcat cu o sarică din pănură, fără guler, croiul acestei piese subliniind o tradiție arhaică. În picioare poartă opinci cu obiele.¹⁴

În anul 1718, apărând la Veneția lucrarea lui Antonio Maria del Chiaro Fiorentino, secretar de curte în timpul domniilor lui Constantin Brâncoveanu, Șerban Cantacuzino și Nicolae Mavrocordat, intitulată *Revoluțiile Valahiei*, apreciată de Nicolae Iorga ca fiind „cel mai important dintre izvoarele de călătorie de la sfârșitul secolului al XVIII-lea”.¹⁵

Bogăția și varietatea datelor privind portul popular denotă faptul că Del Chiaro a străbătut satele noastre, cunoscând costumele din contactul direct cu realitatea etnografică. Spre deosebire de femei — sesiza Del Chiaro —, fetele purtau capul descoperit. Părul împletit în cosiță îl răsuceau în coc, prins cu ace. Femeile își acopereau capul cu o maramă albă, adusă în jurul bărbiei și legată la spate. Del Chiaro remarcă

¹⁰ Andrei Pănoiu, *Pictura votivă din nordul Olteniei...*, p. 6; Georgeta Stoica; Virgil Vasilescu, *Portul popular din Gorj*, p. 26.

¹¹ Al. Alexianu, *Mode și veșminte din trecut*, vol. I, p. 146; Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte...*, p. 108.

¹² *** *Călători străini*, p. 27, 28, 33.

¹³ *** *Arta populară românească*, p. 8.

¹⁴ Laurentius Toppelinus, *Origines et occasus Transylvanorum*, p. 110.

¹⁵ N. Iorga, *Istoria românilor prin călători*, vol. VI, p. 311.

salbele costisitoare, din bani de aur sau argint, pe care le purtau la gât femeile, ca semn distinctiv al diferențierii sociale.

În anul 1722, topograful austriac Friedrich Schwantz întocmea o importantă hartă a Olteniei, care conținea și câteva desene semnificative pentru costumele epocii respective, specific diferitelor categorii sociale: boieri, țărani, târgoveți.¹⁶ Costumul țăranilor reprezentate de Schwantz era alcătuit din cămăși decorate cu alțițe, catrițe învărgate și bete.

Izvoare prețioase pentru cunoașterea costumului caracteristic diferitelor categorii sociale, care trăiau în medii diverse, având ocupații deosebite, sunt albumele de port realizate în secolul al XVII-lea și la începutul celui de-al XVIII-lea.

Dintre ele, mai important este cel aflat în Biblioteca Universității din Graz (Austria), intitulat *Kostümbilder-Buch*, a cărui copie se află la Cluj, în Biblioteca Universității. Codicele pictat de la Graz conține 99 de acuarele, dintre care 24 se referă la românii din Transilvania și Țara Românească. Valoarea acestui album, al cărui autor este anonim, se datorează faptului că sunt reprezentate costume din medii sociale diferite: nobili, slujitori ai cancelariei domnești, negustori, țărani, păstori, fețe bisericești.

Din secolul al XVIII-lea datează alte două albume de port popular: unul aflat în Biblioteca Muzeului Național Maghiar din Budapesta, *Kostümbilder aus Siebenbürgen. Tabulae pictae et coloratae*, care conține 91 de picturi; celălalt est păstrat în Biblioteca de Științe a Academiei Maghiare din Budapesta, are titlul *Imagines Nationum Ditionis Hungariae coloribus illuminate* și cuprinde 36 de acuarele. Cele mai multe dintre acuarele (circa 60) sunt aproape identice cu cele din albumul de la Graz, fapt care demonstrează că realizatorii ultimelor albume s-au inspirat din Codicele pictat de la Graz.

Tot din secolul al XVIII-lea datează un alt album de port, *Trachtenkabinet von Siebenbürgen*, din 1729, cuprins în Codicele Rosenfeld, păstrat la Cabinetul de Stampe al Academiei Române, album care conține 56 de acuarele reprezentând costume din Transilvania.

De la începutul secolului al XIX-lea datează lucrarea sibianului J. Leonhard, *Die Bewohner Siebenbürgens*, însoțită de numeroase desene colorate, în care sunt reprezentați locuitori ai Transilvaniei (zona Sibiu) în costum popular.¹⁷

Alte lucrări de grafică, ce prezintă mari asemănări cu Codicele pictat de la Graz, datează din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Mai

importantă este colecția *Siebenbürgische Nationaltrachten*, conținând 39 de guașe, cu costume din Transilvania și Muntenia, dintre care 12 înfățișează figuri de români. Planșe asemănătoare cuprinde și colecția *Siebenbürgische Landstrachten*.

Nu ne propunem să analizăm aceste albume de port, ele făcând obiectul unor studii pertinente, care aparțin unor specialiști ca Eugen Barbul, Viorica Pascu, Ilie Moise, Horst Klusch, Nicolae Dunăre, Elena Secoșan, Paul Petrescu, Al. Alexianu.¹⁸

Dar o paralelă între costumele țărești reprezentate în aceste albume și costumele jupânițelor înfățișate în tablourile votive din bisericile moldovenești Bălinești, Arbore, Humor și Moldovița, iar în Țara Românească în bisericuța cimitirului din Stănești, bolnița Coziei, Mănăstirea Căluu etc., ne permite unele constatări deosebit de interesante pentru domeniul portului popular.

Jupânițele poartă pe cap un vâl lung, subțire, care atârna pe spate, confecționat din borangic, in, bumbac, cunoscut sub numele de *mesal*, *canovăț* sau *maramă*, asemănător cu maramele sau ștergarele țărești.

Cămașa țărească, reprezentată în Codicele pictat de la Graz, ca și în *Trachtenkabinet von Siebenbürgen*, este încrețită la gât, cu guleraș, având mânecile largi, libere, terminate la extremitatea inferioară cu *pumnași*. Cusăturile sunt dispuse pe gulă, pe mâneci, în dreptul umărului (altița) și pe pumnași (manșete).

O croială identică au și cămășile jupânițelor Iuliana din Biserica Arbore și Anastasia din biserica de la Humor sau cămașa doamnei Milița Despina și a domniței Ruxandra din pictura murală de la Argeș, ca și cele din portretele de pe icoanele de la Ostrov etc.¹⁹

În secolul al XVII-lea, în costumele jupânițelor și în cel țărească, reprezentat în Codicele de la

16 *** *Tabula Walachiae Cisalutanae par Frieder Schwantzius*...

17 *Apud Ilie Moise; Horst Klusch, Portul popular din județul Sibiu*, p. 10.

18 Eugen Barbul, *Costume românești din veacul al XVII-lea; Viorica Pascu, Considerații asupra evoluției portului popular din Transilvania; Ilie Moise; Horst Klusch, Portul popular din județul Sibiu; Nicolae Dunăre, Arta populară din Valea Jiului; Elena Secoșan; Paul Petrescu, Portul popular de sărbătoare din România; Al. Alexianu, Mode și veșminte din trecut.*

19 Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în Țările Românești*, p. 157.

Graz și în *Trachtenkabinet von Siebenbürgen*, apare și un alt tip de cămașă, cu mânecile lungi, răsucite pe braț. Mâneca, având o mică altiță pe umeri, este croită dintr-o bucată de pânză în forma unui triunghi alungit, a cărui latură îngustă se prinde de altiță, în timp ce latura dreaptă, ornamentată pe margine cu cusături, se îmbină cu latura oblică a triunghiului, rezultând o formă de spirală.

Un asemenea tip de cămașă se observă și în picturile murale în care sunt înfățișate reprezentantele familiilor domnitoare și boierești. Astfel, cămașă cu mâneca răsucită apare la jupânița înmormântată în pronaosul Mănăstirii Dragomirna, în portretele de jupânițe zugrăvite în friza donatorilor de la Călușu, la Cătălina, soția boierului Preda Buzescu, de pe vâlul brodat de la Stănești, în portretele murale ale Anastasiei și fiicelor ei de la Cetățuia etc.²⁰

Acest tip de cămașă, care apare în picturile medievale și în albumele de port datate în secolele XVII-XVIII, s-a menținut până târziu în por-

tul popular, aria sa de răspândire cuprinzând Făgărașul de est, Țara Bârsei, Muscelul, Covasna și Vrancea.

Categorii sociale diferite — doamne, jupânițe, țărânci — sunt înfățișate în epoca medievală cu cămăși identice în privința croielii, dar nu și a decorului, ornamentația cusută la cămășile boierești fiind mult mai bogată și realizată cu fir de argint aurit, mătase, mărgăritare și perle.

Aceste similitudini întăresc afirmația specialiștilor cu privire la existența unui schimb continuu de valori între diferitele categorii sociale.

Informațiile privind portul țărănesc se îmbogățesc, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, cu foile de zestre, documente care, alături de celelalte categorii de izvoare, întregesc imaginea de ansamblu a costumului. Aceste mărturii documentare, care consemnează atât numărul pieselor vestimentare, calitatea materialelor din

20 Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în Țările Românești*, p. 158.



Detaliu cu fiicele lui Neagoe Basarab în tabloul votiv din Biserica Episcopală de la Argeș (prima treime a secolului al XV-lea)

care sunt confecționate, cât și podoabele, oferă importante date pentru cunoașterea statutului social, a apartenenței purtătorului la o categorie socială sau la alta.

Din parcurgerea foilor de zestre, rezultă că unele piese de influență balcanico-orientală au trecut din portul boieresc și al târgoveților bogați în cel al răzeșilor și moșnenilor, deci al oamenilor liberi, înstăriți, fenomen oglindit și de pictura murală și desenele artiștilor italieni și francezi, între care-i amintim pe Valerio, Lancelot, Doussault, Raffet, Bouquet, Preziosi, care au străbătut Valahia și Moldova în prima jumătate a secolului al XIX-lea.²¹

Așa cum reflectă toate aceste categorii de izvoare, costumul reprezintă, în această epocă de tranziție, un amestec de elemente răsăritene și apusene la clasa suprapusă, iar la țăranii înstăriți, o îmbinare de piese orientale, occidentale și populare. În perioada în care îmbrăcăminte orientală începea să iasă din uz la clasa dominantă, ea devenea accesibilă unor categorii sociale mai modeste: boiernași de țară, moșneni sau răzeși înstăriți.

În secolele XVII-XIX asistăm — după cum evidențiază toate categoriile de izvoare — la un transfer de piese vestimentare dintr-un mediu social în altul, de la o categorie socială la alta. De la boieri, dregători, curteni, slujbași, târgoveți, unele piese de port — hainele lungi și largi din postav, ornamentate cu găitan, îmblănite uneori, comune costumului bărbătesc și femeiesc, cum ar fi: *cabanițele*, *zăbunele*, *anteriile*, *dulamele*, *giubelele*, *șubele* — au coborât în rândul boiernașilor, apoi în stratul de jos al țăranimii, unde s-au menținut până aproape de zilele noastre, odată cu „straiul” împrumutându-se, de multe ori, și terminologia sa.²²

Trebuie subliniat că, în timp, toate categoriile sociale au încercat să se distingă în vestimentație prin adoptarea unor piese specifice, printr-o cromatică și un decor care le erau caracteristice numai lor, pentru a-și sublinia, și în acest fel, statutul social, veșmintele delimitând și indentificând membrii categoriilor sociale, jucând rolul unor simboluri de recunoaștere între grupurile care le-au adoptat și purtat.

Așa cum indică toate sursele documentare — dintre care le-am menționat pe cele mai semnificative —, constatăm că, în epoca medievală,



*Păstor din Muscel cu pălărie cu boruri largi, pieptar, chimir și sarică mișoasă pe deasupra
(Stampă de Michel Bouquet)*

s-au conturat spațiile decorative la piesele fundamentale ale ansamblurilor vestimentare femeiești și bărbătești, precum și gama cromatică specifică diferitelor zone etnografice ale țării, modelându-se o viziune estetică proprie etniei române.

Ce reprezenta, de fapt, mijlocul secolului al XIX-lea în evoluția costumului popular?

Perioada cuprinsă între începutul secolului al XIX-lea și sfârșitul lui a fost considerată de specialiștii domeniului cea mai valoroasă etapă pentru creația artistică populară. La acea vreme, costumul popular a atins apogeul în ceea ce privește valoarea sa artistică, aflându-se în uzul cotidian al comunităților rurale de pe întreg cuprinsul țării.

²¹ G. Oprescu, *Țările Române văzute de artiști francezi*.

²² Gheorghe Pârnuță, *Rucăr, monografie sociologică*, p. 223.

Așa se și explică numeroasele participări ale țării noastre la marile expoziții universale de la Paris (1867), Viena (1873), Paris (1889 și 1900), cu bogate colecții de costume populare, reprezentative pentru diferitele zone etnografice ale țării, colecții care au trezit și menținut în timp interesul și admirația întregii lumi.

Și nu e de mirare că Alexandru I. Odobescu, cel care a avut un rol esențial în organizarea expoziției universale de la Paris, din anul 1867, în calitate de Comisar general, a fost cel dintâi om de cultură care a vorbit despre un „stil artistic românesc” și despre „principiile unei estetici naționale”. Credea profund în valoarea fondului cultural autohton, în simțul estetic al poporului, a cărui originalitate se vedește în „producțiunile sale [...] de la unealtă casnică până la cel mai monumental edificiu”.²³

Tot el a fost acela care a inițiat primele studii și interpretări ale documentelor referitoare la geneza costumului popular, efectuând cercetări complexe care l-au dus la concluzia că există mari similitudini între unele piese de costum ale dacilor înfățișați pe Columna lui Traian și portul popular al țăranului român.

În cadrul expozițiilor universale și-au expus lucrările și pictori de seamă ai vremii: Theodor Aman, Henri Trenk, Carol Popp de Szathmary, Nicolae Grigorescu ș.a., ale căror opere, pentru cercetătorii de astăzi ai domeniului, au o deosebită valoare documentar-istorică și artistică.

Meritul acestor mari pictori este acela de a fi știut să integreze oamenii în mediul lor firesc, natural, de existență, înfățișându-i în viața lor de toate zilele, la lucru, cu ocupațiile lor obișnuite, dar și în zile de sărbătoare, când costumul bogat ornamentat, purtat de ei, le conferea o deosebită individualitate și distincție.

Trebuie menționat și faptul deosebit de relevant că, în timpul campaniilor de pregătire și organizare a expozițiilor universale, s-a pus, pentru prima oară, și problema creării unor muzee etnografice, acțiune care s-a concretizat, mai întâi, în Franța, prin înființarea muzeului din Palatul Trocadero.

Desigur că participările țării noastre la competițiile universale de mare anvergură nu se putea să nu aibă ecouri dintre cele mai importante și pe plan intern.

Societatea românească se polarizase în jurul unor elemente culturale-„cheie”, a unor simbo-



Daci cu cămașă purtată peste pantaloni, glugă pe spate și căciulă de cioban (detaliu de pe Columna lui Traian, Roma)



Femei dace legate la cap cu ștergar (detaliu de pe Columna lui Traian — Roma)

luri și însemne care au definit esența poporului român, distingându-l și demarcându-l de etniile înconjurătoare.

Vechimea, originalitatea și autenticitatea artei noastre populare, ca și varietatea formelor sale de expresie s-au constituit în argumente convingătoare privind originea noastră etnică, idee fundamentală pe care s-au clădit conștiința de neam și cea națională.

Interesul oamenilor de cultură și al diverselor societăți și asociații de stat sau particulare — Azilul „Elena Doamna”, Societatea „Furnica”, Societatea „Albina”, Comitetul Reuniunii Femeilor Române din Sibiu, Administrația Domeniului Coroanei, Societatea „Domnița Maria” etc. — de promovare și conservare a portului popular a continuat în a doua jumătate a secolului XIX-lea

²³ Al.I. Odobescu, *Artele în România*, p. 10.

și la începutul secolului XX, acestea participând cu colecții de costume, țesături și broderii la expozițiile universale.

Multe dintre aceste asociații au pus bazele a numeroase ateliere de „costume naționale”, în cadrul cărora au fost reluate izvoadele strămoșești, ca și vechile rețete de vopsire a țesăturilor pe baza culorilor vegetale. Inițial, ele au avut un rol pozitiv, urmărind stimularea creației artistice populare pe linia tradiției, ca și procurarea unor surse de câștig complementare unor categorii ale populației rurale. Executând, însă, și o serie de comenzi, aceste ateliere au început să se îndepărteze, cu timpul, de creațiile valoroase tradiționale.

Totodată, albumele cu așa-zisele „motive naționale”, diferitele cataloage și caiete, mostrele lansate de camerele de comerț, care circulau în acea vreme prin sate, au fost utilizate în unele dintre aceste ateliere, contribuind și ele la denaturarea gustului artistic, la degradarea creației populare autentice, prin răspândirea unor elemente decorative hibride, ce nu mai respectau particularitățile zonal-locale.

Un moment de seamă al mișcării de emancipare politică și culturală a românilor transilvăneni l-a constituit întemeierea, la mijlocul secolului al XIX-lea, a „Asociațiunii Transilvane pentru Literatura Română și Cultura Poporului Român” (ASTRA), cu sediul la Sibiu. Alături de argumente istorice, lingvistice, demografice, ASTRA aducea și argumente de natură etnografică, și anume impresionantul nostru tezaur etnofolcloric, pentru a demonstra că românii din Transilvania sunt primii locuitori ai acestui pământ și majoritari în raport cu celelalte etnii.

Întemeierea ASTREI a fost benefică pentru promovarea costumului popular, societatea transilvăneană desfășurând o vastă și fecundă activitate pe acest tărâm.

După anul 1900, ASTRA și-a intensificat acțiunile în vederea atingerii principalelor sale scopuri, printre care cel mai important era înființarea unui Muzeu al Asociațiunii. Primul apel pentru întemeierea muzeului apare în anul 1904, în revista *Transilvania*, organul de presă al ASTREI. Se trăgea un semnal de alarmă în sensul că, acum, când înnoirile aduse de civilizația modernă fac să dispară cele mai specifice mărturii privind modul de viață al poporului român, secțiunii etnografice a muzeului îi revenea sarcina de a alcătui: „[...] o instructivă icoană despre întreaga viață actuală a poporului nostru în toți ramii ei de manifestățiune, scoțând

indeosebi la iveală acele note, care caracterizează traiul specific al poporului român, care formează chintesența individualității sale etnice”.²⁴

În zilele de 19 și 20 august 1905, s-au pus bazele „Muzeului istoric și etnografic al Asociațiunii”. Cu această ocazie s-a organizat și prima expoziție etnografică, un loc important avându-l „Tipul și portul țărănesc”.

Referindu-se la costum, directorul Muzeului, Oct. C. Tăslăuanu, sublinia că acesta constituie trăsătura caracteristică a fiecărui popor, iar cel românesc conservat „[...] în multe părți cu îndărătnicie” reprezintă „[...] o comoară cu care ne putem mândri”.²⁵ De aceea, continua autorul, era necesar să se achiziționeze toate costumele vechi, menționându-se originea și vechimea lor.

Fotografiile executate de Emil Fischer, aflate în Arhiva Muzeului ASTRA din Sibiu, sunt de o valoare documentar-artistică incontestabilă pentru noi, specialiști.

La începutul secolului XX, o generație de intelectuali cu un larg orizont umanist întreprindea o analiză temeinică a manifestărilor artistice specifice țaranului român, bazată pe repere teoretice solide. Astfel, într-un articol publicat în 1901, în paginile revistei enciclopedice populare *Albina*, Al. Tzigara-Samurcaș, care făcuse studii aprofundate de muzeografie la Berlin, evidenția instinctul artistic popular care, sublinia autorul, „[...] s-a menținut și s-a întipărit în portul, în uzurile și cântecele populare și în întreaga înfățișare armonioasă care distinge pe muntenii noștri de vecinii lor de alte naționalități. Poezia populară și arta casnică țărănească sunt, pe lângă credința străbună, cele mai prețioase și curate moșteniri ale noastre...”.²⁶

Era necesar — consemna Samurcaș — să se adune toate valorile tradiționale într-un muzeu, care însă nu trebuia să fie un fel de cimitir, de depozit al obiectelor achiziționate, ci o instituție vie, în contact cu publicul „[...] al cărui gust să-l deștepte și să-l îndrumeze pe adevărata cale”.²⁷

La numai un an după înființarea Muzeului ASTRA, pe 1 octombrie 1906, se puneau bazele Muzeului de Artă Națională din Șoseaua Kiseleff, funcția de director ocupând-o același Al. Tzigara-Samurcaș. Colecțiile acestui muzeu, îmbogățite

²⁴ Anca Goția, *Preocupări de folclor și etnografie în revista sibiriană «Transilvania»*, p. 121.

²⁵ *Ibidem*, p. 124.

²⁶ Al. Tzigara-Samurcaș, *Memorii*, vol. I (1872-1910), p. 142.

²⁷ *Ibidem*, p. 143.

ulterior de generații întregi de muzeografi și cercetători, vor sta la baza Muzeului de Artă Populară, condus timp de mai multe decenii de Tancred Bănățeanu, reputatul teoretician al culturii populare românești, muzeu devenit, în anul 1990, Muzeul Țăranului Român.

Cea de-a treia sală a Muzeului de Artă Națională era destinată costumelor populare, aici fiind expuse, totodată, și planșele talentaților pictori Henri Trenk și Carol Popp de Szathmary, care-i reprezentau pe țăranii români în costume populare, lucrări dăruite de regele Carol I.

O descriere detaliată a sălii a treia o face colaboratorul revistei *Viața literară și artistică*, în numărul din 15 iulie 1907: „Într-o altă încăpere sunt așezate, în aceeași desăvârșită ordine, pe ținuturi și regiuni, toate porturile naționale asupra cărora se poate face astăzi un studiu ca lumea, prin ușurința ce o ai în orânduirea Muzeului. Pe manechine de mărime naturală, vezi costume bogate din diferite regiuni așezate cu grija ce o are directorul, un fin estetician, de a avea și aparența de viață...”.²⁸

Ne dăm seama, din aceste rânduri, de concepția expozițională modernă a lui Al. Tzigara-Samurcaș, reflectată în modul de expunere a ansamblurilor vestimentare țărănești.

Evocând ziua în care Regele Carol I a vizitat Muzeul, Al. Tzigara-Samurcaș consemna că suveranul își amintea cu plăcere „[...] de bogatele costume naționale, care, după exemplul reginei, fură admise și la balurile și la recepțiile oficiale de la Palat, purtate nu numai de soțiile parlamentarilor țărani, dar și de doamnele din societatea bucureșteană”.²⁹

A urmat, în 1909, Expoziția internațională de artă populară de la Berlin, la care România a câștigat locul întâi prin înalta valoare estetică a exponatelor sale, costumele populare întrunind admirația criticilor de artă din Germania și Austro-Ungaria.

Directorul Muzeului, Al. Tzigara-Samurcaș, evidenția și el că „[...] în privința portului țărănesc, nici un alt popor din lume nu ne poate concura...”.³⁰

Același succes remarcabil l-a obținut România și la expozițiile internaționale de artă populară de la Amsterdam (1909), Viena (1910), Roma (1911), Barcelona (1929) și Bruxelles (1935).

Conferințele susținute la Berlin și Amsterdam de Al. Tzigara-Samurcaș au amplificat succesul românilor. *L'Indépendance roumaine* din 26 mai 1909 specifica: „La presse hollandaise est una-

nime à reconnaître la supériorité des productions roumaines sur toutes les autres qui figurent à cette exposition dont la section roumaine semble être la clé...”.³¹

Împlinirea visului de veacuri al românilor prin unirea Basarabiei, Bucovinei și apoi, la 1 decembrie 1918, a Transilvaniei, Banatului, Crișanei și Maramureșului cu Țara-Mamă, sub domnia regelui Ferdinand I, a schimbat statutul politic și a ridicat prestigiul României între națiunile Europei.

Înființarea Institutului Social Român, sub conducerea profesorului Dimitrie Gusti, a dat un avânt fără precedent cercetărilor de teren întreprinse de specialiștii din diferite ramuri ale științelor socioumane, de la geografie și istorie, până la muzicologie și medicină, punându-se bazele metodei monografice, întemeiate pe observația vie, directă, nemijlocită a vieții sociale.

Pe plan european, în 1928 a avut loc la Praga, sub egida Societății Națiunilor, primul Congres internațional al artelor populare, la care România a fost reprezentată de trei mari personalități ale vremii: Al. Tzigara-Samurcaș, directorul Muzeului de Artă Națională, și cunoscuții folcloriști Ion Mușlea și Artur Gorovei.

Manifestările artistice ale popoarelor contribuiau la sporirea și îmbogățirea tezaurului spiritual comun al umanității, aducând națiunilor un prestigiu permanent și o justificare deplină a dreptului lor la existență.

În această etapă au fost inaugurate Muzeul Etnografic al Transilvaniei (1932), condus de profesorul Romulus Vuia, Parcul Național din Cluj și Muzeul Satului din București (1936), sub egida profesorului Dimitrie Gusti, care a devenit, în timp, unul dintre cele mai vestite muzee etnografice în aer liber din lume.

În 1937, România a luat parte la Expoziția Internațională de la Paris, de a cărei organizare s-au ocupat Fundațiile Culturale Regale, în funcția de Comisar general fiind numit savantul Dimitrie Gusti, personalitate de primă mărime a vieții culturale din România.

Pavilionul-restaurant ridicat cu această ocazie la Paris, după planurile arhitectului Octav Doicescu, s-a bucurat de un mare succes.

²⁸ Al. Tzigara-Samurcaș, *Memorii*, vol. I (1872-1910), p. 233.

²⁹ *Ibidem*, p. 247.

³⁰ *Ibidem*, p. 269.

³¹ *Ibidem*, p. 272.



Orchestra condusă de Grigoraș Dinicu, interpretarea la nai a lui Fănică Luca și cântecele Mariei Tănase au creat o atmosferă cu specific românesc, încântând auditoriul. S-au adăugat la acestea frumoasele costume populare oltenesti și muntenesti purtate de studentele române care-i însoțeau pe vizitatori și dansul vioi și ritmat al călușarilor. România a ocupat locul 11 din 48 de țări participante.

Demn de subliniat este faptul că, la această competiție internațională, s-a prezentat, pentru prima oară, cu produsele sale, Academia de croitorie și modă. Ce expunea această instituție la Expoziția universală din 1937, de la Paris?

Abundau țesăturile din mătase de borangic sau din borangic asociat cu bumbac, de la marama, fișuri, rochii, taioare, până la costume naționale și piese de port specifice Mehedinților, Banatului, Argeșului și Muscelului, ce-au fost premiate.³²

Și în anul 1937, ca și la expozițiile precedente, s-a pus accentul pe latinitatea poporului român, în virtutea căreia România era foarte apropiată de Franța prin comunitatea de rasă, limbă și suflet. În sensul acesta și-au conceput lucrarea Jacques Lassaigne și Paul Desfeuille, care consemnau opiniile a 83 de cărturari și oameni politici francezi despre țara noastră, despre autenticitatea și prospețimea vieții rurale.³³

Modernitatea viziunii expoziționale a profesorului Dimitrie Gusti a stimulat interesul oamenilor de cultură români pentru achiziționarea și teaurizarea valorilor tradiționale ale satului, întemeindu-se, pe parcursul secolului XX, numeroase muzee etnografice zonale și sătești.

În zilele noastre, cea mai prețioasă sursă de documentare asupra evoluției costumului popular o constituie piesele de port și ansamblurile vestimentare țărănești conservate în marile instituții muzeale, printre care amintim Muzeul Țăranului Român, Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti”, Muzeul Etnografic al Transilvaniei, Muzeul Etnografic al Moldovei, Complexul Muzeal Național „ASTRA”, Muzeul Banatului, Muzeul Porților de Fier, Muzeul Olteniei, Muzeul Bucovinei, Muzeul de Etnografie Brașov, muzeele de artă populară din Constanța și Tulcea etc.

Colecțiile de costume, teaurizate în aceste muzee, reprezintă stadiul autentic al vestimentației țărănești ajunse la apogeul dezvoltării sale în perioada cuprinsă între a doua jumătate a secolului XX și sfârșitul lui.

Bazându-ne pe toate aceste surse documentare, pe numeroasele monografii zonale de port popular, pe lucrările de sinteză privind tipologia portului popular de sărbătoare³⁴ și pe bogatul material cules cu ocazia anchetelor de teren întreprinse pentru *Atlasul Etnografic Român*, vom încerca, în paginile ce urmează, să analizăm trăsăturile specifice ale costumului popular românesc, evidențiind îndeosebi acele forme artistice care, în final, converg spre conturarea viziunii estetice autohtone.

32 *** *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la vie moderne — Paris, 1937. Catalogue général officiel*, I, p. 799-803.

33 Laurențiu Vlad, *Imagini ale identității naționale*, p. 116.

34 Hedwig-Maria Formagiu, *Portul popular din România*; Elena Secoșan; Paul Petrescu, *Portul popular de sărbătoare din România*.



Unitatea și diversitatea costumului popular românesc

Oricine vizitează satul românesc în zi de sărbătoare sau ia parte la momentele solemne ale neamului nostru, culminând cu ziua Marii Uniri a tuturor românilor, 1 Decembrie, are prilejul să cunoască la el acasă costumele populare, în toată splendoarea, bogăția și diversitatea sa.

În asemenea ocazii, dar mai ales la parada costumului popular, care se desfășoară simultan la Alba Iulia și în principalele orașe, oamenii țării își etalează cu mândrie veșmintele care i-au însoțit de-a lungul istoriei, până în zorii mileniului al treilea, reflectând o bogată experiență de viață colectivă, de simțire, trăire și sensibilitate românească. În ce constă, de fapt, unicitatea și specificitatea costumului popular?

Fiind, în întregime, produsul industriei casnice textile, ocupațiile tradiționale ale poporului român — agricultura și creșterea animalelor — punând la îndemâna locuitorilor materiile prime de bază necesare confecționării lui, costumele populare se caracterizează printr-o puternică unitate stilistică, prin conservarea unor elemente arhaice, din punctul de vedere atât al croiului, al tehnicilor de cusut, țesut și ales în război, cât și din punctul de vedere al compoziției decorative și cromatice.

Utilizarea pe întregul spațiu etnic românesc a acelorași materii prime (fibre vegetale: cânepă, in, bumbac; și fibre animale: lână, borangic), a sistemelor vechi de croială, la baza cărora se află principiul tăieturii în foi drepte, precum și a celor mai arhaice procedee decorative tradiționale de brodat: cusutul *urzit pe fir*, cusutul *urzit pe crețuri*¹ și cusutul *pe dos*, ca și folosirea unui fond principal, comun, de motive ornamentale, au asigurat unitatea morfologică și decorativă a costumului popular românesc.

¹ Procedeu decorativ larg răspândit în Europa occidentală a secolelor XV și XVI (Spania, Anglia, Franța, Țările de Jos, Germania, Elveția, Italia), dar utilizat și în arta populară din Estonia, Finlanda, Rusia, ca și pe piesele de costum din Asia de sud-est; a se vedea, în acest sens: G. Oprescu, *Probleme românești...*, p. 175; Nicolae Dunăre, *Influențe reciproce în portul și textilele populare...*; Elena Secoșan; Paul Petrescu, *Portul popular de sărbătoare...*, p. 56.

Continuitatea unor motive în compoziția decorativă a costumului — a căror origine se află în preistorie, fiind legate fie de cultul fecundității și al fertilității, fie de cultul solar —, multe dintre ele având o circulație universală (rombul, cercul, meandrul, linia în zig-zag, triunghiul, steaua, coarnele berbecului etc.), este edificatoare pentru evidențierea unui vocabular plastic, comun spațiului european și extraeuropean, care a îmbrăcat forme particulare de la o civilizație la alta.

Străvechile motive geometrice, întâlnite pe piese vechi din colecțiile muzeelor, componente ale unui alfabet grafic, devin semne, simboluri a căror semnificație magică și religioasă s-a pierdut, ele nemaifiind pentru noi decât elementele plastice ale unor compoziții în cadrul cărora se combină în moduri infinite de variate.

Zig-zag-urile și meandrele unei grafii ancestrale au fost cusute, cu fir de arnici, de aur, argint și mătase, de către mâinile harnice ale țărăncii, care a deschis ochii asupra lumii în leagănul dăltuit cu semnul soarelui, a făcut primii



Costume tradiționale din zonele etnografice Bucovina, Năsăud, Romanși







Mărginimea Sibiului



Pădureni Hunedoarei

pași pe prispa împodobită a casei, a citit florul dragostei în creștăturile furcii de tors, a țesut șiruri de pomi ai vieții pe scoarțele de zestre, a cusut cu mîgală stelele cerului pe cămășile de nuntă ale copiilor și a pregătit cu grijă „straiele” pentru ultimul drum, al întâlnirii cu strămoșii.

De multe ori motivele geometrice se asociază, pe aceeași piesă, cu alte categorii de ornamente, simbolic-religioase (cruci, prescuri, pristornice), zoomorfe (coarnele berbecului, cerbul), avimorfe (păsări), skeomorfe (furci, cărlige, zăluțe, ciuturi), antropomorfe (ochi sau ochi cu sprâncene), dar mai ales cu motive vegetale stilizate (flori, frunze, ramuri, fructe), asociere care nu este deloc supărătoare, dimpotrivă, creează efecte plastice cu totul noi, aspect subliniat și de filosoful Lucian Blaga: „Sub unghiul dominantei și al dozajului, descoperim că, în ornamentica românească, suveranitatea geometrismului drept-liniar și a figurației stilizate e mai hotărâtă decât în altă parte, iar dozajul între geometric și motive organic-stilizate — nicăieri așa de echilibrat. Arta populară românească excelează, așadar, printr-o consecvență stilistică de mare accent”.²

Decorul discret, dispus cu măsură în câmpuri ornamentale bine delimitate, subliniază liniile croielii, dar și pe cele ale corpului uman, căruia îi conferă un caracter sculptural, de mare distincție.

Alternarea spațiilor decorate cu cele libere, lipsite de orice ornament, succesiunea regulată de plinuri și goluri asigură întregii compoziții decorative ritm și expresivitate plastică deosebite.

Dacă principiile construcției semnelor, dacă legile exprimării artistice, ale repetiției, simetriei, alternanței și ritmului sunt aceleași, în schimb modalitățile de exprimare plastică, felul în care creatoarele populare ordonează și combină motivele ornamentale în cadrul structurii decorative, raporturile pe care le stabilesc între termenii ornamentali ai compoziției diferă, conferindu-i personalitate și individualitate fiecărei piese în parte.

Același motiv apare în diferite interpretări, primind alte sensuri și alte valori, o altă încărcătură semantică, atât prin redarea lui în tehnici diferite, cât și prin locul și ponderea pe care le capătă în cadrul compoziției ornamentale.

Cromatică este un alt element care asigură unitatea stilistică a costumului. Aceasta are o funcție esențial decorativă, punând în relief întreaga compoziție ornamentală. Creatoarea populară știe să asigure compoziției unitatea tonală, realizând subtile acorduri. Ea stăpânește legile contrastului și ale armoniei, vădind un gust al echilibrului clasic.

← Costum tradițional din Vlașca (pag. 20)
Costume tradiționale din Romanți (pag. 21)

² Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, p. 214.

Dacă, la decorarea pieselor de port tradiționale, culorile de bază folosite au fost roșul și negrul, la care au fost adăugate firul de aur și de argint, cu timpul, gama cromatică s-a îmbogățit cu alte culori, ajungându-se la compoziții armonioase, de mare rafinament, prin dozarea accentelor cromatice.

Pentru a evidenția motivele ornamentale, crea-toarea populară a recurs la tente de valori diferite ale aceleiași culori: roșu închis, roșu deschis, verde ca iarba (deschis), verde domnesc (închis), albastru închis, galen albei (foarte deschis), galben ca para (deschis), galben roșietic, galben portocaliu, galben închis etc.

În comunitatea rurală tradițională, culorile au subliniat pregnant diferențierile de vârstă, de stare civilă, de ocazii, precum și diferențierile zonale și etnice. Încărcate cu virtualități dinamice, culorile măresc emoția estetică, amplificând expresivitatea plastică a întregii compoziții.

Fără să considere unitatea structurală a portului popular un tot static și rigid, mulți intelectuali din a doua jumătate a secolului al XIX-lea — care au utilizat costumul ca un valoros argument în demonstrarea vechimii și continuității neîntrerupte a poporului român pe întregul teritoriu pe care-l populează din cele mai vechi timpuri — au sesizat marea bogăție și diversitate de forme morfologice și decorative zonale, determinate de condițiile istorice, politice, social-economice și culturale diferite, precum și de varietatea mediului geografic, care a condiționat practicarea diferitelor ocupații. „Mai fiecare ținut mic — remarcă, în acest sens, George Barițiu —, pe alocuri mai tot satul își are portul său, după care poți prea bine distinge pe locuitori unii de alții.”³

De-a lungul timpului s-au dezvoltat forme de îmbrăcăminte diferite — „tipuri de costum” —, legate de anumite locuri și răspunzând unor condiții de viață proprii unităților teritorial-administrative care au alcătuit, în Evul Mediu, așa-numitele țări: țara Loviștei, țara Hațegului, țara Făgărașului, țara Oașului, țara Maramureșului, țara Zarandului, țara Vrancei etc. Din aceste unități teritoriale, conturate în condițiile economice și ale relațiilor sociale din epoca feudală, s-au format zonele etnografice caracterizate prin coeziune, stabilitate și continuitate etno-culturală, prin păstrarea trăsăturilor esențiale ale ființei neamului românesc.

Zonele etnografice au constituit unități creatoare, deținătoare și generatoare de spiritualitate, de valori și tradiții, unele cu specific local, altele comune tuturor ținuturilor românești.



Vlașca



Bihor

³ *** Călimdarul pentru poporul român, p. 38-39.

Fiecare tip de costum a cunoscut numeroase variante local-zonale, care s-au dezvoltat în contexte politice, istorice, social-economice și culturale diferite, care poartă însemnele caracteristice timpului, locului și grupului uman ce le-a creat, între prototip și variantele acestuia existând o strânsă conexiune, o relație de interdependență.

Ansamblul vestimentar care constituie un tip de costum prezintă un caracter de sistem, orice modificare survenită asupra unui element constitutiv al acestui tip atrăgând după sine modificarea pieselor care compun variantele tipului respectiv de costum.

Costumul — se specifică în volumul *Se vêtir pour dire* (p. 13) — «C'est une totalité qui est plus que la somme de ses éléments. C'est un ensemble mouvant d'éléments interdépendants, car la modification d'un seul élément modifie les autres éléments, et donc le système tout entier.»

Variantele local-zonale ale unui tip de costum trebuie raportate la prototipul care le-a stat la bază, evidențiindu-se, pe de-o parte, elementele comune, iar pe de altă parte, trăsăturile proprii, particulare, ce le caracterizează.

Prototipul constituie exemplarul schematic, reprezentativ și definitoriu, care întrunește trăsăturile determinate, esențiale, din care s-au dezvoltat variantele zonale — acestea fiind, de fapt, doar formele derivate ale prototipului în ceea ce privește structura morfologică, compoziția decorativă și cromatică. Întotdeauna este respectată schema structurală a prototipului. Sintaxa câmpurilor ornamentale este aceeași la piesele care compun variantele local-zonale ale tipului de costum respectiv, diferite fiind numai particularitățile de exprimare artistică și opțiunile coloristice.

La această „schemă” decorativă a contribuit fiecare creator, ordonând motivele într-o viziune inedită, ținând seama de tradițiile estetice, de vocabularul stilistic, de repertoriul tradițional ornamental, de tehnicile de realizare proprii zonei respective, conferind personalitate și individualitate fiecărei variante local-zonale în parte.

→

*Familia coșocarului Dumitru Sofonea
din Drăguș (Țara Făgărașului)*



Oaș



Țârnavă





Tipologia portului popular femeiesc

Piese care acoperă parțial sau integral poalele cămășii au un rol determinant în stabilirea tipologiei portului femeiesc tradițional, fapt pentru care au fost denumite, în literatura de specialitate, „piese-cheie” sau „complementare obligatorii”.¹

Forma și modul lor de purtare — suspendat, înfășurat drept sau încrețit — au generat cele trei tipuri de bază ale veșmântului tradițional românesc: *costumul cu catrință*, *costumul cu fotă* și *costumul cu vâlnic*, la care se adaugă tipul mai nou, cu fustă, celelalte fiind variante

determinate de asocierea unor elemente de port cu altele.

Categoria pieselor complementare cuprinde diverse scheme de organizare a câmpurilor decorative, generând o suită de variante ornamentale și cromatice.

Terminologia bogată și variată care desemnează piesele purtate peste poalele cămășii, ca și intensă circulație a termenilor legați de aceste piese, în întregul spațiu carpato-balcanic, atestă marea lor vechime.

Din categoria acoperitorilor parțiale, care lasă la vedere poalele cămășii în părțile laterale, o mare răspândire teritorială (Transilvania, Banat, Oltenia, Muntenia, Bărăgan, Dobrogea și, parțial, Moldova) o are *catrința*.

¹ Hedwig-Maria Formagiu, *Portul popular din România*, p. 69; este prima lucrare de sinteză fundamentală asupra tipologiei portului popular, întemeiată pe analiza colecțiilor muzeale din țară și din străinătate.



*Costum
cu vâlnic
(Mehedinți)*

*Costum
cu catrință
(Mărginimea
Sibiului)*



← *Port cu maramă, cămașă și peșteman
din Răcăciuni (Bacău)*



Catrința (Olt)

Opreg (Banat)



Țesătură cu o formă dreptunghiulară, cu dimensiuni care variază, de la o zonă etnografică la alta, între 40-60 de centimetri lățime și 60-80 de centimetri lungime, *catrința* este purtată pereche, în sens vertical, fiind susținută în talie de cingători. Element arhaic de origine traco-ilirică, răspândit în lumea egeo-mediteraneană și în spațiul carpato-balcanic² (este reprezentată pe figurinele descoperite la Vinča și Cârna), *catrința* este cunoscută sub diferite denumiri — așa cum relevă materialele de teren consemnate cu ocazia aplicării chestionarelor de port popular pentru *Atlasul Etnografic Român (AER)* —, întâlnindu-se uneori, chiar în cuprinsul aceleiași zone, mai mulți termeni care o desemnează: *boscea*, *zăvelcă*, *prestelcă*, *fâstâc*, *opreg*, *foaie*, *zadie*, *păștură*, *pânzătură*, *zapreg*, *cotreanță*, *șurț*, *cârpă de încins*, *otă*, *cretincioară* etc.

Materiile prime folosite în confecționarea *catrinței* au fost: lăna și părul (din lână de cea mai bună calitate, obținută cu ajutorul unor piepteni speciali), cânepa, bumbacul, mai rar borangicul, la care s-au adăugat, spre sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, „sârma” — firul metalic —, mătasea colorată, catifeaua și postavul.

Țesută în război, în două sau în patru ite, *catrința* este ornamentată cu sisteme diferite, care variază, de la o zonă etnografică la alta, prin modul de organizare a câmpurilor decorative, maniera de compunere și interpretare a elementelor ornamentale, tehnica realizării motivelor decorative și gama cromatică utilizată.

O subvariantă a *catrinței* o constituie *opregul cu franjuri*, răspândit în spațiul balcanic și bazinul mediteranean, alcătuit din două părți distincte: partea superioară, țesută, numită *petec* (de fapt, o *catrință* de proporții reduse), a cărei lungime nu depășește 30 de centimetri, de care sunt prinși, sub forma unor fâșii verticale, ciucurii, lungi de 50-60 de centimetri, ce cad liber de la *petec* în jos. Forma veche de *opreg* — așa consemnează informațiile de teren și bibliografia de specialitate — avea *petecul* dezvoltat și ciucurii mai scurți. Cu timpul, *petecul* și-a redus dimensiunile, în favoarea ciucurilor care s-au lungit. Raportul între partea țesută și lungimea franjurilor, compoziția decorativă a *petecului* și cea cromatică a franjurilor sunt semne de recunoaștere a zonei de proveniență.

Tehnicile de țesut și ales ale *petecului*, în care firul subțire de lână alternează cu cel de aur și argint, amintesc somptuoasele țesături orientale.

Aria de răspândire a *opregului cu franjuri*, atestat la noi pe unele figurine datând din epoca bronzului,

² Tancred Bănățeanu, *Arta populară bucovineană*, p. 293.

este limitată la Valea Bistrei, Valea Almăjului, Valea Jiului și Hațeg.

Opregul cu franjuri este frecvent și la românii din Banatul sârbesc, aria sa de răspândire incluzând și alte zone din sud-estul Europei (locuite de albanezi și grupuri de aromâni).³

O altă subvariantă a catrinței e *șorțul*, care reprezintă o dezvoltare a catrinței, fiind compus, mai rar, dintr-o singură foaie, dar mai ales din două sau trei țesături de catrință, unite pe lungime, prin cusătură, fapt care a dus uneori la extinderea denumirii date catrinței și la șorț. Purtat numai în față, încrețit în talie, șorțul are o largă răspândire în Transilvania.

De origine apuseană și central-europeană, *șurțul* a pătruns în portul popular românesc prin filiera săsească din Transilvania.⁴

De la începutul secolului al XX-lea, în multe zone etnografice ale țării, catrința din față a fost înlocuită cu șorțul țesut, inițial din pânză sau lână, iar mai târziu confecționat și din materiale procurate din comerț. Generalizarea lui în portul popular din întreaga țară s-a făcut treptat în funcție de puterea tradiției, de contactul mai strâns sau mai slab cu orașul, de pătrunderea rapidă a unor materii prime de proveniență industrială, cum ar fi joljul, mătasea, catifeaua și postavul.

Terminologia șorțului diferă și ea de la o zonă etnografică la alta: *zadie*, *șurț*, *pestelcă*, *cătrînță* etc.

Printre acoperitorile integrale, care se poartă peste poalele cămășii femeiești, se numără *fota*, o bucată dreptunghiulară de țesătură, lungă de aproximativ 1,60 metri, lată de 0,80 metri, care înfășoară strâns corpul peste brâu, având cele două capete suprapuse în față, piesa fiind susținută în talie cu bete.

Piesă de port arhaică, având o largă răspândire în culturile mediteraneene și egeo-asiatice, preluată și de cultura arabă, unde s-a păstrat și termenul de *fota*, ea apare reprezentată, la noi în țară, pe unele metope ale monumentului de la Adamelisi, din Dobrogea, care înfățișează două femei dăce purtând această piesă.

Aria de circulație a fotei cuprinde Moldova, nordul Munteniei (până la râul Topolog, unde fota coexistă cu catrința), cursul superior al Văii Mureșului (Tulgheș-Toplița) și zona Branului. Ea e răspândită și în spațiul nord-est-european (Ucraina), în Orientul Mijlociu și în sud-estul Asiei (India, Indonezia).⁵



Șorț (Brașov)

Costum cu fotă (Suceava)



³⁻⁴ Elena Secoșan; Paul Petrescu, *Portul popular de sărbătoare*, p. 61.

⁵ Tancred Bănățeanu, *Arta populară bucovineană*, p. 298-299; Elena Secoșan; Paul Petrescu, *Portul popular de sărbătoare*, p. 62.

În privința terminologiei local-zonale a fotei, aceasta diferă de la o zonă la alta. În întreaga Moldovă, de-o parte și de alta a Prutului, fota este cunoscută sub numele de *catrință*, desemnând, de data aceasta, piesa ce înfășoară strâns corpul, de la talie în jos, pe lungime, și nu una dintre cele două *tăblii*, purtate în față și în spate. În afara termenului de *catrință*, în Moldova de nord mai apar, pentru fotă, și alte denumiri locale, cum ar fi *prigitoare* sau *pristoare*. Pe Valea Mureșului, fota este cunoscută sub numele de *prinzătoare*, iar în Buzău și Vrancea sub denumirea de *stricătoare* și, mai rar, de *catrință*, în unele localități din Argeș sub numele de *vâlnic*, așa cum relevă informațiile de teren culese cu ocazia aplicării chestionarului de port popular pentru AER.

Țesută inițial în patru ițe din *păr* (urzeală și băteală) în culoarea naturală a lânii, sau din urzeală *păr* și băteală lână sau din urzeală bumbac și băteală lână, iar mai târziu în două ițe, din *strămătură* (lână fină, toarsă de fabrică), *canva* (lânică), bumbac, arnici, mătase, fir, cu fondul negru și, mai rar, vânăt, vișiniu, roșu sau cafeniu, sau cu un fond în colorit alternant de verde închis și roșu închis ori de grenă și verde închis etc., fota apare în mai multe variante ornamentale, contribuind la definirea tipului de costum local-zonal.

Din punct de vedere morfologic, fota cunoaște două forme: fota dreaptă, clasică și fota creață.

Ea prezintă diferențieri în funcție de numărul foilor din care este realizată. Astfel, în Moldova și, parțial, în unele zone ale Munteniei, fota este alcătuită dintr-o singură bucată de țesătură. În zone precum Argeș, Muscel, Dâmbovița, Buzău, Râmnicu Sărat sau Ilfov, fota este compusă din două foi cusute pe orizontală.

Modul de dispunere a câmpurilor decorative pe cele trei părți distincte ale fotei — capetele, denumite, în termenii locali, *foi* sau *pulpane* (Vrancea), *fețe* (Rădăuți), *pulpane* (Bran, Argeș, Prahova), *latu' din față*, *părțile* sau *poala* (Harghita), și porțiunea din spate, neornamentată, întotdeauna neagră, numită *dos* în toată țara — a dat naștere la numeroase variante ornamentale.

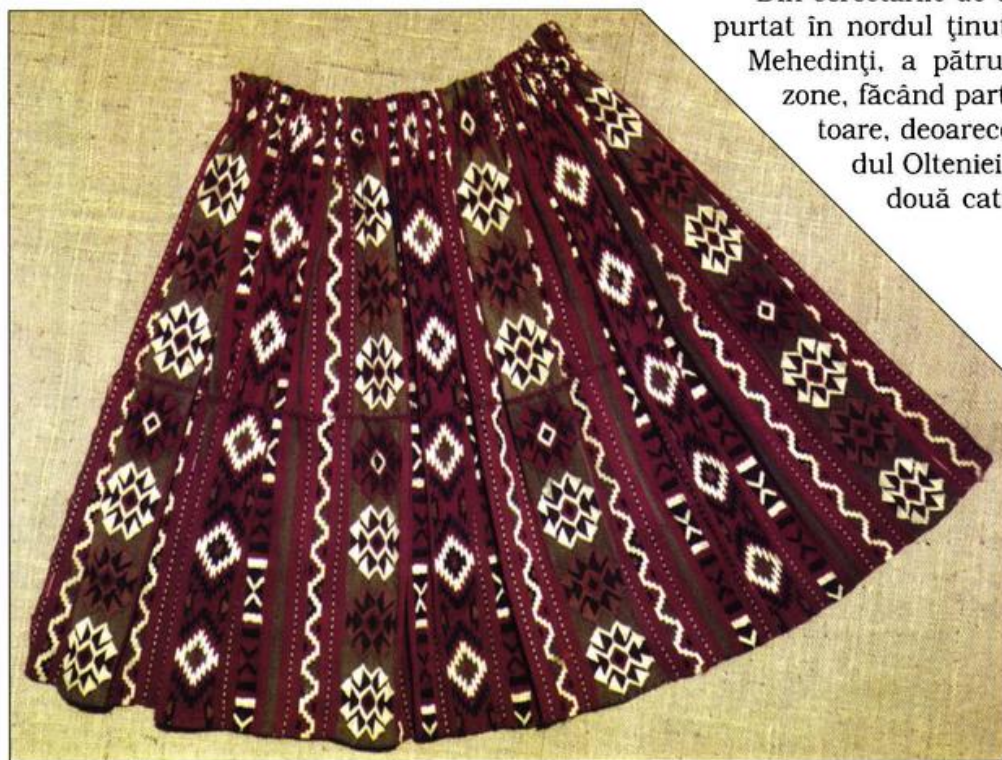
Vâlnicul este o piesă specifică portului de iarnă, de formă dreptunghiulară, de mari proporții, atingând până la 4 metri lungime și 0,80 metri lățime, datorită cărora se poartă încutată, încrețit sau plisat. El apare ca o fustă neîncheiată, cu capetele ușor suprapuse într-o parte.

Terminologia locală a *vâlnicului* desemnează, de fapt, diferitele sale variante decorative: *opreg creț*, *creț*, *cătrință*, *zuvelcă*, *zăvelcă creață*, *zăvelcă mare*, *opreg*, *crățană* etc.

Țesut în două ițe, din lână, *vâlnicul* este alcătuit din două foi lungi de țesătură, așezate orizontal.

Aria sa de răspândire cuprinde Oltenia și parțial Muntenia, de fapt Muntenia dunăreană, care a avut legături puternice cu Balcanii.

Din cercetările de teren reiese că *vâlnicul*, purtat în nordul ținuturilor Gorj, Vâlcea și Mehedinți, a pătruns din sudul acestor zone, făcând parte din ținuta de sărbătoare, deoarece portul vechi din nordul Olteniei era constituit din cele două *catrințe*, purtate perechi.



Vâlnic (Dolj)

Așa se și explică de ce locuitorii din nord au denumit vâlnicul cu termenul de *zăvelcă creață*, ei necunoscând inițial forma de vâlnic.

Vâlnicul se întâlnește și la alte popoare (sârbi, bulgari, albanezi), într-o arie cu substrat tracic, întinsă de-o parte și alta a Dunării.⁶

Cele două piese, catrința și fota, cu numeroasele lor variante ornamental-zonale, sunt elementele originare, arhaice, ale portului tradițional, care au conferit linii diferite corpului femeiesc, subliniindu-i rotunjimea șoldurilor neacoperite de catrințe sau înfășurându-le strâns cu eleganta fotă.

Cea de-a treia piesă, vâlnicul — considerat de specialiști o formă dezvoltată din fota creață⁷ — evidențiază subțirimea taliei, prin amplexarea sa amintindu-ne de zețele neoliticului înveșmântate în rochie-clopot.

Dacă funcția și forma acestor piese definitorii în stabilirea tipologiei portului popular femeiesc au rămas aceleași și în costumele actuale, în schimb decorul lor a evoluat de la compozițiile simple spre cele complexe, ca urmare a perfecționării tehnicilor de cusut și de ales în război.

Fusta, pătrunsă prin intermediul orașului, este singura piesă a costumului femeiesc care se abate de la „canoanele” portului popular tradițional, alcătuit, de regulă, din elemente de formă dreptunghiulară, deschise, fără să fie unite printr-o cusătură. Compusă din mai multe foi de țesătură, cusute unele de altele și încrețite în talie, fusta, cunoscută local sub diferiți termeni, dintre care mai răspândiți sunt cei de *rochie*, *sumnă* ori *sucnă*, a fost integrată în portul popular femeiesc, generalizându-se, treptat, la nivelul întregii țări.

Tot o fustă este și *androcul*, care, spre deosebire de aceasta, are o circulație mai restrânsă (Bacău, Vrancea, Brăila, Tulcea, Constanța, Buzău, Prahova, Dâmbovița, Ialomița, Călărași, Ilfov, Brașov, Covasna), fiind purtat, mai ales, în ținuta de muncă.

⁶ Elena Secoșan; Paul Petrescu, *Portul popular de sărbătoare*, p. 64.

⁷ Hedwig-Maria Formagiu, *Portul popular din România*, p. 75.



Androsc (Buzău)



Piese componente ale ansamblului vestimentar tradițional femeiesc

Găteala capului

În ansamblul costumului, găteala capului, care cuprinde elemente de veche tradiție, transmise din generație în generație, contribuie, alături de celelalte piese constitutive ale portului popular, la creionarea trăsăturilor particulare specific zonale, la definirea tipologiei portului popular local.

În mentalitatea comunității rurale tradiționale, găteala capului, cu componentele sale: pieptănătura, categoriile de piese textile care protejează capul, podoabele și accesoriile destinate împodobirii și fixării pe cap a acestora, constituia o puternică marcă diferențială care indica apartenența la o anumită comunitate; în același timp, era un semn distinctiv al unor importante ocazii, un semn care indica vârsta, starea civilă, socială și materială a purtătoarei.

Fiecare zonă etnografică a țării se caracteriza prin „găтели” specifice ale capului, pieptănătura, piesele textile, ca și tehnica legării lor fiind de o mare varietate.¹

Integrându-se organic în complexul costumului popular, găteala capului prezintă un deosebit interes artistic, dovedind, totodată, și o reală valoare istoric-documentară. Privite în evoluția lor, aceste piese de port reflectă, ca și costumul însuși, viața social-economică, gustul estetic al epocii respective, întrepătrunderile ori iradierile unor elemente venite din arii de cultură mai apropiate sau mai îndepărtate, preluate și prelucrate în maniera proprie geniului creator autohton.

O analiză atentă a materialului cules cu prilejul cercetărilor întreprinse pentru *Atlasul Etnografic Român* relevă existența numeroaselor modalități de realizare a împletiturii — începută fie de la cărare, din dreptul frunții, fie din partea superioară a urechii, fie de la ceafă — totodată, și existența a numeroase variante de dispunere a părului: purtat pe frunte, purtat liber, pe spate, strâns la ceafă, purtat pe creștetul capului sau în jurul urechii.



¹ Indicăm o bibliografie de specialitate, selectivă: R. Vuia, *Portul popular din Țara Hațegului*, Buc., 1926; Lucia Apolzan, *Portul și industria casnică textilă din Munții Apuseni*, Buc., 1944; T. Bănățeanu, *Portul popular din Țara Oașului*, ESPLA, 1955; C. Irimie, *Portul popular din Țara Oltului, zona Avrîg*, ESPLA, 1957; Gh. Focșa, *Evoluția portului popular din zona Jiului de Sus*, ESPLA, 1957; N. Dunăre, *Portul popular din Bihor*, ESPLA 1957; N. Dunăre; Marcela Focșa, *Portul buciumanilor din Munții Apuseni*, ESPLA 1957; C. Irimie, *Portul popular din zona Perșanilor. Țara Oltului*, ESPLA, 1958; idem, *Portul popular din zona Branului*, Editura Meridiane, Buc., 1960; idem, *Portul popular din Țara Oltului. Zona Făgăraș*, ESPLA, 1965; N. Dunăre, *Portul popular din Țara Zărandului*, Cluj, 1966; T. Bănățeanu, *Portul popular din regiunea Maramureș. Zonele Oaș, Maramureș, Lăpuș*, Sfatul Popular al regiunii Maramureș, Casa Creației Populare, 1966; N. Dunăre, *Portul popular de pe Târnave*, Casa Creației Populare a județului Brașov, 1968; Hedwig-Maria Formagiu, *Portul popular din România*, Muzeul de Artă al RSR, Buc., 1974; Tancred Bănățeanu, *Arta populară bucovineană*, Centrul de îndrumare a creației populare... al județului Suceava, 1975.



Fete cu chică (Hațeg)

Fiecărei categorii de vârstă (fetițe, fete, neveste și bătrâne), care corespunde celor patru etape ale vieții (copilăria, adolescența, maturitatea și bătrânețea) și fiecărei etape de evoluție a portului popular le sunt proprii variante specifice în ceea ce privește pieptănătura și acoperământul capului, un rol important în conturarea acestora avându-l normele de ordin practic îndătinat de tradiție și gustul estetic al purtătoarelor dintr-o anumită zonă.

Pieptănătura primului grup de vârstă, care cuprindea fetițele de până la 14-15 ani, cunoștea modalități de realizare și dispunere a împletiturilor care variau de la o zonă la alta. Specifică acestei prime categorii de vârstă era maniera răsucirii părului, din dreptul cărării, de la frunte, până în dreptul urechii, de unde pornea împletitura propriu-zisă.

O mare frecvență au avut-o pieptănăturile cu părul scurt, retezat pe frunte, cu una sau două cozi lăsate liber pe spate ori cu două cozi aduse, în cunună, pe cap. De obicei, cozile se prindeau la vârf fie cu ață, fie cu fire de lână de diverse culori, fie cu panglici policrome care atârnav pe spate sau erau legate în fundă.

O pieptănătură veche, având o arie de răspândire limitată la zonele Hațeg, Pădurenii Hunedoarei, Munții Apuseni², nordul Moldovei,

iar la fete în aceleași zone, dar și în Bihor, a fost cea mai cunoscută sub numele de *cioc* sau *chică*: părul din față, despărțit printr-o cărare ce pornea de la o ureche la cealaltă, se împletea într-o coadă ce cobora pe frunte, pe sub urechea dreaptă, și se unea cu părul de la ceafă într-o coadă lasată liber pe spate, în care se prindeau panglici colorate.

Terminologia referitoare la cozi era extrem de variată, coexistând, uneori, în aceeași zonă, mai mulți termeni: *chici*, *cosițe*, *plete*, *moațe*, *cojnicioare* etc.

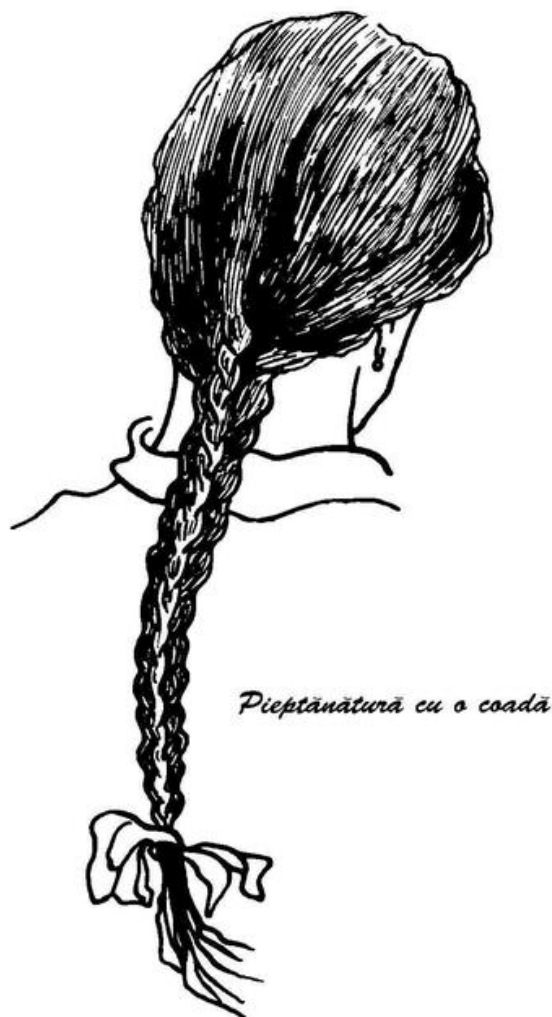
În multe zone, coada împletită în creștetul capului (realizată numai cu părul din față) avea aceeași denumire de *moț*, extinsă uneori la întreaga pieptănătură, așa cum consemnează chestionarele AER în județele Caraș-Severin, Mehedinți, Dolj, Teleorman, Buzău, Argeș.

Vârsta de 14-15 ani coincidea, în majoritatea zonelor etnografice ale țării, cu ieșitul la horă și integrarea într-o altă categorie, într-un alt statut social, acela de fată, cu însemne specifice.

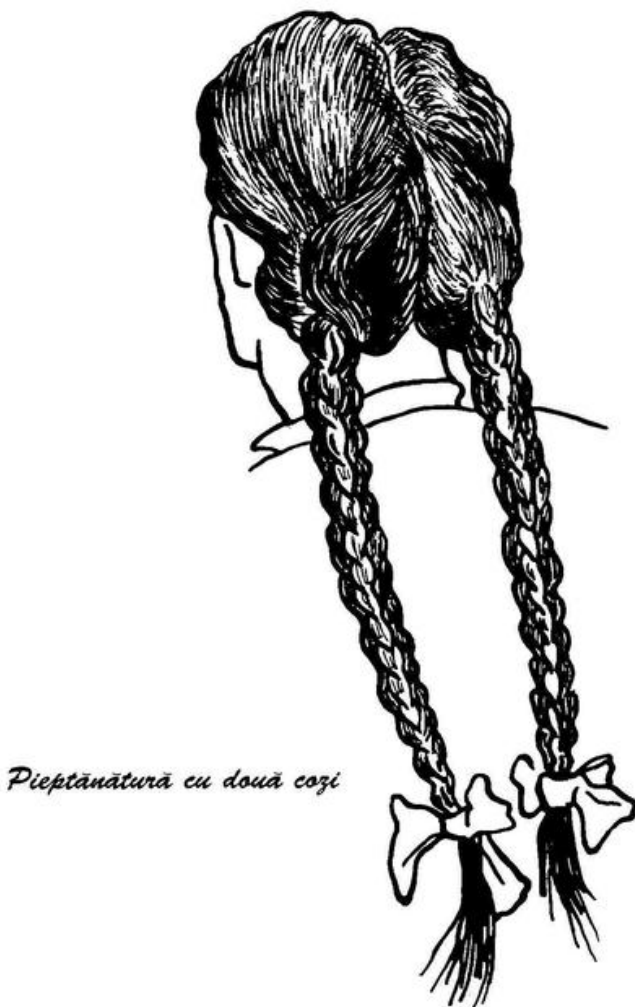
În pragul adolescenței, pieptănăturii i se acorda o importanță deosebită, mai ales în zilele de sărbătoare; fata purta întotdeauna capul descoperit, părul, ca podoabă naturală, fiindu-i pus cât mai mult în valoare.

Modalitățile de dispunere a cozilor — lăsate liber pe spate, întrepătrunse la ceafă, aduse în cunună pe cap, rotite în jurul urechilor, strânse

² Lucia Apolzan. *Portul și industria casnică...*, p. 99.



Pieptănătură cu o coadă



Pieptănătură cu două cozi

cu cozile împletite începând de deasupra urechilor și aduse pe creștetul capului, cu cozile împletite de la ceafă și aduse pe creștetul capului sau cu cozile împletite deasupra urechilor, aduse pe cap și înturnate la ceafă.

În zilele de sărbătoare, iar în unele zone etnografice cu două-trei duminici înainte de nuntă, pieptănătura se completa cu cununite din flori naturale sau artificiale, ori cu „gâteli” complicate, realizate din panglici, măgele, oglinzi, ciucuri policromi de lână, pene de păun, monede, podoabe ce constituiau semnul distinctiv al fecioriei în cadrul comunității rurale tradiționale.

Trecerea de la statutul de fată la cel de nevastă avea loc a doua zi după nuntă, în cadrul ritualului cunoscut sub numele de *învelitul* sau *legatul miresei*, când tinerei femei i se schimba pieptănătura, așezându-i-se pe cap *conciul*, pe care avea obligația să-l poarte din acel moment toată viața, până la moarte, *conciul* și legătura de cap fiind, de fapt, „semnele” care marcau trecerea femeii de la o stare civilă la alta și având, sub acest aspect, un rol de simbol social.

Conciul constituia un suport confecționat din cele mai variate materiale: crengi de măr, tei, cireș, paltin, trandafir, curpen, nuiel, papură, tulpină de porumb, mucava, corn de vită, tablă, sârmă, os, pânză, dimie, lână, păr natural căzut etc., cu dimensiuni diferite și o mare diversitate de forme: circulară, semicirculară, ovală, triunghiulară, în formă de coarne, tronconică, în forma literei V etc. Înveliți în pânză sau lână, suportii se așezau peste părul împletit, de obicei, în două cozi care se coseau, legau sau răsuceau în jurul acestora.

Suportii — aceste piese intermediare între pieptănătură și piesele textile care acopereau capul — au avut o largă arie de circulație în Banat și Transilvania, parțial în Oltenia, Muntenia și Dobrogea și cu totul izolat în Moldova. Ei erau obligatorii pentru femeia măritată, având un vădit scop funcțional, de a strânge părul și a nu lăsa să alunece nici o şuviță, de a-i da întregului ansamblu al gâteli capului o anumită formă și, totodată, de a fixa și susține acoperitorile de cap, femeia supunându-se unor străvechi



Îmbrăbodire cu ștergar în Bucovina
și în Basarabia (pagina alăturată)



Fiecărei zone etnografice a țării îi este caracteristic un mod propriu de îmbrăbodire și, cu toate că se respectă unele canoane tradiționale în privința învelirii capului, acoperitorile, prin forma piesei, dimensiuni, materia primă, tehnica de realizare, compoziția decorativă și cromatică, dar și prin felul de asamblare, vădesc întotdeauna multă artă și ingeniozitate.

Dacă inițial categoriile de piese care acopereau capul au avut practic un rol utilitar, de protecție împotriva condițiilor neprielnice de mediu, cu timpul, ele au căpătat și o valoare artistică, ornamentală. Dincolo de funcția practic-utilitară și de cea estetică, acoperitorile au mai avut și o pronunțată funcție socială, ele fiind semnul cel mai evident de stare civilă a femeii.

În cadrul ceremonialului de nuntă, învelitorile dobândeau și o funcție ritualică, simbolică, de marcă, funcție care a supraviețuit în unele zone etnografice ale țării până aproape de zilele noastre.

Prin diferite elemente — materiale întrebuintate pentru confecționarea lor, structuri decorative și cromatice, tehnici de legare —, învelitorile de cap constituiau un complex de semne care indicau vârsta, starea civilă, socială și materială a femeii, adaptându-se, ca formă și structură, mediului geografic și ocaziilor în care se purtau.

În practica de învelire a capului, surprindem două etape: aceea de susținere a pieptănăturii prin folosirea unor piese secundare, anexe, cu un rol funcțional, care au primit diverse forme și denumiri zonale: *legătoare*, *tulpan*, *fes*, *mecheleț*, *ceapsă*, *căiță* etc., și aceea de învelire propriu-zisă, peste acestea, cu o piesă textilă, cum ar fi ștergarul, marama, basmaua etc.

Sunt elemente care apar în unele zone, cu rol intermediar între pieptănătură și acoperitoare (căiță, ceapsă), iar în alte zone aceleași piese au rol principal, de învelitori propriu-zise.

Învelitori legate liber la folosire⁵ sunt *ștergarul*, *marama* (o variantă a ștergarului), *basmaua* și *tulpanul triumfiular* (o variantă a basmalei).

Ștergarul reprezintă cea mai simplă formă de acoperitoare, stând la baza tuturor sistemelor de învelit capul femeilor în portul popular tradițional de pe întreg cuprinsul țării.

Țesut inițial din cânepă și in, iar, odată cu introducerea bumbacului în gospodăria țărănească, și din diferitele calități ale acestei fibre: *bumbăcel*, *ață*, *sacâz*, *inișor*, *coton*, *izmir* etc., ștergarul cunoaște o largă arie de răspândire, cuprinzând Muntenia, Oltenia, Moldova, parțial Transilvania și izolat Banatul și Dobrogea.

Dacă forma morfologică a ștergarului, aceea de dreptunghi, este identică în toate ținuturile în care se poartă, în schimb dimensiunile, procedeele tehnice de realizare, structura decorativă, modul de învelire sau de asociere cu alte piese diferă de la o zonă la alta, conturându-se o serie întreagă de variante.

Terminologia privind ștergarul e deosebit de bogată, coexistând, uneori, în aceeași zonă, mai mulți termeni: *peșchir*, *pânzătură*, *miniștergură*, *zăbranic*, *zăbrelnic*, *năframă*, *proboadă*, *tindeu*, *căpătâi*, *cârpă lungă*, *cârpă*, *felegă* etc.

Inițial, sistemul compozițional specific ștergarului a fost simplu, constând doar în ornamente liniare, vârgi, dispuse în șiruri paralele, pe lățime, perpendicular pe sensul firului de urzeală. Registrele decorative constând din vârgi simple sau grupe de vârgi la piesele mai vechi, precum cele din Argeș, Mehedinți, Gorj etc., realizate din bătaie cu fire de cânepă și in, iar apoi și cu fire de bumbac alb, mai gros, pentru a ieși în relief, se concentrău înspre cele două extremități ale piesei, *trupul* ștergarului rămânând degajat. Între spațiile decorate și cele lipsite de decor se realiza

⁵ Ne-am însușit tipologia stabilită de Hedwig-Maria Formagiu în lucrarea *Portul popular din România*.

un echilibru perfect, puritatea bucății de pânză liberă căpătând virtuți expresive deosebite.

Cu timpul, ornamentica ștergarului având la bază succesiunea ritmică de vârgi a fost îmbogățită la capete cu intercalări de ajur și alesături cu motive geometrice, avimorfe, simbolice, skeomorfe și fitomorfe stilizate. Locul alesăturilor îl luau, câteodată, în zonele Olt, Argeș, Muscel, cusăturile realizate cu lânică divers colorată.

Spre deosebire de ștergarele din celelalte zone ale țării, țesute numai în două ițe, ștergarele moldovenești se țesau în 3-5-7-9, până la 15 ițe, tehnica cerând multă îndemânare și pricepere, de aceea numai anumite femei știau să le țeară.

În comparație cu decorul bogat al ștergarelor muntenești, ornamentica ștergarului transilvănean a fost mult mai redusă, limitându-se la câteva *dunguțe* în tonuri sobre ori la șiruri de mici elemente decorative cusute sau alese.

Ștergarele bănățene, confecționate din fir de bumbac de cel mai subțire, au o decorație concentrată la cele două capete, cusută *pe fir*, conștând în flori geometrizzate dispuse pe lățime, în registre paralele.

Ștergarul de cap s-a asociat, în unele zone, cu alte piese precum: fesul, căița, ceapsa, basmaua.

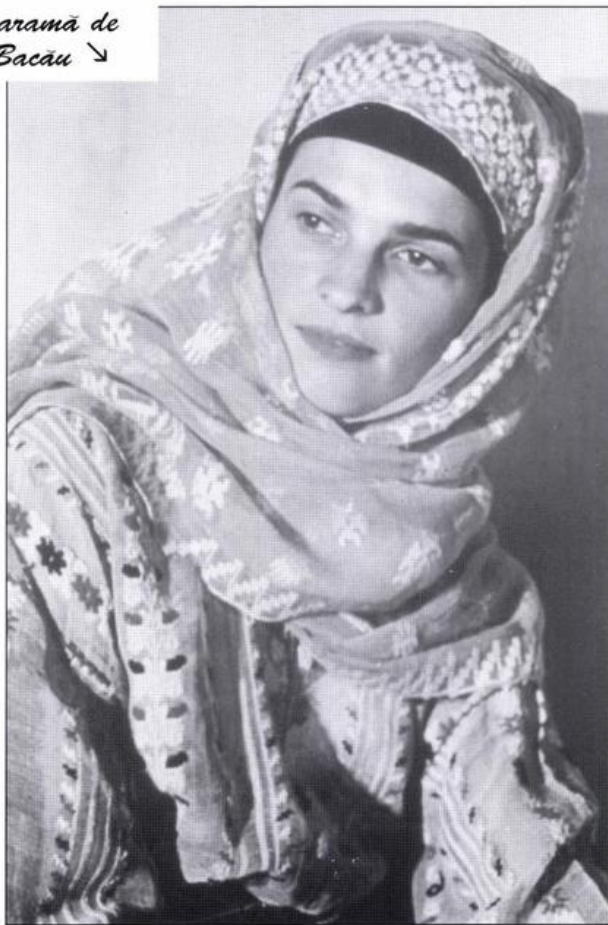
Marama — variantă a ștergarului — a atins un înalt nivel de realizare tehnică și artistică odată cu utilizarea borangicului în mediul rural. Aria de răspândire a maramei de borangic, destinată îndeosebi zilelor de sărbătoare, cuprindea Oltenia, Muntenia, sudul Moldovei și sudul Transilvaniei, coexistând în paralel cu ștergarul.

Prin ornamentația discretă, care se distingea compact pe transparent, policrom pe ivoryu, sau strălucitor — metalic — pe vâl subțire, marama a atins o valoare artistică remarcabilă. Motive ornamentale simple, interpretate ca elemente singulare, repetate sau în diverse combinații, au dat naștere la o infinitate de sisteme decorative în zonele Bran, Buzău, Prahova, Vâlcea etc.

Pe transparența firului de borangic se reliefau motivele geometrice sau floral-stilizate, alese cu fire mai groase de bumbac, mătase artificială sau lână. Rafinamentul coloritului era determinat și de folosirea pe scară largă a subtilei game monocrome, de ton pe ton.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în unele zone din Banat, Transilvania și Moldova, ștergarul și marama au fost înlocuite cu basmaua procurată din comerț, ca urmare a influenței exercitate de moda orășenească.

Costume cu maramă de
Buzău ↙ și Bacău ↘





Învelirea capului cu basma (Munții Apuseni)

Basmaua, cunoscută sub diferite denumiri — năframă, chișchineu, dermea, testemel, bariș, bariz etc. —, s-a generalizat, treptat, în întreaga țară, intrând, de la sfârșitul secolului al XIX-lea, în componența portului popular românesc.

Având forma unui pătrat, basmaua prezintă o mare varietate, din punctul de vedere al materialului întrebuintat la confecționarea ei (bumbac, cașmir, mătase, stofă de lână, catifea etc.), al dimensiunilor și cromatiei sale.

Prin modul de oranamentare: imprimate pe toată suprafața sau doar pe margini, sub forma unui chenar, împodobite cu cusături policrome dispuse într-un singur colț sau în toate colțurile, sub forma unor buchete, ori presărate în mod uniform pe tot câmpul, prin cromatica folosită și prin modul de legare, basmaua marchează și ea diferențieri de vârstă și ocazii.

Pe lângă funcția practic-utilitară, basmaua a avut și o funcție simbolică, de ritual, ea fiind utilizată în cadrul riturilor de trecere. La botez, era folosită pentru purificarea moașei și a nașului, obicei consemnat de Emil Petrovici pentru zona Almăjului.⁶

În cadrul ceremonialului nunții și al înmormântării, s-a păstrat chiar până în zilele noastre obiceiul de a se dăruî basmale cu o ornamentică și o cromatică adecvate împrejurării (Banat și Moldova).

O altă utilizare rituală a basmalei a semnalat Damaschin Bojincă. În momentul în care o fată intra în joc, după anul de doliu, pentru a scăpa de răzbunarea mortului, trebuia să aștearnă pe pământ o năframă, ca jocul să nu pornească direct de pe pământul în care zăcea mortul.⁷

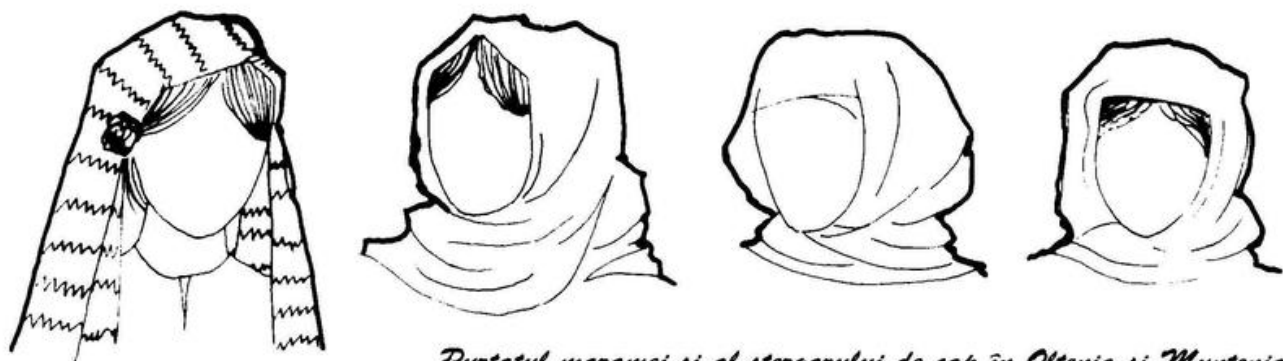
Tulpanul, varianta de formă dreptunghiulară a basmalei, este o piesă componentă a costumului popular din zonele de câmpie, fiind răspândit și în toată Dobrogea. Confectionat mai demult din pânză de cânepă și în țesută în casă și vopsită cu coloranți vegetali, sau din pânză procurată din comerț (indian, marchizet, nansuc, madipolon, pânză de gheață, pânză înălbită, pânză topită, așa-zisa pânză de Iași), tulpanul s-a purtat fie ca piesă independentă, fie pe sub ștergar sau maramă, având, în acest din urmă caz, rolul unei piese anexe.

Cunoscut sub diferite denumiri în zonele în care se poartă — legătură cu spițuri, legătoare, cornurar, colț, batistă, grimea, diurmea, cârpă, foiță de cârpă etc., tulpanul de sărbătoare se orna, de jur-împrejur, cu mărgelice mici, viu colorate, cu fluturi metalici, șabac, dantelă, precum și cu colțuri făcute cu acul sau croșeta.



Tulpan (Dobrogea)

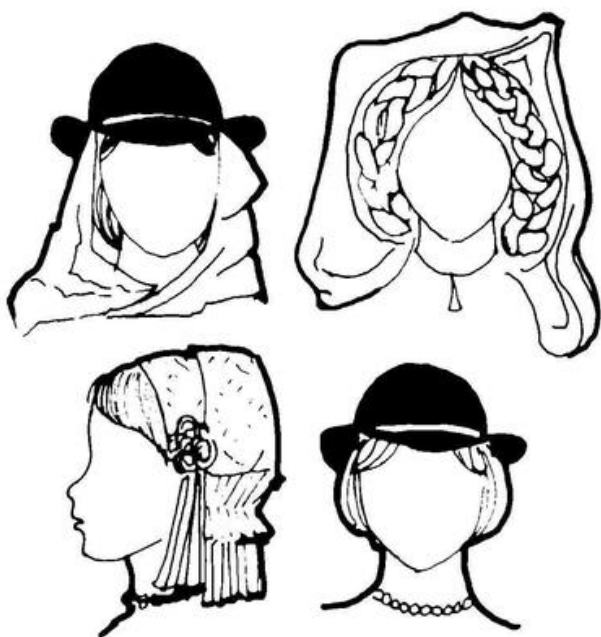
⁶⁻⁷ Apud Aristida Turcuș, *Portul popular românesc...*, p. 19.



Portatul maramei și al ștergarului de cap în Oltenia și Muntenia



Pieptănături și conciiuri din Transilvania și Banat



*Pieptănături, conciiuri și pălării
(Transilvania-Banat)*



*„Valitori”
din sudul Transilvaniei*



Ceapsă de Pădureni

În unele zone, precum Mehedinți și Olt, piesa a căpătat și un rol ceremonial, fiind semnul tradițional de consacrare a tinerei fete în rândul femeilor căsătorite.

O altă categorie de învelitori o constituie formele fixe, de genul bonetelor: *ceapsa* și *conciul*.

Ceapsa, atestată documentar în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, a constituit semnul distinctiv de stare civilă al femeii măritate. Ea s-a păstrat în portul tradițional din zonele de munte ale Banatului, bazinul Hațegului și Pădurenii Hunedoarei, până după primul război mondial.

Părțile componente ale cepsei se țeseau în război din cânepă, in, bumbac, lână, iar pentru ornamentarea lor se utilizau fire de bumbac, lână, mătase, fir metalic, mărgel, paiete, șireturi și diferite galoane decorative.

După formă și croi s-au conturat câteva sub-variante având un specific local-zonal: *ceapsa triunghiulară*, tipică bazinului Bozovici-Almăj⁸,



Ceapsă de Banat

țesută din cânepă în două ite și ornamentată prin tehnica cusăturii sau alesăturii cu bumbac mercerizat și cu lână; *ceapsa dreptunghiulară*, cu *obadă*, răspândită în Valea Bistrei, confecționată din pânză de in sau bumbac, ornamentată, ca și *ceapsa triunghiulară*, cu aceleași motive geometrice, bazate pe romb; *ceapsa de formă pentagonală*, cu *obadă*, întâlnită la vest de Caransebeș, înspre Reșița și Bocșa, decorată cu romburi în tehnica broderiei; *ceapsa cu munună*, specifică zonei Oravița; *ceapsa cu două coarne*, răspândită în Hațeg, confecționată din in sau bumbac, cusută cu lână; *ceapsa de formă conică*, asociată cu *cârpa* albă de bumbac, tipică pentru zona Pădurenilor.

Forme de cepse



⁸ Eftimiu Lepăduș, *Ceapsa și conciul...*, p. 101.

Conciul, cu variantele sale — *conci cu găitan*, *conci cu bani*, *cealma* și *tulbent* —, a fost caracteristic costumului femeiesc din zona de șes a Banatului, coexistând, în multe zone, cu ceapsa.

Cercetătorii au fixat perioada de apariție a conciului — piesă de influență orientală și sud-dunăreană, adaptată însă specificului portului popular românesc — între deceniul al doilea și al treilea al secolului al XIX-lea.⁹

Confectionat din bumbac, mătase, fir (mai rar lână), la care se adaugă monedele din argint, conciul are ca motiv predominant romburi, alături de care apar și elemente vegetale stilizate. Prin finețea alesăturilor, realizate în tehnica folosită la opregele costumului femeiesc, și a broderiilor, prin asocierea unor materiale diverse — panglici, galoane, dantele, monede, flori artificiale, bucăți de oglindă — conciul are și rolul de podoabă, armonizându-se, din punct de vedere decorativ și cromatic, cu întregul ansamblu al costumului bănățean.

⁹ Eftimiu Lepăduș, *Ceapsa și conciul...*, p. 101.

A treia categorie de învelitori o formează cele compuse dintr-o parte fixă montată și vâlitori liber așezate, purtate pe deasupra, ce prezintă, după modul de asamblare a elementelor componente, mai multe variante: *căița cu pomeselnic*, specifică portului bătrânesc din Făgăraș, compusă dintr-o bonetă fixă, asociată cu o formă de ștergar; *vălitoarea cu ciurel*, caracteristică portului de străveche tradiție din zona Sibiului, alcătuită dintr-o țesătură fină, gofrată mărunț, suprapusă roată, în mai multe straturi, și din *ciurel* — o țesătură de tul, de forma unui pătrat, brodată la colțuri cu fire de mătase sau lănică colorată; *vălitoarea*, răspândită în portul din zonele Târnavelor și Albei, o singură piesă de fapt, cu o parte fixă, înfășurată de două-trei ori pe un suport circular, cealaltă parte fiind desfășurată liber.

Pălăria constituie al patrulea tip de învelitori, pătrunsă în portul popular femeiesc din multe zone ale țării: Argeș, Muscel, Prahova, Dâmbovița, Bran, Țara Oltului, Mureș, Târnave, Sibiu, Alba, Cluj, Bihor, Sălaj, Bistrița-Năsăud, Timiș,



Conciuri de Banat



*Palărie
de Nasaud*

nu numai ca urmare a climei și a influenței modei orășenești, ci, în anumite zone, și datorită înrâurilor exercitate de costumul feudal de curte asupra portului popular țărănesc, așa cum au remarcat, în lucrările lor, istoricii de artă.¹⁰

Confecționate din fetru sau din paie, pălăriile apar sub câteva variante, determinate de forma calotei și a borului. Ele s-au purtat fie direct pe păr, fie asociate cu alte învelitori legate liber la fiecare folosire: ștergar, maramă, basma, atât în ținuta de lucru, cât și în zilele de sărbătoare. Toate variantele de pălării erau împodobite cu panglici, mărgelile, șireturi, ciucuri, flori, galonașe în portul fetelor și al nevestelor tinere destinat zilelor de sărbătoare.

Fesul, piesă de origine orientală, pătrunsă în portul popular femeiesc din Oltenia, Muntenia, Dobrogea și Moldova — așa cum consemnează literatura de specialitate și materialul de teren pentru chestionarele AER —, a îndeplinit aceeași funcție practică de susținere a părului, fiind acoperit întotdeauna de ștergar sau maramă.

Totodată, în unele zone, cum ar fi Câmpia Romanaților, Câmpia Brăilei și ținutul Dobrogei,

fesul a constituit și un semn de distincție socială, prin împodobirea lui pe marginea care venea deasupra frunții, vizibilă de sub ștergar sau maramă, cu monede din aur sau argint, în funcție de posibilitățile materiale ale purtătoarei, ori cu o bentiță ornamentată cu paiete aurii, imitând monedele, sau cu fluturi și mărgelile.

Fiind purtat pentru prima dată în cadrul ceremonialului de veche tradiție cunoscut sub numele de *învelitul miresei* sau *legatul cu fes*, fesul a constituit și semnul de consacrare prin care tânăra fată intra în rândul femeilor măritate, marcând noul statut pe care aceasta îl dobânda din acel moment.

Deosebiri de stare materială erau pregnant marcate în cadrul acestui ritual în care fetele înstărite primeau în dar de la naș fesul, în timp ce fetele mai sărace înlocuiau această piesă costisitoare cu un gluguș roșu, confecționat dintr-o bucată de țesătură de brâu.¹¹

¹⁰ Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte...*, p. 170.

¹¹ Georgeta Stoica; Virgil Vasilescu, *Portul popular din Gorj*, p. 45-46.



Vălitoare de Târnave

Podoabele de cap

Învelitorile erau completate printr-o serie de podoabe, accesorii din metal (argint, alamă, aramă), sticlă, piatră, os etc., destinate împodobirii și fixării pe cap a acestora, care marcau efectul decorativ al gâtului capului, conferind un aspect sărbătoresc, o notă de strălucire și fast întregului ansamblu vestimentar.

Astfel, în zona Mehedinți ștergarul se asocia cu așa-numitele *părăluțe* sau *scălane* — mici monede de argint înșirate pe lăntșor, care atârnavau în dreptul urechilor.¹²

Nevestele tinere din ținutul Harghitei își împodobeau ștergarul, în zilele de sărbătoare, cu *bolduri* (ace cu gămălie mare) sau cu *stâlce* (flori artificiale), prinse în formă de cunună pe cap.¹³

Într-un mod asemănător se împodobeau și femeile din zona Munților Apuseni, care purtau pe cap *conciul* cumpărat din târg, de forma unei pălării din jolj alb, în care se înfîneau câte 11-12 *bumbuște* — niște ace decorative mari din metal auriu; peste concii, femeile își legau năframa, lăsând vizibile aceste accesorii metalice.¹⁴

În toate zonele, ștergarul și marama se fixau pe cap cu *spelci* — ace cu gămălie colorată.

În nordul Olteniei și Munteniei, marama se purta cu *fruntare* — broderii, aplicații de paiete, mărgelile, monede din aur sau argint, cusute pe o bucată de catifea ori postav, numite și *legători*.

În Țara Oltului, învelitoarea tradițională, *căița* și *pomeselnicul*, se asociau, de asemenea, cu *fruntarul* din pânză neagră, împodobit cu mărgelile negre și colțișori.

În ținutul Dobrogei, *baerul* cu care se lega fesul sub bărbie era decorat cu bani de argint, iar în partea superioară a urechilor se prindea de fes o *floare de bani*, compusă din trei bani de aur dispuși în forma unui triunghi. După ieșirea din uz a acestei piese, femeile au continuat să poarte *cordica de bani*, pe care o legau sub bărbie și, de aici, o prindeau pe creștet, sub tulpă.¹⁵

Calota velitoare de Târnave era împodobită de jur-împrejur, formând un fel de cunună, cu niște ace cu gămălie decorative, cunoscute sub numele de *țante*, de tip săsesc.

¹² Maria Cioară, *Contribuții la cunoașterea portului popular femeiesc...*, p. 11.

¹³ *** *Portul popular din județul Harghita...*, p. 11.

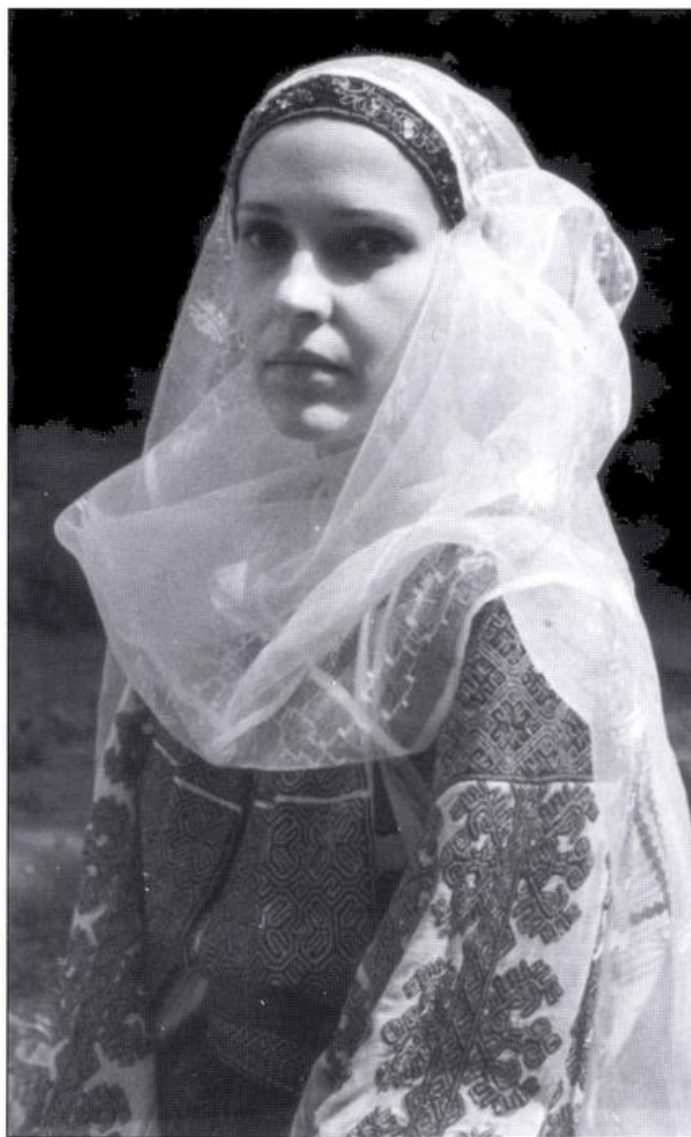
¹⁴ Lucia Apolzan, *Portul și industria casnică...*, p. 118-120.

¹⁵ Elena Secoșan; Steluța Pârâu, *Portul popular românesc...*, p. 30.

În Banat, ceapsa și conciul constituiau o podoabă în sine, prin includerea în componența lor a firului metalic, a dantelei, a mărgelilor, a șireturilor, a galoanelor ornamentale, ca și a monedelor — armonizându-se cu celelalte piese ale ansamblului vestimentar femeiesc.

Elementele componente ale gâteli capului au parcurs, în timp, o continuă evoluție în formele de exprimare artistică, o continuă înnoire și îmbogățire ornamentală și coloristică, alături de formele tradiționale, complexe, apărând și forme noi, mai simple și mai comode, care le-au înlocuit treptat pe cele vechi, răspunzând cerințelor mereu crescânde ale omului. Bogăția și diversitatea lor zonală sunt rezultatul unor vechi tradiții și practici care s-au transmis în cadrul comunității rurale de la o generație la alta.

În această secțiune, am încercat să prezentăm găteala capului ca pe un ansamblu, un complex, un întreg al înfățișării exterioare a individului și a comunității din care face parte și, totodată, să analizăm, pe rând, toate componentele sale, precum și modul lor de asamblare. Am ținut, totodată, să subliniem rolul de puternică marcă diferențiatoare, în cadrul comunității rurale tradiționale, al întregului complex de găteală a capului.



Fruntar (Muscel)

Căiță cu pomeselnic (Țara Făgărașului)

Cămașa

Stabilirea unei tipologii a pieselor ce compun un ansamblu vestimentar e necesară pentru decantarea caracterelor etnice românești și evidențierea trăsăturilor specific-zonale, costumul fiind un document cu certă valoare istorică și artistică și reflectând modul de viață al etniei care-l poartă.

O piesă de bază a ansamblului vestimentar femeiesc o constituie *cămașa*, care a cunoscut nenumărate variante morfologice-decorative, determinate de sistemele de croială, de modalitățile și procedeele de ornamentare.

Conservând, până aproape de zilele noastre, atât sisteme arhaice de croială, cât și străvechi motive ornamentale, *cămașa* a păstrat cel mai bine trăsăturile specificității noastre etnice.

Prin detalii de croială, decor și cromatică, ea a marcat, în comunitatea rurală tradițională, statutul social și material al purtătoarei, vârsta acesteia, ocaziile și apartenența la o anumită zonă etnografică.

Elementul care se ia în considerare pentru stabilirea tipologiei *cămășii* e croiul: atât modul în care sunt alcătuiți *stani* (piepții și spatele), cât și felul de racordare a mânecilor la stani — din umăr sau din gât.

În funcție de aceste criterii, deosebim în portul popular românesc două tipuri fundamentale de *cămăși*: *cămașa dreaptă* și *cămașa încrețită la gât*, fiecare cu variantele sale. Aceste două tipuri au coexistat pe tot cuprinsul spațiului românesc, frecvența lor variind de la o zonă la alta



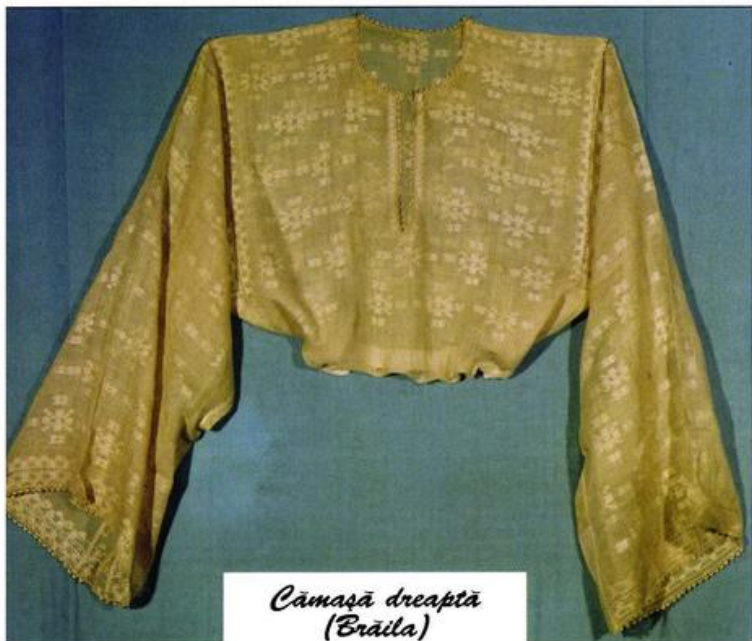
Cămașa încrețită (Pădureni)

Cămașa dreaptă aparține fondului cultural original al umanității, având ca prototip tunică, atestată de mărturiile arheologice pe teritoriul Europei centrale încă din epoca bronzului.¹⁶

Cunoscută la noi, dar și în dreapta Prutului, sub denumirea de *cămașă bătrânească* sau de *cămeșoi*, *cămașa dreaptă* prezintă, în tot arealul românesc, o mare unitate morfologică și stilistică, pe care i-o conferă atât materiile prime din care se confecționează — cânepă, in, bumbac, borangic —, varietatea și modalitatea de asociere a fibrelor folosite, elementele de croială și terminologia referitoare la ele, cât și sistemul decorativ.

La *cămașa dreaptă*, se respectă principiul croielii în foi drepte: o singură foaie de pânză, în care se practică la mijloc o despicătură pentru introducerea capului, se trece din față în spate peste umeri, alcătuiind *trupul cămășii*. Mânecile, compuse fiecare din câte o foaie de pânză, se prind de stani în dreptul umerilor.

Prin croiala simplă, din trei foi dreptunghiulare, inițial fără guler, *cămașa dreaptă* are valoare de document în istoria costumului popular. Această formă arhaică de croială s-a păstrat până astăzi la *cămășile* moldovenești din stânga și din dreapta Prutului.



Cămașa dreaptă (Brăila)

¹⁶ Hedwig-Maria Formagiu, *Portul popular din România*, p. 31.

Data fiind îngustimea pânzei care se țesea în casă și a cărei lățime nu depășea 0,5 metri, trupul cămășii a fost lărgit ulterior prin introducerea în părțile laterale a unor jumătăți de foi de pânză, tăiate fie pe lungime, fie în diagonală, numite *clini*.

Pentru a-i da brațului o mai mare libertate de mișcare, a fost introdusă la subsuoară o bucată de pânză pătrată sau triunghiulară numită *pavă*, având latura de 5-8 centimetri.

Mânecele erau fie largi și libere la extremitatea inferioară, fie strânse pe *brățări* de forma unor bentițe late de două degete, încheiate cu nasturi, fie terminate cu volănașe.

Cămașa dreaptă a fost inițial fără guler, răscoită pe lângă gât, iar mai târziu cu un guler îngust ca o bentiță, cu gură în față. Vărgile, prezente în textura pânzei, realizate cu fibre de diverse calități, din care unele, colorate, au constituit, de fapt, primul sistem decorativ.

Decorul geometric sau fitomorf stilizat este foarte discret, fiind amplasat în acele locuri care subliniază liniile croiului: la gura cămășii, în dreptul umărului, la extremitățile mânecilor, pe poale și pe guler, când acesta există.

Cămașa cu platcă, răspândită pe întregul areal românesc, este varianta cămășii drepte pătrunse în portul țărănesc din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, sub influența orașului.

Cămașa încrețită la gât, cunoscută în literatură de specialitate sub denumirea de tip *carpatic*, apare în săpăturile arheologice din așezările traco-ilirice, fiind reprezentată și pe statuetele descoperite la Cucuteni, județul Iași, la Vădastra, județul Olt, dar și pe cele balcanice de la Butmir sau Vinča.

Prototipul cămășii încrețite, întâlnit până astăzi în portul popular femeiesc, apare pe Columna lui Traian și pe Monumentul de la Adamclisi din Dobrogea, la costumul unei femei ilire din Croația, ca și pe o stelă funerară din secolele III-IV d.C., conservată la Muzeul de Arheologie din Zagreb.

Cămașa încrețită la gât continuă, așadar, tradiții morfologice aparținând culturii iliro-traco-dacice. Aria de circulație a acestui tip de cămașă cuprinde țări din Europa Centrală și de Sud-Est (Slovacia, Moravia, sudul Poloniei, Ucraina transcarpatică, Bulgaria, Serbia).¹⁷

Ea se poartă pe întreg spațiul locuit de români, cu excepția Maramureșului, a Dobrogei și a estului Bărăganului.



Cămașă încrețită la gât (Teleorman)



Cămașă încrețită la gât (Vrancea)

¹⁷ Tancred Bănățeanu, *Arta populară bucovineană*, p. 283.

Cămașa încrețită la gât se croia din patru foi de pânză drepte: două pentru stani și câte una pentru fiecare mânecă. Gura piesei se formează prin adunarea în crețuri a întregii lățimi a stănilor și a părții superioare a mânecilor. Forma arhaică a acestui tip de cămașă o întâlnim și astăzi în spațiul moldovenesc, din stânga și din dreapta Prutului, crețurile cămășii fiind strânse în jurul gâtului cu o ață de cânepă sau de in numită *brezărău*. Gulerul, îngust ca o bentiță, aplicat peste încrețiturile de la gât, a apărut ulterior.

Mânecele erau fie largi, libere la extremitatea inferioară, fie strânse pe ață, printr-o încrețitură similară cu aceea de la gura gâtului, fie prinse într-o bentiță sau terminate cu volan.

Motivele ornamentale erau plasate pe mâneci, în cele trei registre tradiționale (*altiță*, *încreț*, *răuri*), pe piepți (de-o parte și de cealaltă a gurii cămășii), pe spate și pe poale.

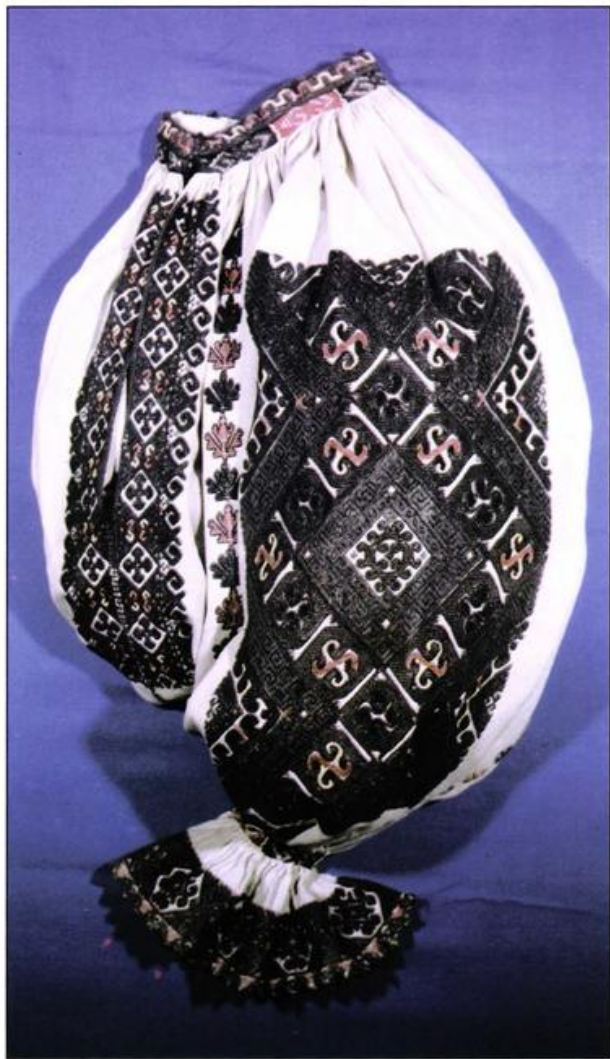
Alte sisteme de ornamentare a mânecilor acestui tip de cămașă sunt caracteristice Transilvaniei și Banatului.

Atât utilizarea unor fibre colorate cu calități estetice deosebite, a fluturilor și a mărgelilor viu colorate, a firului auriu și argintiu, pentru a contura, delimita și evidenția porțiunile decorate, cadența petelor de culoare ce alternează cu spațiile albe ale fondului, cât și dinamica alternanței dintre suprafețele decorate și cele lipsite de ornamente amplifică valoarea artistică a cămășii, fiecare piesă constituind un unicat al tezaurului artei populare românești.

Multiplele funcții pe care le-a avut cămașa — marcă de identitate etnică și zonală, semn care indica vârsta, ocaziile, starea civilă, socială și materială a purtătoarei, dar și funcție simbolică, rituală, în ceremonialul nunții — reliefează importanța deosebită a acestei piese în complexul ansamblului vestimentar femeiesc.



Cămașă încrețită la gât (Vlașca)



Cămașă încrețită la gât (Valea Bistrei — Banat)

Modalități de asociere a pieselor complementare

Categoria acoperitorilor îmbrăcate peste poalele cămășii femeiești cuprinde un mare număr de piese și cunoaște diferite scheme de asociere.

În structura ansamblului vestimentar femeiesc, piesele complementare se poartă fie independent, ca piese de-sine-stătătoare, fie în asociere cu alte piese, care au, însă, aceeași funcție — de acoperământ al poalelor cămășii.

Dacă urmărim modul de asociere a acoperitorilor la nivelul întregii țări, constatăm că ele se combină atât cu piese din cadrul aceleiași categorii a învelitorilor parțiale (de exemplu: *catrință* cu *catrință*, *catrință* cu *opreg*, *catrință* cu *șorț*, *opreg* cu *opreg*), cât și cu piese aparținând unei alte categorii (asociindu-se o acoperitoare integrală cu una parțială: *vâlnic* cu *catrință*, *fotă* cu *catrință*, *fustă* cu *catrință*, *fustă* cu *șorț*, *androc* cu *catrință*, *androc* cu *șorț*).

Asocierea pieselor complementare este deosebit de variată și structurează, de fapt, variantele local-zonale ale tipurilor principale de costum.

Catrința — acoperitoare parțială — cunoaște mai multe forme morfologice: *catrința* compusă dintr-o singură foaie, *catrința* formată din două foi cusute pe orizontală și *catrința* alcătuită din două foi unite pe verticală, frecvența cea mai mare dovedind-o *catrința* compusă dintr-o singură foaie.

Susținută în talie de cingători, *catrința* se poartă fie pereche, una în față și alta în spate, de aceleași dimensiuni sau inegale în privința lungimii și a lățimii (acest mod de asociere cunoscând cea mai mare arie de răspândire), fie independentă, peste poale, în fața acestora (Oaș, Bihor, Arad), fie asociată cu alte elemente de port, cum ar fi *opregul* cu franjuri, *fota*, *vâlnicul*, *șorțul*, *fusta*.

Opregul cu franjuri, subvariantă a *catrinței*, ale cărui elemente componente — *petecul* (partea țesută) și *franjurii* — diferă de la o zonă la alta ca dimensiuni, compoziție decorativă și cromatică, s-a purtat pereche, în față și în spate, înainte de anul 1900, după care s-a purtat numai în spate, fiind asociat, în față, cu *catrința* (județele Timiș și Caraș-Severin).

Șorțul, o altă subvariantă a *catrinței*, s-a purtat întotdeauna în față, fie independent, ca piesă de-sine-stătătoare (Satu Mare, Bihor, Sălaj, Arad, Hunedoara), fie în asociere cu alte elemente de port: *catrința*, *fusta*, *androcul*.

Fota prezintă și ea forme morfologice diferențiate: *fota dreaptă*, de tip clasic, ce înfășoară strâns corpul, și *fota creață*. Ea se poartă, de obicei, independent



Catrințe perechi (Dobrogea)



Catrință cu opreg (Banat)



Fotă cu catrință (Argeș)



Ansamblu vestimentar cu peșteman (Vlaşca)

în majoritatea zonelor în care este frecventă, dar și în asociere cu catrința într-o arie limitată la județele Argeș și Vâlcea. Atunci când se combină cu catrința, fotă este de dimensiuni mai mici, fiind, de fapt, o asociere de strictă dependență morfologică și decorativă.¹⁸

În privința fotelor crețe, ele prezintă câteva subvariante cunoscute sub numele de *fotă de Prahova*, *fotă de Moieciu* și *peșteman de Vlaşca*. Asemănătoare unor fuste crețe, aceste piese se integrează îndeosebi portului de iarnă, fiind confecționate din una sau două bucăți de țesătură dreptunghiulară, încrețite sau plisate.

Observăm și în cazul peștemanului — ca și la catrință și opreg, care sunt desemnate, uneori, pe plan local, cu același termen —, că acest cuvânt de origine turcă, pătruns și în celelalte limbi din sud-estul Europei, indică piese cu o formă și un decor aparte, circulând nu numai

pe valea Dunării (Vlaşca), ci și în alte zone, cum ar fi Bacăul (Orbeni, Răcăciuni, Scurta), Timișul (lângă Timișoara) sau Dâmbovița (Târgoviște).

Trebuie acordată o mare atenție, deci, pe de o parte, terminologiei incetățenite în literatura de specialitate, iar, pe de altă parte, celei uzitate pe plan local-zonal, același termen putându-se referi, de la o zonă etnografică la alta și chiar în cuprinsul aceleiași zone, la piese foarte diferite ca structură morfologică și ornamentală.

În altă ordine de idei, trebuie să remarcăm și faptul că unele variante, cum ar fi costumul cu fotă și catrință sau cel cu peșteman și catrință, sunt mai recente prin modul lor de asociere a pieselor, o serie de stampe și desene ce datează din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea prezentând aceste piese fără catrință în față.

Vâlnicul, un alt tip de acoperitoare integrală a poalelor cămășii femeiești, ce apare ca o fustă neîncheiată, se poartă fie independent, fie în combinație cu catrința, fiind — ca și în cazul fotei cu catrință —, o asociere de strictă depen-

¹⁸ Hedwig-Maria Formagiu, *Portul popular din România*, p. 75.

dență structurală și decorativă (județele Mehedintți, Gorj, Vâlcea, Dolj, Olt, Argeș).

Celelalte acoperitori integrale — *fusta* și *androcul* — care prezintă diferențieri numai în privința materialelor din care sunt confecționate, a modului de ornamentare și a ocaziilor în care se poartă (fusta decorată e destinată mai mult zilelor de sărbătoare, iar androcul constituie, de obicei, ținuta de lucru, cu excepția androcului din zona Bacău), forma fiind aceeași, se poartă fie independent, fie în combinație cu catrința sau cu șorțul.

Aria de răspândire a tipului de costum cu fustă și catrință cuprinde — așa cum relevă chestionarele AER — județele Brăila, Tulcea, Constanța, Buzău, Călărași, Giurgiu, Brașov, Timiș, Maramureș.

Fusta asociată cu șorțul este tipul de costum întâlnit în aproape toate zonele țării.

Aria de răspândire a costumului cu androc și catrință se limitează la zonele Tulcea, Constanța, Călărași, Ialomița, Brașov, iar a celui cu androc și șorț, la zonele Covasna, Brașov, Prahova, Dâmbovița și Buzău.

Există, în costumele populare românești, și variante care indică existența unor strânse legături cu popoarele învecinate, a unor influențe reciproce exercitate, pe parcursul timpului, între costumele populare românești și, de exemplu, cel slovac, din nord-vestul țării (Oaș, Bihor, Arad). Astfel, costumele cu poale încrețite și catrință sau șorț, purtate numai în față, spatele poalelor cămășii rămânând descoperit, se abate de la canoanele stabilite și transmise prin tradiție de la o generație la alta, care cereau acoperirea obligatorie a poalelor cămășii, atât în față, cât și în spate, pentru femeile măritate.

O excepție de la această regulă se întâlnește — așa cum indică materialele de teren —, numai în portul popular specific fetelor din Țara Oltului, Sălaj, Vâlcea, dar și din Banatul românesc și sârbesc, fapt care demonstrează că existau și norme culturale proprii anumitor zone, care precizau modalitățile purtării unor piese de către anumite categorii de vârstă, pentru a le sublinia statutul în cadrul comunității tradiționale respective.

Modalitățile de asociere a pieselor care îmbrăcau trupul femeii îi puneau în valoare zveltețea, rotunjimea șoldurilor și gingășia taliei, creând rafinate ansambluri vestimentare, cu o evidentă structură sculpturală.



*Ansamblu vestimentar cu fotă
(Moieciu — Bran)*



Podoabele și bijuteriile populare

Oare prin câte mâini, țări și perioade istorice au trecut prețioasele monede, cu steme și efigii de împărați, înainte de a fi înșirate pe firul unei salbe țărănești?

Întotdeauna podoabele au depășit frontierele și stilurile de viață care separă diferitele etnii, conferind ansamblurilor vestimentare femeiești, purtate în zilele de sărbătoare sau în ocazii ceremoniale, o notă de strălucire și fast.

Podoabele au parcurs un drum lung, de la valoarea magică la statutul de semn distinctiv, marcând sexul, vârsta, ocazia și starea civilă a celei care le purta.

Diversitatea materiilor prime folosite (aur, argint, aramă, alamă, cositor, aluminiu, plumb, bronz, coral, sticlă, piatră, os), ca și procedeele tehnologice întrebuințate, diferite de la un material la altul și de la o categorie de obiecte la alta (topit, turnat, bătut la rece, bătut la cald, călire, tăiere, incizare, ștanțare, incrustare în lemn, în os, combinare cu sticlă, os, mărgelile), ne pot da o idee despre multitudinea produselor create prin intermediul tehnicilor tradiționale de către meșterii populari.

În privința metalelor prețioase, aurul și argintul au fost procurate pe două căi: pe de-o parte, prin sistemul arhaic, atestat de numeroase documente, al spălării nisipurilor aurifere de munte și al extragerii aurului, iar, pe de altă parte, prin prelucrarea monedelor de aur și de argint.

Arta confecționării și ornării podoabelor a evoluat diferit de la o provincie istorică la alta. Dacă în Țara Românească și Moldova evoluția a fost mai lentă și axată pe tehnici străvechi, în Transilvania ea a cunoscut un avânt deosebit, datorat, printre altele, contactului și schimburilor culturale ale românilor cu celelalte etnii.

Și în lumea satului, podoabele constituiau un însemn al opulenței, marcând poziția purtătoarei pe scara ierarhică a societății, apartenența ei la un anumit grup social. Podoabele au constituit semne de recunoaștere, simboluri ale identificării membrilor aparținând categoriei respective, care se obligau să le poarte în diverse împrejurări.



Pădureancă în zi de sărbătoare

← *Găteala capului (Sălaj)*

Disocierea pe care Georgeta Stoica o face în lucrarea ei¹ între podoabe și bijuterii ni se pare a fi cea mai operantă când ne raportăm la lumea satului care, nefiind unitară în perioada feudală și postfeudală, le-a purtat și pe unele și pe altele, în funcție de poziția social-economică.

Dacă pătura suprapusă și-a permis să-și împodobească veșmântul cu bijuterii realizate din materiale prețioase — aur, perle veritabile, mărgăritare, multe procurate din străinătate —, cei cu stare economică mai modestă au imitat

¹ Georgeta Stoica, *Podoabele populare românești*, p. 6.



Femeie în costum tradițional, cu podoabe din monede de argint (zona Oravița - Banat)

aceste podoabe, confecționându-le din materiale ieftine: aramă, aluminiu, sticlă, os, piatră, lemn, ceramică. Diferind în privința materialelor din care erau confecționate, a formei și a decorului, podoabele și bijuteriile au corespuns, deci, categoriei sociale care le purta.

Salbele alcătuite din monede de aur și argint au fost cele mai prețioase bijuterii utilizate în lumea satului, marcând net apartenența purtătoarei la o anumită categorie socială. Ele constituiau valori în sine, menționate în foile de zestre.

În așezările rurale de câmpie din sudul țării, numărul șiragurilor de galbeni care alcătuiau salba de aur indica starea materială a purtătoarei. Salba de *mahmudele* se compunea din unul până la patru galbeni mari, așezați la mijloc, și din *icușari* (galbeni mărunți) în părți, cusuți pe o panglică neagră sau înșirați pe lanț.

Dacă la origine portul din Săcele și din Șcheii Brașovului a fost mai modest și unitar pentru întreaga populație, condițiile materiale mai bune la care au ajuns, cu timpul, unii dintre locuitorii

celor două subzone i-au determinat să recurgă la materiale de import, podoabe scumpe din aur și argint, și să-și confecționeze costume foarte somptuoase, elegante și costisitoare, prin care au încercat să se diferențieze de ceilalți locuitori din Țara Bârsei.

Astfel, la Săcele și Șcheii Brașovului, femeile bogate purtau *ghiordanul*, o bijuterie compusă din galbeni mari și mici înșirați pe o panglică de catifea neagră, cu marginile roșii. Numărul galbenilor ajungea până la 16, indicând statutul social-economic al purtătoarei.²

Un articol din *Gazeta Transilvaniei* descria, în 1929, frumusețea și opulența portului femeiesc șcheian: „O minunată podoabă este acest port cu rochiile lungi și din brocate de mătăsuri grele, cu veste gătite cu bumbi prețioși, cu brănele minunate încheiate în paftale de metal și semănate cu pietre scumpe, cu salbe de galbeni la gât, cu mantale de atlasuri grele, gătite cu blănuri, așa-numitele malotele”.³

Podoabele alcătuite din bani de aur îndeplineau funcții ceremoniale, fiind purtate cu ocazia nunții de către mireasă, ele constituind semnul social cel mai distinctiv care indica statutul acesteia în cadrul comunității respective: „Ca mireasă, a pășit pragul bordeiului cu salbă cu șase galbeni la gât. Într-un an, numai într-un an, de la șase, salba a crescut la nouă galbeni. La casa oricui, necum a unui sărac, salba de aur e avere, nu fleac. N-are oricine salbă”.⁴ Este descrierea relevantă a realităților etnografice teleormănene, pe care ne-a lăsat-o scriitorul Zaharia Stancu, în romanul său *Desculț*.

Podoabe complexe, extrem de scumpe, alcătuite din bani de aur, purtau și fetele mai înstărite, începând de la vârsta de 14-15 ani, în satele situate mai ales pe linia Dunării.

Meșterii din Turnu Măgurele erau specializați în confecționarea unor asemenea podoabe costisitoare, cum a fost *conciul de bani*. De forma unui cerc, înalt de trei degete, confecționat din aba și căptușit întotdeauna cu un material rezistent, *conciul* se prelungea la spate în colț, până la talie, având cusute pe toată suprafața șiruri de galbeni. Pe marginea din față și pe părțile laterale ale *conciului* se coseau, de asemenea, șiruri de galbeni.

² Moroianu, George, *Chipuri din Săcele*, p. 10.

³ Cf. Georgeta Stoica; Olivia Moraru, *Semne de recunoaștere...*, p. 340.

⁴ Zaharia Stancu, *Desculț*, p. 7.

Fiind o piesă obligatorie, cu semnificație rituală, conciul de bani avea, totodată, și o funcție social-economică, fiind simbolul avuției.⁵

Conciul continua să fie purtat și de femeile măritate, la mari sărbători: „Duminica la horă, la nunți ori la botezuri, când își îmbrăca straiile de sărbătoare, bunica purta concii pe cap. Conciul bunicii, bățut în galbeni. Zornăiau galbenii, când sălta în sbucium, hora. În urechi, șapte icușari de-o parte, șapte de alta, înșirați în fir de mătase, îi băteau umerii. Grei icușarii — aur curat!”.⁶ Informația literară vine să completeze, astfel, materialele culese de etnografi pe teren, oferind o imagine vie, deosebit de plastică, a efectului vizual și sonor produs de strălucitoarele podoabe.

La joc, fata mare din satele românești ale Banatului sârbesc purta pe cap o podoabă extrem de costisitoare și complexă, în alcătuirea căreia intrau monede de aur și argint, paiete, flori naturale și artificiale, panglici lungi de mătase, menită să-i confere, la acea vârstă, forță, putere, vitalitate. Astfel, de moț (părul din față despletit se strângea în creștetul capului și se lega cu fundă) se prindea așa-numitul *fruntar*, confecționat dintr-o bucată de carton lungă de 15 centimetri și lată de 5 centimetri, învelită în *somot* (catifea) sau în mătase neagră. Pe mijlocul fruntarului se coseau 4-8 galbeni mici sau coroane de argint, pe margini se fixau *ghiocei* (paiete), iar în partea superioară și inferioară a acestuia se prindeau flori artificiale. În partea dreaptă a fruntarului se puneau flori naturale: busuioc, gherghine, trandafiri (care trimit spre un simbol vegetal extrem de vechi, pomul vieții, cu toate conotațiile sale magice), iar în partea stângă se fixa un *pup* — ornament realizat dintr-o panglică roșie sau roz, încutată („cu clinuri”) și lăsată liberă, fără *pături* (cute), pe o porțiune de 20 de centimetri, spre capăt.⁷

La costumul ceremonial de nuntă din ținutul Pădurenilor, se purta neapărat *baierul cu bani*, o podoabă realizată din monede mari de argint.

Taleri din aur și argint purtau la gât miresele, nunele și femeile înstărite din nordul Moldovei.

Buciumanii din Munții Apuseni, prin modul de obținere a mijloacelor de trai, prin bogățiile aurifere ale subsolului, au cunoscut o evoluție social-istorică aparte, care s-a reflectat pregnant și în vestimentația lor, portul buciumănesc fiind expresia superiorității economice dobândite de locuitorii acestei zone miniere aurifere.



Conci cu bani (munună) din zona Oravița (Banat)

Un bun cunoscător al realităților din Munții Apuseni, B. Havasi (Lukács), sublinia, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, somptuozitatea și eleganța portului buciumănesc: „...femeile cu catrințe de mătase, cu podoabele de aur și argint la gât și peste mijloc, cu degetele încărcate cu inele, cu dantele și cu mătăsuri peste tot”.⁸

Cercetările de teren întreprinse de noi în vara anului 1988 în Buciumănimie au relevat faptul că femeile mai înstărite purtau podoabe extrem de scumpe, aduse de la Viena: cercei de aur cu perle veritabile și cu rubin mare în centru, cercei în formă de frunze sau de struguri, inele, broșe de aur, lanțuri cu medalioane din aur și pietre prețioase.

⁵ Maria Cioară-Bătcă; Vlad Bătcă, *Zona etnografică Teleorman*, p. 126.

⁶ Zaharia Stancu, *Descult*, p. 7.

⁷ Informatoare Mărioara Sărbu, 70 de ani, Uzdin.

⁸ Cf. Nicolae Dunăre; Marcela Focșă, *Portul buciumanilor din Munții Apuseni*, p. 8.



Femeie care poartă o salbă de mărgele venețiene cu drot de Bihor și o salbă de acest fel



Podoabele de bani purtate pe cap, la gât, în urechi, la mână sau sub forma cordoanelor montate pe un fir metalic, lăntișor, șnur, panglică sau pe un suport realizat din piele colorată, din catifea groasă ori din mătase au avut cea mai mare frecvență, fiind generalizate în portul popular, pe tot cuprinsul țării.

Au excelat, prin bogăția și diversitatea bijuteriilor confecționate din monede, asociate uneori și cu mărgele venețiene, plăcuțe de metal, de mărgean sau de coral, Banatul, Bihorul, Crișana, Oașul, Maramureșul, Năsăudul, Pădurenii Hunedoarei, Moldova de nord, Câmpia Brăilei, Dobrogea, Teleormanul și Oltenia.

Colierele de coral, cunoscute în termeni locali sub denumirea de „zgărzi scumpe”, aduse din Boemia sau din Austria, erau purtate, în cursul secolului al XVIII-lea și în prima jumătate a secolului al XIX-lea, în Maramureș și în Oaș, numai de fetele și nevestele de nemeși — mica nobilime sătească —, iar apoi de pătura înstărită.

Compuse din 20-30 de șiruri de mărgele, lucrate din nuclee de corali, ele se montau în inele de argint, fiecare șir având în centrul său câte un mărgean. Valoarea unei astfel de „zgărzi scumpe”, care cuprindea și monede de aur și argint, echivala cu prețul a câtorva perechi de boi. În nordul Moldovei, în Hunedoara și în ținuturile grănicerești ale Năsăudului, colierele de coral au fost purtate sporadic, fiind montate în inele de alamă sau cositor.

Mărgelele de coral se asociau, de multe ori, cu mărgele venețiene, rozete și cruci turnate din bronz, cu un bogat decor incizat, ori chiar cu bani de argint.

O pregnantă funcție socială au avut și mărgelele venețiene de sticlă sau de ceramică, originale sau imitate după cele de Murano, aduse de negustori din Italia sau Boemia ori lucrate în cadrul manufacturilor de sticlă, *hutele* din Bihor, de către coloniștii cehi și slovaci stabiliți aici. Prețul lor fiind foarte ridicat, ele erau accesibile numai păturilor sociale înstărite. În Transilvania, culorile preferate erau negrul, albastrul și vișiniul, iar în Moldova, galbenul, albastrul deschis și albul.

Mărgelele aveau încrustate motive geometrice (cercuri, puncte) sau fitomorfe, fiind prinse uneori într-o montură metalică. Pătura avută din Bihor asocia mărgelele venețiene cu monede mici de argint și cu rozete lucrate din sârmă filigranată.⁹ Sub forma unor crenguțe de mărgean (pe un șir sau două), ele au fost purtate și în Oltenia, Muntenia și Dobrogea.

⁹ Elena Secoșan; Paul Petrescu, *Portul popular de sărbătoare...*, p. 67.

În afară de bijuteriile confecționate din metale prețioase, în unele enclave etnografice din țară (Hunedoara, zonele subcarpatice ale Moldovei, Bistrița-Năsăud, Beiuș, Valea Mureșului superior, Vrancea etc.), prelucrarea artistică a metalelor semiprețioase: aramă, alamă, cositor și bronz, sub forma podoabelor țărănești, confecționate și purtate de oamenii locului, a cunoscut, în trecut, o frecvență mai mare.

Dintre aceste zone s-au remarcat, până în zilele noastre, Pădurenii Hunedoarei, una dintre cele mai originale și arhaice zone, care s-a specializat în meșteșugul prelucrării artistice a alamei și cositorului. Meșterii locali au confecționat după o străveche tehnică o serie de obiecte de podoabă: lanțuri, chei, inele, țințe, ace de ceapsă, purtate într-un fel unic în cadrul costumului femeiesc pădurenesc.

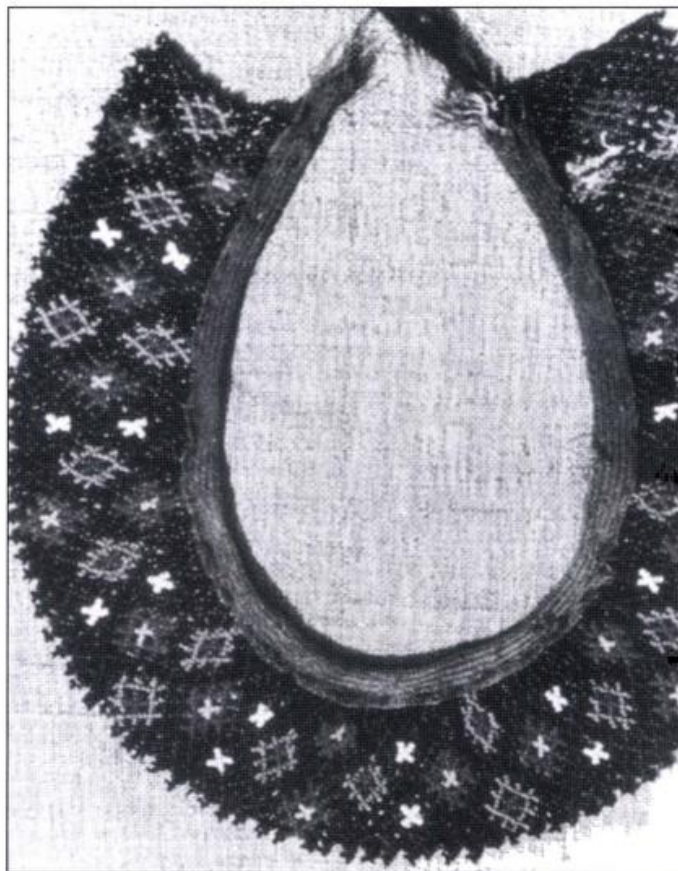
Se poate presupune că aceste podoabe — care prezintă similitudini evidente cu obiectele din metal caracteristice epocii dacice — au avut ca prototip piesele descoperite de arheologi, pe teritoriul țării noastre, în tezaurele dacice.¹⁰ Legate de mentalități și credințe demult dispărute — cultul fertilității —, aceste podoabe și-au pierdut vechile semnificații, valoarea lor reducându-se la aceea de atribute decorative, de accesorii ale costumului femeiesc.

În partea nordică a țării (Moldova și Transilvania) s-a păstrat doar tehnica confecționării țințelor de cositor care decorau curelele bărbătești din piele, a agrafelor de cojoace și a discurilor care împodobeau chimirele purtate de ciobani.

Tot din metale semiprețioase se confecționau și inelele bucovinene de logodnă, cu disc, gravate cu motive geometrice de tipul cercurilor concentrice, al rozetei solare și al stelulelor asimetrice.

În ornamentarea obiectelor din metal, s-au conservat străvechi motive, simbolice în conținut, având la bază: punctul, cercul (ce amintește cultul solar), linii drepte sau curbe care, grupate în unități, pot sugera arborele vieții. Aceste elemente decorative formează fondul de bază al vocabularului plastic comun întregii arte populare românești.

Forma obiectelor confecționate din alamă și cositor se obținea prin procedee arhaice, ceea ce denotă străvechea tradiție în prelucrarea metalului de pe aceste meleaguri. Metalul topit era turnat în tipare de pământ, respectiv de piatră, apoi obiectele se scoteau din tipare, se curățau prin pilire și se orna mentau prin gravare și incizare cu unelte simple, rudimentare. Inelele din cositor și acele de ceapsă se decorau prin încrustare cu materiale colorate.



Zgărdan din mărgele (Bihor)

Lățitoare din mărgele



¹⁰ Elena Secoșan; Paul Petrescu, *Portul popular de sărbătoare...*, p. 67.



Fată cu podoabe din mărgelă - zona Codru



Inele și chei din cositor
(Pădurenii Hunedoarei)

Printre cele mai răspândite podoabe, întâlnite la toate categoriile de vârstă, erau mărgelile realizate din cele mai diverse materiale: piatră, lemn, os, sticlă. Din mărgelă măruntă policromă s-a realizat lățișarul, zgarda ori zgărdanul, predominante fiind motivele geometrice: zăluța, cârligul, furca, coarnele berbecului, prescura, roata, ciutura.

În satele maramureșene, femeile, indiferent de vârstă, își înfrumusețază și astăzi portul de sărbătoare cu zgărdane din mărgelă colorate, înșirate pe ațe și împletite artistic. Lățimea zgărdanelor diferă în funcție de model, dar și de vârsta purtătoarei, bătrânele având la gât zgărdane închise la culoare și înguste, ca și cele ale fetițelor (la care, însă, mărgelă sunt viu colorate). Lățișarele se poartă, de obicei, cu marginile drepte. Sunt, însă, și ținuturi, precum Bucovina, Hunedoara și Bihor, unde fetele și nevestele tinere poartă lățișare late, cu margini în colțuri.

Spre deosebire de lățișarele maramureșene, care au o cromatică vie, podoabele de mărgelă din satele bucovinene — așa-numitele *ghiordane* — se caracterizează printr-un colorit sobru, dominat de ocră, negru și brun închis. Culoarele deschise (alb, roșu, verde, albastru etc.) sunt utilizate pentru reliefarea conturului compoziției decorative. Predominante sunt și aici motivele ornamentale geometrice, cea mai mare frecvență având-o romb, s-ul și x-ul.¹¹

Indiferent de forma lor, lățișarele s-au armonizat, din punct de vedere decorativ și cromatic, cu celelalte piese componente ale ansamblului vestimentar femeiesc, amplificându-i valoarea estetică.

Finețea și frumusețea decorativă a podoabelor țărănești reflectă capacitatea creatoare și măiestria artistică a meșterilor populari care, în realizarea lor, au ținut seama întotdeauna de tradițiile și de gustul populației locale, ca și de formele ornamentale dominante, la acea epocă, în cadrul comunității rurale respective. Primatul stilului și, totodată, al valorilor artistice cristalizate în decursul timpului și-au pus pecetea și pe arta confecționării podoabelor.

¹¹ Tancred Bănășeanu, *Arta populară bucovineană*, p. 329.





Tipologia pieselor componente ale ansamblului vestimentar bărbătesc

In comparație cu costumul popular femeiesc, cel bărbătesc prezintă, în linii generale, o mai mare unitate atât sub aspect morfologic, cât și din punct de vedere decorativ, concretizându-se printr-o structură simplă, dar nu lipsită de eleganță, printr-o ornamentație discretă, grupată cu finețe și discernământ, printr-o gamă cromatică sobră și armonioasă.

Costumul bărbătesc s-a dovedit mai conservator decât cel femeiesc, traversând multe generații fără să suporte modificări esențiale — un costum funcțional, perfect adaptat mediului geografic înconjurător, care permite identificarea îndeletnicirii și, totodată, a apartenenței zonale a purtătorului, reflectând într-o mai mare măsură legătura strânsă cu nevoile practice ale vieții.

Acoperământul capului

Piesele de bază pentru acoperirea capului au fost, în întreaga țară, căciula (iarna) și pălăria (vara), elemente componente ale portului bărbătesc tradițional care au cunoscut, de-a lungul timpului, numeroase variante morfologice în funcție de materiile prime din care au fost confecționate, de croială și de modul de purtare.

Căciulile din blană și pălăriile din paie erau confecționate, în genere, de meșterii specializați ai sateilor, ele fiind lucrate uneori și în cadrul gospodăriei țărănești, iar pălăriile din postav erau produsul industriei manufacturiere, care ținea cont, însă, de preferințele locuitorilor și de tradițiile local-zonale.

Pălăriile din paie se confecționau în gospodărie, dar existau și meșteri specializați care le lucrau în ateliere.

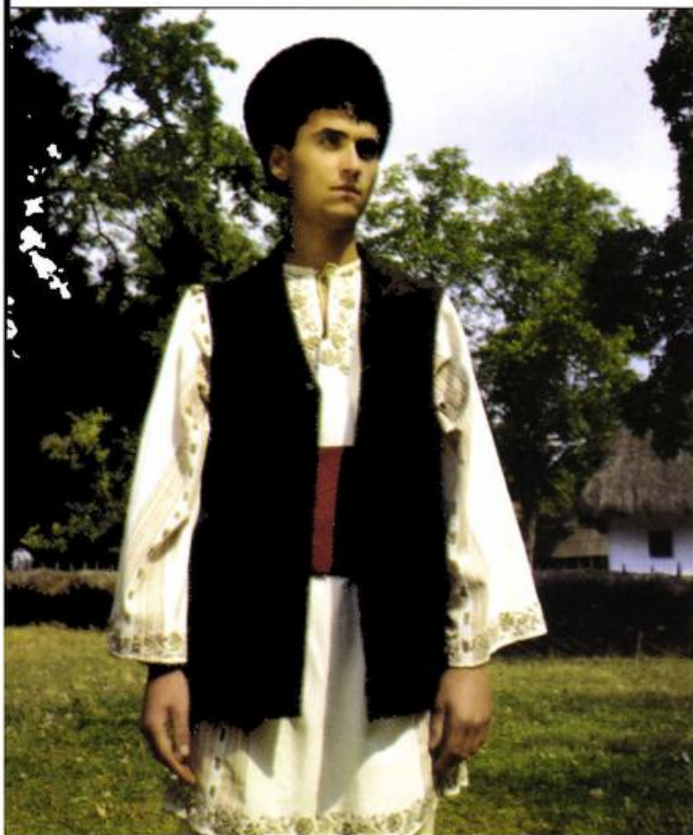
În trecut, lungimea și purtatul părului, forma și culoarea pieselor care acopereau capul aveau o semnificație socială. Astfel, în timp ce nemeșii din Țara Hațegului purtau părul tuns scurt, iobagii îl purtau lung, împletit din dreptul urechilor în două chici.

Pentru a se deosebi de categoria socială a iobagilor, nemeșii purtau iarna căciulă din blană neagră de miel (oile negre erau mai rare), ascuțită, cu moțul lăsat într-o parte, sau teșită pe mijloc.



*Costum bărbătesc tradițional,
cu căciulă țuquiată (Bacău)*

← *Bărbat cu pălărie mocănească din Rucăr
(Țara Făgărașului)*



Bărbat cu căciulă retezată (Muscet)



*Ansamblu vestimentar cu
căciulă retezată (Dobrogea)*

Căița (căciula) iobagilor era și albă, și neagră, cu fundul mult mai larg decât gura.

Pălăria cu borurile late, întoarse în sus, a fost semnul distinctiv al nemeșilor. Târziu, după abolirea iobăgiei, acest tip de pălărie a pătruns și în portul țărănesc, din dorința de a șterge simbolul nemeșiei.

Părul, purtat scurt de nemeși, sub căciula cu țuguiul lăsat într-o parte, ca însemn al superiorității sociale față de iobagii care purtau întotdeauna părul lung, în această zonă care a constituit, cu două mii de ani în urmă, centrul statului dac, seamănă izbitor de mult cu reprezentările nobililor (*pileati*) și ale dacilor de rând (*comati*) de pe monumentele antice.

Căciula reprezintă cea mai veche formă de acoperământ în portul popular bărbătesc, fiind confecționată, mai ales, din blană de oaie și miel, mai rar de capră.

După formă și croială, căciula cunoaște mai multe tipuri: căciula înaltă *țuguiată* sau *moțată*, căciula joasă (*retezată*) și căciula *mocânească*, aceasta din urmă fiind considerată de specialiști o subvariantă a căciulii retezate.¹

Căciula înaltă, croită din patru bucăți de blană încheiate pe lungime, are cea mai mare arie de circulație. Mai ascuțită sau mai rotunjită, mai înaltă sau mai joasă, căciula țuguiată își schimbă forma și în funcție de modul în care este așezată pe cap, variind după vârsta purtătorului și după tradițiile local-zonale: cu vârful lăsat liber, țuguiat, întors pe o parte, îndesat egal sau orientat spre spate.

Căciula joasă se croia din două bucăți: fundul rotunjit și marginea, o fâșie dreaptă care se unea cu fundul pe lungime. Forma străveche a acestui tip era confecționat dintr-o singură bucată. În privința căciulii joase, ea cunoaște o formă mai ridicată în zonele Buzău, Vrancea și Prahova și o formă foarte joasă în Maramureș.

Căciula *mocânească*, purtată — așa cum indică numele — mai ales de populația pastorală (Sibiu, Prahova, Vrancea, Argeș, Gorj, mai puțin Vâlcea și Dobrogea), avea fundul mai mare decât gura, forma ușor tronconică, evazată, a acestei piese fiind dată de clinii mici introduși în partea superioară.

Cu excepția căciulii albe bănățene, numită local *clăbăț* (care se purta cu pielea în afară și marginea răsfrântă, făcând vizibilă blana) și a căciulii brumării specifice îndeosebi portului moldovenesc, căciula bărbătească este, în general, de culoare neagră.

Pălăria, a doua piesă de bază a acoperământului capului la bărbați, prezintă o suită de variante morfologice, determinate de forma calotei, dar mai

¹ Hedwig-Maria Formagiu, *Portul popular din România*, p. 112.

ales de forma și dimensiunile borului, care se modulează diferit de la o zonă la alta, atât în funcție de materialele utilizate în confecționarea ei (fetru, paie), cât și de stilul local.

Materialele de teren consemnate în chestionarele AER menționează, pentru borul pălăriei, o bogată terminologie locală: *corigă* (Cluj), *streașină* (Iași, Vrancea, Argeș), *pânză* (Suceava, Ialomița, Mureș, Brașov), *gardină* (Bihor și Alba), *aripă* (Suceava și Argeș), *marne* (Ialomița), *roată* (Vaslui), *buză* (Dolj), *veșcă* (Sălaj și Alba), *părete* (Sibiu), *obeți* (Timiș).

Varietatea pălăriilor a fost amplificată și de comerțul de la sate, care pune în vânzare produsele anumitor întreprinderi sau meșteri breslași. Pe de altă parte, desfacerea acestor piese la diferitele târguri a determinat circulația lor în multe zone etnografice ale țării.

Dacă pălăriile de fetru — de obicei negre — sunt purtate în tot cursul anului, cele de paie au întotdeauna culoarea naturală a materialului, fiind părți componente ale portului bărbătesc cotidian în anotimpul calduros. Fac excepție zonele Oaș și Maramureș, unde pălăriile de paie, bogat împodobite în zilele de sărbătoare, sunt prezente și azi în costumul de iarnă.

Portul căciulii și pălăriei se află în strânsă interdependență cu vârsta și tradițiile local-zonale, tinerii vădind o anumită cochetărie în așezarea acestor piese pe cap și în decorarea lor cu diferite accesorii în zilele de sărbătoare.



Pălărie de paie la costumul tradițional din Maramureș



Trei generații de pădureni cu pălării (Hunedoara)

Cămașa

Cămașa constituie o piesă de bază a costumului bărbătesc, cu o lungă evoluție în timp. În funcție de forma și de modul de atașare a mânecilor la stani, de felul cum se structurează trupul cămășii, de forma, numărul și poziția clinilor și de lungime, cămașa a cunoscut, pe plan zonal, o mare varietate morfologică. Din tipul de bază, cămașa dreaptă sau „cămașa bătrânească”, au derivat, în timp, toate celelalte variante: cămașa lungă cu clini laterali, cămașa cu barbur, cămașa scurtă, cămașa foarte scurtă, cămașa scurtă cu fustanelă și cămașa cu platcă.²

Cămașa dreaptă prezintă același sistem arhaic de croială întâlnit și la cămașa dreaptă femeiască: tăietura în foi dreptunghiulare pentru alcătuirea stărilor și a mânecilor, acestea fiind prinse întotdeauna la umăr.

Materiile prime folosite la confecționarea cămășii bărbătești au fost cânepa, inul, lâna, bumbacul și borangicul. Pânza se țesea în două ite, fiind „limpede” (simplă) sau învărgată din urzeală cu fire mai groase de bumbac alb, care ieșeau în relief, cunoscută sub denumirea de pânză cu chenare, cu margini, chirachie etc.

La cămășile de sărbătoare, se folosea pânza învărgată cu borangic sau cu bumbac creț. Poalele cămășii erau într-una cu stăni, iar gulerul drept, lat de două-trei degete, se lega cu ciucuri la gura cămășii.

Cămașa lungă cu clini laterali constituie o primă variantă a cămășii drepte, având o mare răspândire pe aproape întreg arealul românesc. În zonele montane și colinare, cămășile erau lungi până la genunchi sau chiar deasupra lor; în zonele de câmpie, joase, lungimea depășea genunchii, ajungând uneori până la glezne.

În funcție de forma și de numărul clinilor laterali, cămașa era dreaptă sau evazată la poale. Mănecele, croite ca și la cămașa femeiască, dintr-un lat de pânză, un lat și jumătate sau chiar doi lați, erau fie largi, libere la extremitatea inferioară, fie strânse în manșete mai înguste sau mai late, denumite *pumnași*. Subsuoară se introducea *pava*, care dădea lărgimea necesară mișcării brațului.

Cămașa cu barbur, specifică populației pastorale de pe ambele versante ale Carpaților Meridionali, prezintă trăsături distincte datorită

² Hedwig-Maria Formagiu, *Portul popular...*, p. 50-51.



Cămașă dreaptă cu clini laterali (Argeș)



Cămașă cu barbur din Munții Apuseni

celor opt clini introduși în componența sa: patru clini laterali (câte doi în fiecare parte) și patru clini centrali, de formă triunghiulară: doi frontali, intercalați în mijlocul stanului din față și alți doi dorsali, în mijlocul stanului din spatele cămășii, cu vârfurile ascuțite, prinse în două unghiuri alăturate, în forma literei M, clini cunoscuți sub numele de *barburi*, de unde provine și denumirea cămășii.

Cămașa scurtă, cu sau fără clini laterali, s-a asociat fie cu *fustanele* și pantaloni, fie doar cu pantaloni.

O variantă a cămășii scurte o reprezintă *cămașa foarte scurtă*³, specifică Maramureșului și Țării Oașului, având un sistem aparte de croială: pânza pusă pe lungime, în sens orizontal, întinsă peste umeri și brațe, lasă gol jumătate din torsul bărbatului. Ulterior, de această unică foaie de pânză a fost prinsă, tot în sens orizontal, dar numai în porțiunea stanilor, o a doua foaie de pânză. Acest tip de cămașă, caracterizată prin absența clinilor, se întâlnește și în spațiul Europei centrale.

Cămașa scurtă cu fustanelă. În anumite arii, precum Moldova, Curbura Carpaților și zonele subcarpatice meridionale, poalele se purtau separat de stani, formând așa-numita fustă sau fustanelă, încrețită sau plisată mărunț. Întâlnită și la aromâni, greci și albanezi, cămașa cu fusta-

nelă este — în opinia specialiștilor — de origine iliro-tracică.⁴

Cămașa cu platcă, o variantă a cămășii drepte, a apărut la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea, sub influența orașului, înlocuind, în multe zone ale țării, cămașa dreaptă bărbătească, fiind mult mai bine adaptată pentru ținuta vestimentară de lucru.

Cămașa cu platcă cunoaște două variante: cu platcă dreaptă, cu guler pe lângă gât și mâneci largi, libere la extremitatea inferioară; cu platcă încrețită, guler răsfrânt și mâneci largi, strânse în manșete.

În privința decorului, la cămășile bărbătești el se concentrează pe guler, la gura cămășii, de o parte și de cealaltă, la umeri și la marginea inferioară a mânecilor, fiind compus din motive geometrice cusute cu fir de cânepă, în lână sau borangic.

Dungile din bumbac alb, mai gros, introduse în urzeală, pe lungime, sau în bătaie, pe lățime, din arnici roșu, mai rar negru, ori *cadrelurile* (pătratele) rezultate din încrucișarea firelor de urzeală și băteală, constituie ele însele un decor care, împreună cu motivele ornamentale cusute, amplifică valoarea artistică a cămășii.

³ Hedwig-Maria Formagiu, *Portul popular...*, p. 50.

⁴ T. Bănățeanu, *Portul popular din Maramureș*, p. 336.



*Ansambluri vestimentare
cu cămașă dreaptă și cioareci*



Pantalonii

Pantalonii specifici portului popular românesc s-au dezvoltat pe baza unor forme arhaice. În stabilirea celor două mari categorii de pantaloni, cei de vară și cei de iarnă, un rol important îl dețin materiile prime folosite pentru confecționarea lor, adaptate întotdeauna anotimpului: cânepă, in, bumbac pentru pantalonii purtați în sezonul calduros și țesătură groasă de lână, dată, în general, la piuă, a cărei denumire variază în funcție de calitatea stofei și de zona în care se utilizează: *pănură, cioarec, suman, zeghe, ȋtari, dimie, aba, postav, șiac* etc., terminologia zonală desemnând, de multe ori, atât materia primă, cât și piesa confecționată din ea.

Din categoria pantalonilor de vară fac parte: *ȋtarii, izmenele, gacii și pantalonii*.

ȋtarii, confecționați din pânză de in sau de bumbac năvădită „în ozoare”, caracterizează portul moldovenesc, fiind purtați concomitent cu ȋtari din lână și bumbac sau din lână și in.

Izmenele, termen utilizat în toată țara și desemnând piesa purtată în anotimpul calduros, indiferent de croiul drept sau mai larg, sunt confecționate din pânză de cânepă, in și bumbac.

Gacii, frecvenți în partea de nord-vest a țării, denumesc aceeași piesă, dar mai scurtă și având o croială foarte largă.

Din categoria pantalonilor de iarnă fac parte: *cioarecii*, confecționați dintr-o țesătură groasă de lână dată la piuă, cu o croială dreaptă sau strâmtă, totdeauna albi, denumiți *ȋtari* sau *nădragi* în Muntenia și Oltenia mai ales; *ȋtarii*, lucrați dintr-o țesătură mai subțire decât cea utilizată pentru cioareci, nedată la piuă, tot de culoare albă, având o croială mai strâmtă, specifici portului moldovenesc; *pantalonii*, confecționați din țesătură de casă, de culoare închisă, cu croială orășenească.

În aceeași categorie a pantalonilor de iarnă intră și cei confecționați din țesătură groasă, de culoare închisă: negru, sein, vânat, croiți foarte larg în partea superioară și strâmți de la genunchi în jos, apropiați de forma șalvarilor, numiți în funcție de zona în care se poartă: *nădragi, poturi, ceacșiri, dimii* — termeni de sorginte turcească —, reflectând contactele culturale pe care sudul țării le-a avut, de-a lungul secolelor, cu lumea sud-est europeană.



Costum tradițional cu
câmașă scurtă și gaci
(Țara Oașului)

→
Ansamblu
vestimentar
cu câmașă
dreaptă
și izmene
(Suceava)





*Cuplu de tineri purtând pălării ornamentate cu pompoane din lână multicoloră
(Drăgășani, județul Giurgiu)*

Podoabele costumului bărbătesc

Costumul bărbătesc de sărbătoare i-au fost caracteristice o serie de podoabe și accesorii decorative care au avut — ca și în cazul ansamblului vestimentar femeiesc —, diferite semnificații, de la valoare magică, la simbol al poziției sociale, la semn distinctiv care indica vârsta și ocaziile deosebite, dar și un permanent rol de a înfrumuseța și înnobila ținuta purtătorului.

În funcție de anotimp, de tradițiile locale, de posibilitățile materiale, dar și de fantezia și gustul estetic al tinerilor, aceste podoabe, realizate din cele mai diverse materiale, au fost diferite de la o zonă etnografică la alta, mai ales prin modalitatea de asociere.

Există obiceiul, în multe ținuturi românești, ca fetele să pregătească și să le dăruiască feciorilor dragi podoabele cu care aceștia își decorau acoperitorile de cap.

În zilele de sărbătoare, feciorii de pe întreg cuprinsul țării își împodobeau pălăriile sau căciulile cu flori naturale și artificiale, cu pene de păun, fazan, curcan, cocoș, gaită, cu panglici de mătase multicolore, cu fire metalice aurii, șnururi împletite din fire în mai multe culori, ciucuri policromi de lână și mătase, oglinzi, batiste ornamentate, dar mai ales cu lățițare din mărgelile mărunte, colorate — însemne decorative simbolizând bărbăția și vitalitatea maximă.

De multe ori, cu ocazia unor mari sărbători, la nunți sau nedei, aceste podoabe se asociau, ducând la „găteli” complexe, care amplificau efectul estetic al întregului ansamblu vestimentar.

În zona Avrigului (Țara Oltului), feciorii își împodobeau piesele purtate pe cap cu ciucuri și barșoane (lățițare colorate), în Bihor, cu flori naturale, busuioc, flori artificiale, pene de cocoș și fazan; în zona Perșanilor (din Țara Oltului), cu panglici,

șnururi împletite în mai multe culori, fir metalic auriu, ciucuri policromi, flori naturale.

În zona Avrigului, exista obiceiul ca feciorii recrutați pentru armată să poarte până la incorporare o *văstră* mare din pene de păun ca semn distinctiv.

În zona auriferă a Munților Apuseni, dorința de afirmare a prestigiului era marcată și de podoabele scumpe, realizate din fir de aur, care ornamentau calota pălăriilor de păslă ale feciorilor și ale mirilor totodată.

Cea mai împodobită era pălăria feciorilor din Năsăud, care se ornamenta, în zile de sărbătoare sau în cadrul ceremonialului nupțial, cu două sau trei *berțițe* realizate din mărgelile colorate. Pe partea dreaptă a pălăriei se prindea *pana de păun* — un semicerc de mari dimensiuni, alcătuit din cinci-șase rânduri de pene de păun (până la 500 de pene). O asemenea podoabă era apanajul meșterilor locali specializați, fiind accesibilă mai mult păturii înstărite.

O altă categorie de podoabe bărbătești o constituiau cingătorile confecționate din piele.

Din Transilvania, locul său de proveniență, chimirul — sau șerparul — a trecut și în portul popular al provinciilor de peste Carpați, uneori înlocuind cingătorile țesute.

Confecționat din piele de vită (toval), *chimirul* a primit, cu timpul, calități estetice prin diverse moduri de ornamentare: ștanțare cu tipare; broderie cu șuvițe de piele colorată; broderie cu fir metalic sau beteală; broderie cu mărgelile; aplicații cu ținte.

Astfel, curelele feciorilor și bărbaților tineri se ștanțau cu motive solare, în diferite combinații, și se decorau cu discuri mari de alamă.



*Pălărie de Lăpuș
împodobită cu zgărdane*



Chimir cu motive decorative brodate cu irhă colorată (Sibiu)

În zona Perșanilor, din Țara Oltului, tinerii bărbați asociau șerparul (o curea lată de piele) cu o curea mai îngustă și foarte lungă, încingându-și mijlocul de două ori, în așa fel încât să rămână o porțiune de 35 de centimetri care atârna pe șold. Cureaua se ornamenta cu nasturi mari de alamă dispuși pe trei rânduri, în forma solzilor de pește — de unde și denumirea ei de curea „cu bumbi”.¹

În nordul Moldovei (zona Rădăuților), chimirul, denumit și curea, confecționat din piele tăbăcită (toval), era ornamentat cu diferite elemente decorative, obținute prin presare. De chimirul încheiat cu 3-5 catarames se lega prâsnelul (un fel de roțiță din alamă), iar de acesta se prindea punga din piele, în care se păstrau tutunul și luleaua. Lângă prâsnel se lega și suhacul, un instrument pentru desfundat pipa.

Chimir de Năsăud

În zilele de sărbătoare, de chimir atârna, ca element de podoabă, o năframă albă.²

În comuna Arbore, tot din zona Rădăuților, pungile din piele ale flăcăilor erau dubite, iar pe baierile lor se înșirau mai multe inele de argint sau de aramă, după starea materială a purtătorilor. La căsătorie, fata avea dreptul să-și aleagă, de pe baierile acelei pungi, cel mai frumos inel.³

În aproape toată Moldova, bărbații asociau cingătorile din lână (brăiele) cu curele ornate cu ținte de cositor sau cu bumbi de aramă.

Împodobit cu prâsnele și discuri din alamă, executate artistic de meșteri specializați, era chimirul purtat de feciori în Câmpia Transilvaniei.⁴

O curea lungă de 3-4 metri, numită *prașchie*, decorată cu nasturi de aramă, purtau peste brâu sau peste chimir și bărbații din Țara Bârsei.⁵

Șerparul lat cu care bărbații din Țara Oltului își încingeau mijlocul era ornamentat cu motive ștanțate și cusături realizate cu șuvițe de piele colorată.⁶ Și exemplele ar putea continua.

La aceste podoabe se poate adăuga categoria însemnelor de vânătoare, alcătuită din cornuri pentru praf de pușcă și cornuri de vânătoare.

O podoabă nelipsită feciorilor din comuna Șieut, județul Bistrița-Năsăud, când participau la șezătorile organizate în serile lungi de iarnă, o constituiau baltagele din aramă.⁷

Alte accesorii decorative specifice ritului de trecere, având o arie de circulație restrânsă, caracteristice doar anumitor zone, au fost *bota* de lemn, ornamentată și împodobită cu panglici multicolore (Hunedoara), *toporul de june* (Caraș-Severin), *toiagul* de care se prindea o batistă legată sub formă de pasăre (Bacău), *ciocanul de nuntă* și *țasca* din piele „cu capac” (Suceava) — așa cum relevă materialele de teren consemnate în chestionarele *Atlasului Etnografic Român*.

Podoabele purtate de feciori la sărbători și ocazii ceremoniale subliniau nevoia de prestigiu și de reprezentare a tinerilor, făcându-i eleganți și distinși.

¹ Cornel Irimie, *Portul popular din zona Perșanilor...*, p. 16.

² Maria Cioară, *Zona etnografică Rădăuți*, p. 110-111.

³ *Ibidem*, p. 111.

⁴ Elena Secoșan; Paul Petrescu, *Portul popular de sărbătoare...*, p. 146.

⁵ *Ibidem*, p. 149.

⁶ *Ibidem*, p. 150.

⁷ Informatoare Ioana Socaciu, 72 de ani, Șieut, județul Bistrița-Năsăud.

Fecior cu roată de păun la pălărie →





Piese comune portului femeiesc și bărbătesc

În ansamblul costumului popular, există o serie de piese comune, dintre acestea un rol important avându-l cingătorile.

Dincolo de funcția lor practic-utilitară, de a strânge mijlocul supus la eforturi în timpul diverselor activități și de a susține piesele care acoperă corpul de la talie în jos, cingătorile au avut și o valoare artistică, generând o suită de variante zonale determinate de materiile prime, tehnicile de realizare, compoziția decorativă și cromatică, dimensiuni și modul de purtare.

Potrivit tradiției locale și gustului estetic al purtătorilor, legarea acestor piese, înnodate și cu capetele lăsate libere, îndoite sau ascunse în straturile suprapuse ale cingătorilor, îi conferă personalitate portului popular din zona respectivă, individualizându-l.

Brăiele fac parte din categoria cingătorilor țesute din fibre animale (lână), care se asociază uneori și cu fibre vegetale (câneapă și mai ales bumbac). Îmbrăcate prin înfășurare repetată, brăiele cunosc cea mai mare arie de circulație, fiind realizate, la început, în culoarea naturală a lânii — albă sau seină. Ulterior, roșul a devenit culoarea predominantă în toate zonele etnografice ale țării.

Betele, spre deosebire de brăie, sunt mai înguste și mai lungi decât ele, având un rol decorativ mai pronunțat prin ornamentica bogată.

Inițial, cingătorile țesute — brăiele și betele — nu au fost ornamentate, lipsa decorului datorându-se în primul rând funcției lor predominant utilitare. Pe de altă parte, brăiele femeiești erau acoperite cu piesele purtate peste poalele cămășii, strânse la rândul lor pe talie cu bete. Peste brăiele bărbătești se înfășurau bete sau cingători din piele.

Ornamentul caracteristic cingătorilor țesute a fost dunga dispusă pe lungime sau pe lățime sau și pe lungime și pe lățime, fie la unul dintre capete (cel vizibil, care se așază deasupra), fie la cele două extremități, compoziția decorativă fiind, în acest caz, diferită, cele două capete purtându-se alternativ.

La alte variante, compoziția decorativă bazată pe dungi era dispusă pe toate cingătorile, amplificându-se, cu timpul, prin alternarea dungilor cu motive geometrice, fitomorfe stilizate, avimorfe, zoomorfe și chiar antropomorfe, alese „cu mâna” sau „cu speteaza”.

Decorul cingătorilor țesute s-a îmbogățit prin folosirea în unele zone din Moldova, Muntenia și Oltenia a mărgelilor înșirate pe firele de margine ale urzelii, precum și prin terminarea lor cu simple franjuri realizate din urzeală, în cazul brăului, sau cu ciucuri și pompoane de lână multicolore, la bete.

Cea mai mare arie de circulație au avut-o, la scara întregii țări, cingătorile lipsite de ornamente, urmate de varianta la care compozițiile



Brăie și bete (Oltenia)

← *Femeie purtând gubă — piesă comună portului din Maramureș*

liniare erau dispuse pe toată suprafața, în alternanțe cromatice de o mare diversitate.

Urmează, în ordinea frecvenței, cingătorile al căror decor, format din dungi alternate cu motive ornamentale, era dispus pe toată suprafața lor.

O frecvență redusă au avut-o variantele cu compoziții lineare dispuse la ambele capete și cele la care dungi alternate cu motive ornamentale apar fie la una, fie la ambele extremități.

În ceea ce privește brăul tricolor, el a fost simbolul luptei naționale a românilor, fiind purtat cu precădere în zone din Transilvania și Banat.

Cordoanele, realizate din cele mai diverse materii prime — mărgele, piele, metal, țesături industriale — și făcând parte din categoria cingătorilor ce înfășoară talia o singură dată, au avut o pondere redusă în ansamblul costumului românesc.

Marcând talia, cingătorile împart ansamblul vestimentar în două registre distincte, legând elementele componente într-un tot unitar prin acordul decorativ și cromatic pe care-l stabilesc cu întregul.

*

O categorie comună portului femeiesc și bărbătesc o formează și piesele care protejează picioarele — încălțăminte —, cu caractere zonale specifice, în strânsă dependență de condițiile geografice și climatice, de tipul economic de așezări și de ocupațiile locuitorilor.

Piese de lână, cânepă sau bumbac, țesute ori împletite — obielele, cioarecii și ciorapii — îmbrăcau piciorul, asociindu-se cu opincile.

Obielele, de forma unui dreptunghi ce înfășura piciorul, se confecționau din pănură

dată la pui. Prin așezarea firelor colorate în urzeală sau în băteală ori prin întretăierea acestora, se obținea ornamentul vrăstat sau cu pătrate al obielelor. Cromatica diversă, ca și modul în care se desfășurau pe picior, de la genunchi în jos, desemnau vârsta purtătorului și zona sa de proveniență.

Cioarecii din pănură, croiți cilindric, în formă de ciorap, lungi până aproape sau peste genunchi și fixați cu „legători” împletite, se utilizau mai mult de către femei, în anotimpul rece. Pentru că nu îmbrăcau și laba piciorului, cioarecii se asociau cu obiele ori ciorapi de lână.

Tolobonii, specifici portului de iarnă din zonele montane, realizați dintr-o țesătură groasă de lână, dată la pui, spre deosebire de cioareci, acopereau piciorul în întregime, ca o cizmă înaltă din păsă.



*Brăie din Muntenia
și din Moldova*

Opinca, încălțăminte tradițională, originară, a costumului țărănesc, purtată în toate anotimpurile, este adaptată perfect reliefului zonei, atât de munte, cât și de șes.



Întălnită în vaste arii culturale, dar mai ales în Europa, opinca, croită dintr-o singură bucată dreptunghiulară, din piele de porc sau de vită, cunoaște, prin structura sa morfologică, tipuri diferite, în funcție de modul în care se îngurzește și se formează vârful opincii, numit *gurgui*, de dimensiunile și orientarea acestuia, de felul cum se modelează călcâiul, de modul de legare a nojițelor etc.

În încălțăminte tradițională de sărbătoare au pătruns, treptat, sub influența orașului, și formele meșteșugărești: ghetele (joase și înalte), cizmele, pantofii, papucii.

*

Ansamblurile vestimentare femeiești și bărbătești erau întregite, în anotimpurile reci, cu hainele groase, realizate din țesături de lână (sumane) sau din pielea și blana oilor (pieptare și cojoace).

Clima ceva mai aspră a țării impunea utilizarea pe scară largă a țesăturilor de lână și a blănurilor prelucrate în cadrul gospodăriei țărănești, iar mai târziu, și de către meșteșugarii specializați.

Sumanul, ale cărui formă, decor, cromatică și terminologie variază de la o zonă la alta, a fost confecționat din lână, în culorile sale naturale (albă, neagră, seină), țesută casnic, în patru ite, și prelucrată apoi la piuă (mai rar la vâltoare).

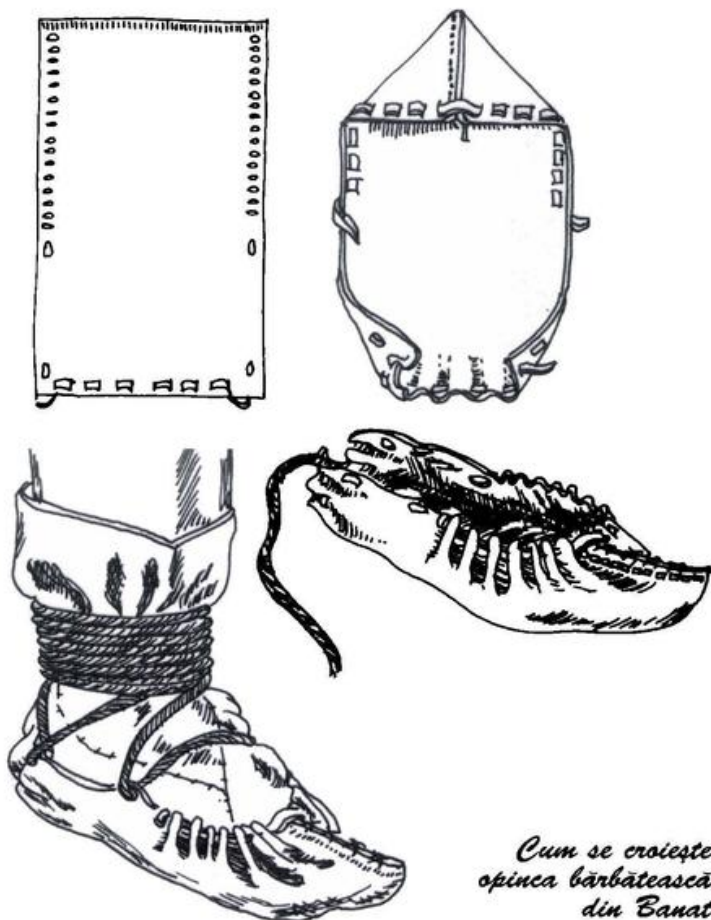
În regiunile de șes, unde nu existau râuri care să acționeze pivele, s-a utilizat o tehnică arhaică, așa-numitul „bătut la gratie”, „bătut la coate”, „la lesă” sau „la mână”.

Tehnica respectivă necesita o instalație rudimentară, constând din opt țaruși bătuți în pământ, care susțineau o gratie împletită din nuiele de salcie sau de răchită, având lățimea de 1 metru și lungimea de 2 metri, alături de un cazan mare, așezat pe pirostii, în care se încălzea apa. Abagii introduceau țesătura în apă caldută, apoi o întindeau pe gratie și o băteau. În timp ce abaua era bătută la gratie, se turna în permanență apă caldă pe ea. Postavul obținut se întindea de margini și în lungime, fiind înfășurat strâns pe un sul de lemn. După două zile, abaua era desfăcută de pe sul și uscată la soare.¹

¹ Maria Cioară-Bătcă; Vlad Bătcă, *Zona etnografică Teleorman*, p. 77.



Țăran din Basarabia cu obiele și opinci



Cum se croiește opinca bărbătească din Banat

Prelucrate astfel, țesăturile se îngroșau și se îndesau, căpătând o mai mare rezistență și impermeabilitate.

Având trupul și mânecile croite din foi dreptunghiulare, după principiul *poncho*-ului (al tunicii drepte), *sumanul*, lung până mai jos de genunchi, evidenția liniile definitorii ale siluetei, subliniind verticalitatea corpului.

Dacă în formele sale arhaice, *sumanul* erau lipsit de guler și clini, ulterior, pentru a-i conferi eleganță și amploare, creatorii populari au recurs la clini plasați în părțile laterale, inițial dreptunghiulari, apoi oblici, cu vârful ascuțit introdus sub braț. Prin intermediul unor pave mari, de formă trapezoidală, clinii se legau de mânecile tubulare, dând lejeritate mișcărilor.

Pentru împodobirea hainelor lungi de dimie, se foloseau șireturi, care poartă denumiri diferite (cele mai răspândite fiind *saradul* și *bârnașul*), prelucrate manual în cadrul gospodăriei țărănești, dar și aplicații cu *găitane* (șnururi împletite din fire de lână, bumbac sau mătase) sau cu postavuri industriale colorate, care se combinau cu ornamentele realizate din șiret ori cu broderiile artistice policrome executate cu lână, mătase și bumbac.

Amplasarea decorului în anumite spații — pe guler, piepți, clini, extremitățile mânecilor și marginile poalelor —, deci pe porțiunile cele mai expuse vederii, reliefează structura sculpturală a costumului cu *suman*. Unele dintre aceste haine se purtau pe umeri, ca o pelerină, mânecile având mai mult un rol decorativ; altele se îmbrăcau, ambele categorii conferind siluetei purtătorului o monumentalitate aparte.

O notă aparte, prin sistemul de croială, o face piesa de port cunoscută în aria în care a circulat sub diferite denumiri: *căbăniță* sau *duruț* în Banat, *ipingea*, *imurluc*, *ghebă* sau *manta* în Câmpia Dunării și Dobrogea. Este tipul hainei de stepă care se purta în tot sud-estul Europei. Această piesă amplă, de mari proporții, croită din patru-cinci foi de țesătură cusute pe orizontală, lungă până la glezne, cu guler drept pe lângă gât și o glugă (*chepeneag*), cu sau fără mâneci, cu clini laterali, era confecționată din aba țesută în patru ite. Încheiată cu bumbi de lemn sau cu nasturi de piele și ornamentată cu aplicații de postav colorat sau cu găitane multicolore la gură, pe mâneci, pe poale, iar pe glugă cu cusături policrome, *ipingeaua* era o haină funcțională, purtată în anotimpul rece, la dru-



Bărbat cu subă (Oltenia)



Cojoc de Năsăud



Pieptar cu cosoale, specific zonei dunărene



Pieptare de Romanâți

muri lungi. Datorită funcționalității sale, a fost preluată și purtată de surugiii din sudul țării, devenind simbolul vestimentar, semnul distinctiv al acestei profesii.

Prin robustețea materialelor, simplitatea croielii și străvechile motive ornamentale, hainele lungi de dimie ne trimit cu gândul la modelele arhetipale, originare, transmise peste veacuri, în variante și tipare plastice încărcate de semnificații istorice, economice, rituale și culturale, având rolul de martori ai spiritualității țărănești.

*

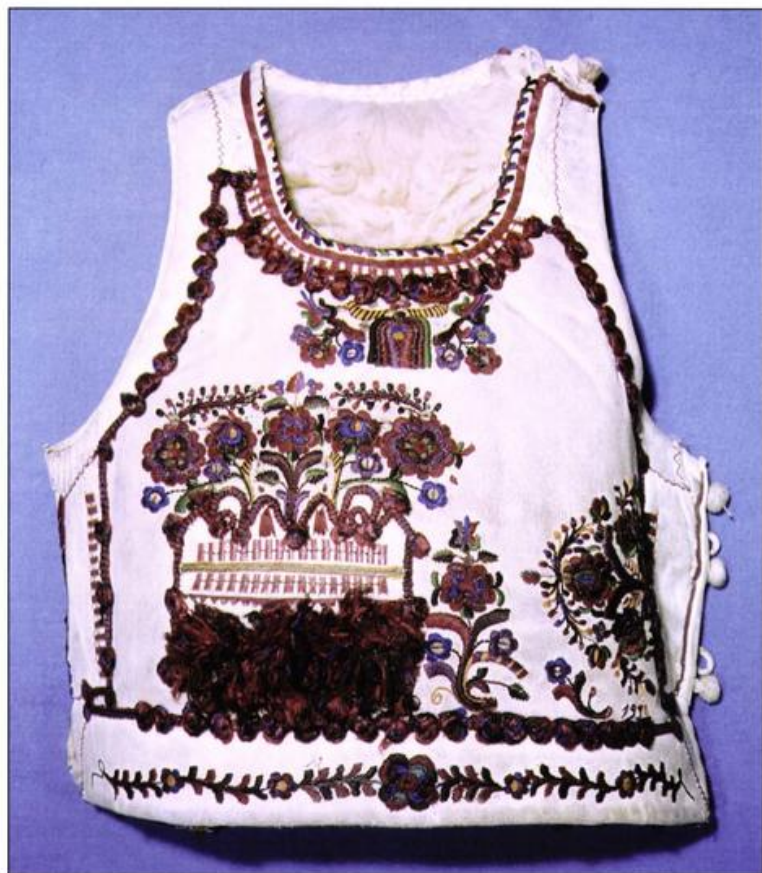
Principiile de croială ale hainelor groase de pănură se regăsesc și la piesele confecționate din pielea și blana animalelor (pieptare și cojoace). Deși frecvența lor era mai mare în zonele montane, cu climă rece și umedă, și în acele ținuturi în care ocupația pastorală juca un rol economico-social predominant, pieptarele și cojoacele au fost general-răspândite în portul popular tradițional de pe întreg cuprinsul țării.

Pieptarele (piese fără mâneci) au cunoscut două subvariante: *pieptarele înfundate*, încheiate pe umăr și sub braț, ori numai sub braț, croială care permitea o amplă desfășurare a decorului pe toată suprafața, și *pieptarele despicate*, cu formă dreaptă sau formă evazată cu

clini, ale căror lungime și decor variau în funcție de sex, vârstă, ocazie și de tradițiile locale.

Cojoacele se deosebesc de pieptare prin prezența mâneșilor și prin faptul că sunt întotdeauna deschise în față. Prin amploarea croiului și bogăția decorului, cojoacele destinate zilelor de sărbătoare sau ocaziilor ceremoniale devin piese extrem de costisitoare.

Existau o serie de procedee de împodobire a pieptarelor și cojoacelor: de la broderiile policrome realizate cu lână, lână, arnici (ață de bumbac) și mătase, broderiile cu fir metalic, mărgelile, paiete, decupajele ornamentale din *irhă* (fâșii de piele albă, decorate cu cusături artistice sau colorate și aplicate), împletiturile din *irhă*, incrustațiile cu alte materiale (oglinzi, podoabe metalice), la aplicațiile de „bumbi”, șireturi și ciucuri colorați. Se adăugau garniturile din blănuri scumpe (dihor, jder, vidră) ori din astrahan negru și brumăriu sau cele realizate cu o țesătură de casă, din lână ori din mătase, care imită astrahanul, denumită în termeni locali *prim*. Toate aceste procedee amplificau valențele plastico-expresive ale pieptarelor și cojoacelor,





care se acordau perfect, decorativ și cromatic, cu restul elementelor ce compuneau ansamblurile vestimentare.

Considerația și prestigiul de care s-au bucurat hainele lungi din țesătură de lână, ca și pieptarele și cojoacele de altfel, erau deosebite din moment ce, în foarte multe zone ale țării, aceste piese erau prezente în vestimentația cîtorilor ce apar în tablourile votive ale bisericilor sătești. Totodată, ele constituiau și haine ceremoniale, purtătoare de mesaje sociale, rituale și estetice, făcând parte în mod obligatoriu din ținuta mirilor chiar în anotimpul călduros, tradiție păstrată până în zilele noastre.

Piese componente ale ansamblului vestimentar tradițional au constituit mărci sociale, rituale, ceremoniale și zonale, indicând, prin anumite motive ornamentale și prin nuanțele coloristice, apartenența purtătorului la o anumită categorie socială și la o anumită zonă etnografică.

În perioada feudală, textele dietale din Transilvania conțineau numeroase restricții, printre care și pe cele privitoare la îmbrăcăminte, piesele vestimentare devenind semne distinctive care marcau apartenența la o anumită categorie socială.

Astfel, Dieta din anul 1650 hotăra că nici un țăran, simbriaș sau argat să nu aibă îndrăzneala de a purta haine de postav, nădragi, cizme, căciulă dublă sau de un florin, cămașă de giulgiu.²

Interdicții și mai numeroase hotăra Dieta din 1683: „De acum încolo nimeni dintre țărani și slugi plătite, în afară de slugile iobăgești și dregătorii curților, de libertini și pușcași, nicidecum să nu poarte nici un fel de armă de fier sau ferecată (doar păcurarilor li se îngăduie lancea), căciuli cu blană de jder, de lup, de vulpe, cămăși cusute de giulgiu sau de altele, cizme și haine de postav, în afară de aba albă. Cei de stare iobăgească să poarte haine de rând, potrivit sorții lor”.³

Așadar, oricât de bună ar fi fost situația materială a unui iobag român — iobagul sas având unele privilegii —, el nu avea dreptul să părăsească portul tradițional care-i marca apartenența națională și aservirea socială. Iobagul român trebuia să încalțe doar opinci și niciodată cizme, să poarte numai haine de aba albă, care să-l diferențieze net, prin culoare, de

² D. Prodan, *Supplex libellus valachorum...*, p. 120.

³ *Ibidem*, p. 123.

←
Pieptare de Rășinari (pagina 80 sus), Onăști (pagina 80 jos) și Drăguș (pagina 81)



Manta (Suceava)

toți ceilalți, să îmbrace numai cămașa aspră de cânepă și în — bumbacul (*giulgiul*) fiindu-i cu desăvârșire interzis ca materie primă — și să se acopere cu căciula din blană de miel ca semn al originii sale de „păstor tolerat” printre cele trei națiuni privilegiate.

Dacă în Transilvania existau legi pentru a opri populația românească majoritară, care dădea numărul covârșitor al iobagilor, dincolo de Carpați tradiția era cea care diferenția straturile sociale, culoarea albă fiind și aici rezervată celor mai de jos, îmbrăcați în „haine albe românești”. Este semnificativă, în acest sens, hotărârea din 1817 a lui Vodă Caragea care, vrând să-și pedepsească un supus, poruncește: „Să-l rumâniți întâiu, îmbrăcându-l în haine albe rumânești și apoi să-l dea pân târg, bătându-l ca pe un vinovat ca să strige arătându-și vina pentru care i se face această osândă”.⁴

Cea mai gravă și dezonorantă pedeapsă, în cazul de față, nu era, de fapt, bătaia, ci „osânda rumâniei”, a coborârii pe cea mai de jos treaptă a societății, stigmatizată prin albul veșmântului.

După Marea Unire din 1918 s-a accentuat stratificarea populației rurale în trei categorii de țărani: săraci, mijlocași și chiaburi, întemeiată numai pe diferența de stare materială.

Astfel, în Vrancea, numai femeile fruntașe purtau *botfori*, ciubote roșii, încrețite jos, cumpărate de la Brețcu: „Rar om care purta ciubote; trebuia să fie prea chiabur, ori căutând să se deosebească de alții”.⁵

Doar femeile avute se încălțau, în zilele de sărbătoare, cu cizme înalte *vărzărânești* în subzona Hălmagiului și cu cizme scurte *abrudănești* în satele din jurul orașului Brad.

Numai unele categorii sociale din Bistrița-Năsăud își puteau permite să comande, la meșterii cojocari sași din Reghin sau din Bistrița, cojoace bogat ornamentate cu cusături de lână și mătase, cu ciucuri lungi de câțiva centimetri, realizați tot din mătase, prinși printre florile broderiei. Erau și deosebit de scumpe: „Numai care era gazdă mare purta”.⁶

Și în zona Apusenilor, jocul era una dintre cele mai costisitoare piese de port, element de costum fără de care fetele nu se puteau mărita.⁷

În comuna Rucăr, județul Muscel, numai cei înstăriți purtau pălării de pluș, cioareci de dimie albă, mai largi, dar și pantaloni din sași (*postav fin*, cumpărat), în timp ce bărbații mai săraci purtau pălării de *postav* și cioareci strâmți pe picior. Zeghea, sarica și jocul nu se îmbrăcau, ci se purtau pe umeri de cei avuți.⁸



Spîngea (imurluc) specifică zonei dunărene

Din dorința de a se pune în evidență, a se individualiza, a se distinge de categoria oamenilor săraci, păturile înstărite ale țărănimii au adoptat și piese de factură urbană, văzând în vestimentație un mijloc de afirmare a poziției lor economice și sociale. Astfel, în părțile Vâlcei, păturile sociale avute purtau scurteică de catifea vișinie, imblănită cu miel, cumpărată de la târgurile din Râureni și Râmnic.⁹

⁴ Nicolae Iorga, *Opere economice*, p. 159.

⁵ Ion Diaconu, *Ținutul Vrancei. Etnografie-Folklor-Dialectologie*, p. LIX.

⁶ Lena Constante; Varvara Gușe, *Sușița din Șanț*, p. 36.

⁷ Teofil Frâncu; George Candrea, *Românii din Munții Apuseni (Moșii)*, p. 12.

⁸ Gh. Pănuță, *Rucăr, monografie sociologică*, p. 295 și 297.

⁹ Elena Secoșan; Paul Petrescu, *Portul popular de sărbătoare*, p. 26.



Trăistute de Maramureș (foto 1), de Oaș și Suceava (foto 2), de Sibiu și Banat (foto 3)



În comuna Cireșu, județul Mehedinți, numai fetele și femeile bogate purtau scurteică, făcută din postav fin, catifea sau mătase, cunoscută aici sub numele de *dubană*. Era căptușită cu blană de miel, iar la guler și mâneci avea aplicații din blană de vulpe. Tot aici, cojoacele amplu ornamentate, foarte costisitoare, executate la comandă de jocarii din Podeni, le diferențiau pe femeile bogate de cele sărace.¹⁰

Prin costum, păturile sociale s-au distins, conformându-se atât viziunii estetice a grupului respectiv, cât și restricțiilor impuse categoriei aservite și sărace de către cea superioară.

Ansamblurile vestimentare tradiționale femeiești și bărbătești se completeau, în diferite ocazii, cu o serie de piese anexe, dintre care o răspândire mai mare au avut-o năframele și trăistuțele.

Năframele — folosite la costumul de sărbătoare și în contextul unor ceremonialuri precum nunta sau înmormântarea — erau confecționate din pânză de in, cânepă sau bumbac și bogat ornamentate în cele patru colțuri cu diferite motive cusute sau alese în război, cu lăncă colorată sau cu arnici. Năframele erau purtate de femei la brâu, de fete în mână, iar de flăcăi și bărbații tineri la cingătoare, peste șold.

În cadrul ceremoniei nunții, năframele brodate de mireasă făceau parte din recuzita obligatorie. Batis-ta de mire avea o semnificație adâncă, fiind simbolul unirii celor doi tineri.

Trăistuța, nelipsită din portul vechi, tradițional, prezentă și în portul actual de sărbătoare, și-a menținut de-a lungul timpului atât funcția utilitară, cât și pe cea estetică, conferind întregului ansamblu o notă extrem de pitorească. Confecționate din țesătură de pânză ornamentată cu cusături, dar cel mai adesea din țesătură de lână, în patru ițe, decorată cu vrăste sau cu pătrate, trăistuțele cunosc o mare varietate zonală. Baierele acestor piese bogat decorate cu motive geometrice alese cu mâna în război și cu *canafi* (ciucuri) în culorile baierelor, care împodobesc colțurile de jos ale trăistuțelor, le accentuează rolul decorativ. Aceste piese nu lipseau niciodată din zestrea fetelor, care se îngrijeau să coasă din timp năframe și să țesă câte 10-15 coți pentru traistele ce urmau a fi folosite în noua gospodărie.

Prezentarea pieselor componente ale costumului românesc evidențiază existența unei perfecte concordanțe între portul femeiesc și cel bărbătesc. Sobrietatea lineară, monumentală, a costumului bărbătesc este compensată de opulența decorului, cu efect pictural, al celui femeiesc.

¹⁰ O. Pernicek, *Elementele portului femeiesc din comuna Cireșu*, p. 520.

Șabă de pe Valea Bistrei (Banat) →





Mărci zonale de costum popular

An fenomen de cultură — cum este costumele popular — trebuie analizat în cadrul unor mari arii culturale, care au avut o istorie comună și condiții de viață similare, pentru a decanta caracterele etnice românești și a evidenția trăsăturile zonale specifice.

Limbajul artistic, turnat în tiparul unui stil ce configurează, identifică și delimitează comunități care au adoptat același tip de costum, presupune o analogie în privința condițiilor de trai, o opțiune spirituală și culturală comună.

O anumită formă de îmbrăcăminte, capabilă să genereze o suită de variante morfologico-decorative, devine, cu timpul, o emblemă de recunoaștere, de identificare, o marcă de apartenență etnică a purtătorilor săi, care reflectă concepții de viață, precepte morale, particularități de tehnică, stil și expresie artistică.

Iată de ce ne-am propus să prezentăm costumele popular în cadrul marilor provincii istorice, urmărind coordonatele spațiale și temporale ale unor tipuri de costum, reprezentative pentru mari arii culturale, ce poartă însemnele caracteristice timpului, locului și grupului socio-uman care le-a creat.

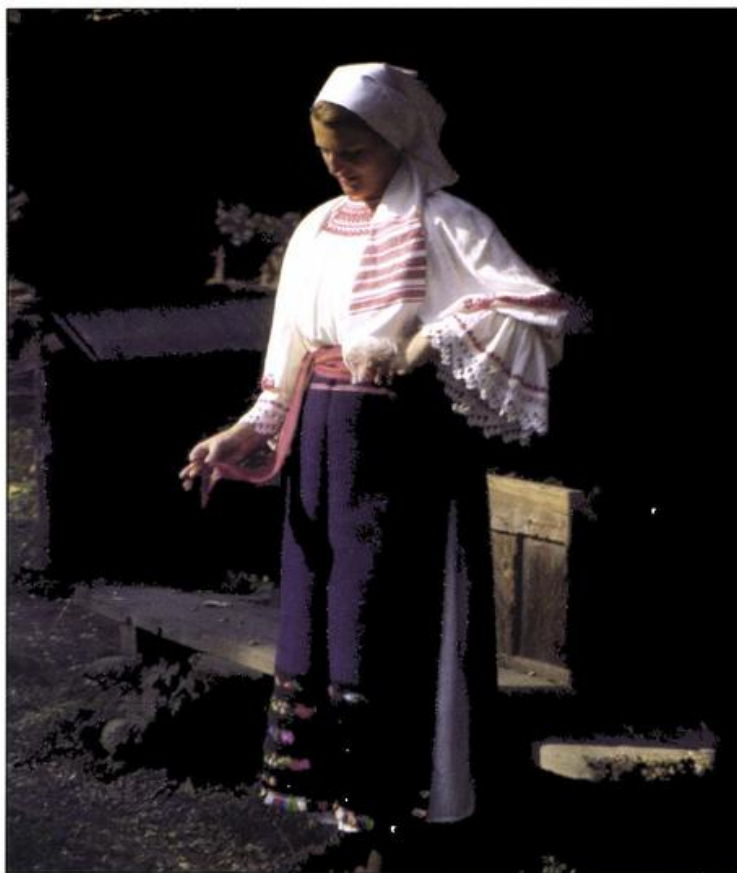
Transilvania

Ana dintre cele mai frumoase părți ale pământului românesc, Transilvania, adăpostește în coroana munților săi vestigiile sanctuarelor sacre ale dacilor, dar și galeriile minelor de aur și de sare spre care au pornit legiunile romane, acoperind teritoriul Daciei cu rețeaua drumurilor de piatră și a orașelor din care au iradiat cultura și limba latină.

Leagăn și stâlp de rezistență al românilor, Transilvania păstrează un impresionant tezaur etnografic, în care, dacă este cercetat intens, se poate descoperi sufletul, iscusința și talentul unui popor care a știut să-și apere identitatea, credința, obiceiurile și veșmintele moștenite de la străbuni.

Până în secolul al XIX-lea, costumele popular transilvănene au fost unitare pe arii geografice întinse, apoi au început să se diferențieze ca urmare a schimbării resurselor de trai ale locuitorilor, a dezvoltării meșteșugurilor artistice (cojocărit, sumănărit, tăbăcit, croitorie, cizmărie), precum și a intensificării contactelor economice și culturale cu alte ținuturi românești.

Portul popular transilvănean se încadrează în tipologia costumei cu catrințe perechi, generalizat — cu mici excepții — pe tot teritoriul României. Ansamblul vestimentar compus din cămașă cu ciupag și catrință cu trupul vânat a fost, timp de mai multe secole, reprezentativ

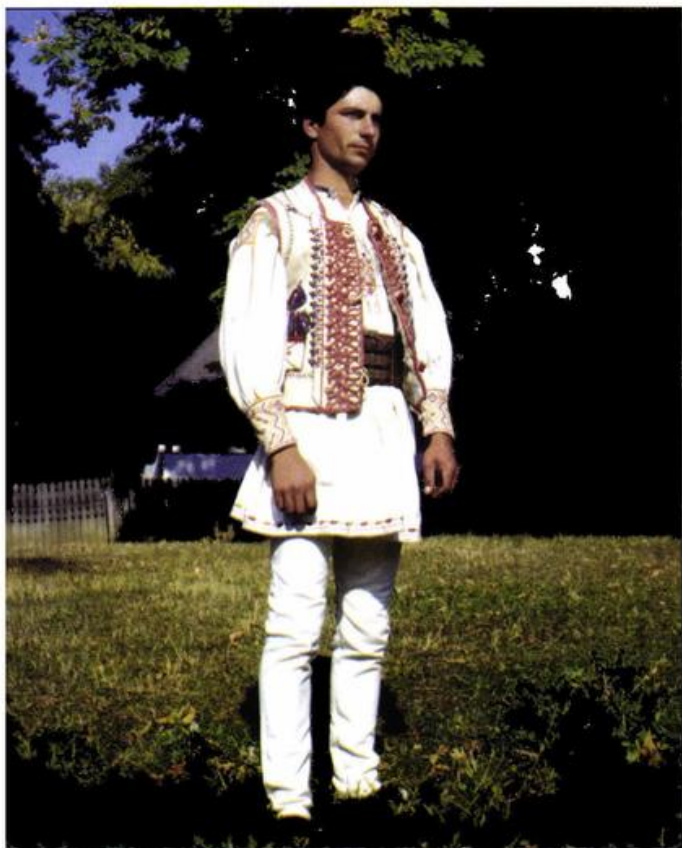


*Ansamblu vestimentar:
cămașă cu ciupag și zadie cu trup vânat (Mureș)*

← *Mărci zonale de costum popular*



Ansamblu vestimentar: cămașă cu ciupag și zădie cu trup vânăt (Munții Apuseni)



Costum tradițional: căciulă, cămașă cu barbuiri, izmene, chimir, pieptar (Munții Apuseni)

pentru costumul femeiesc în cea mai mare parte a Transilvaniei, fiind purtat, până spre sfârșitul secolului al XIX-lea de către toate categoriile de vârstă, atât în ținuta de lucru, cât și în zilele de sărbătoare.

Prin vechimea și frecvența sa într-o mare arie teritorială, care a cuprins Mocăniștea din Munții Apuseni, Țara Moșilor, Câmpia Transilvaniei, Bistrița, Năsăudul, Bihorul, Sălajul, Țara Lăpușului și zona Mureșului superior, ansamblul vestimentar femeiesc, în componența căruia au intrat cele două piese esențiale, menționate mai sus, reprezintă un document de mare valoare istorică, etnografică și artistică, mărturie a continuității și autohtoniei poporului român, marca sa etnică, prin care populația românească, originară și majoritară, s-a individualizat față de naționalitățile conlocuitoare stabilite ulterior pe pământul Transilvaniei.

Analizând aria de răspândire a tipului de costum compus din cămașă cu ciupag și zădie cu trup vânăt, constatăm că el s-a suprapus Țării Ardealului, formațiune socio-economică și politică existentă în vremea începuturilor de organizare teritorială prestatală.

În *Letopisețul* lui Simion Dascălul, „Țara Ardealului nu e numai țara însăși, ci Ardealul se cheamă mijlocul țării. Încă pe la marginile ei sunt alte țări mai mici, carele toate de dânsa se țin și supt ascultarea ei sunt, întâi cum îi Maramureșul despre țara leșească, și țara secuească despre Moldova, și țara Oltului despre țara muntenească și țara Bârsei, țara Hațegului, țara Oașului”.¹

Ansamblul vestimentar femeiesc alcătuit din cămașă cu ciupag și zădie cu trup vânăt a depășit, deci, Țara Ardealului, fiind întâlnit și în ariile marginale: Țara Lăpușului, zona Meseșului (Sălaj), Ținutul Năsăudului. Care sunt notele sale particulare, proprii?

În aria de circulație a acestui tip de costum, pieptănăturile și învelitorile de cap au variat de la o zonă la alta, existând, însă, și multe elemente comune.

Unul dintre aceste elemente, care a conferit unitate ariei cercetate, l-a constituit, în cadrul comunității rurale tradiționale, obligativitatea utilizării de către femeia măritată a suportilor, cu un vădit scop funcțional: de a da întregului ansamblu al gâtului capului o anumită formă, de a fixa și a susține învelitorile de cap.

Ca suport, în zona Munților Apuseni (Valea Arieșului), în Depresiunea Huedin-Călățele și în zona Năsăudului, s-a folosit părul artificial: fire subțiri de lână (vopsite în gospodărie cu scoarță de arin, fiartă

¹ Simion Dascălul, *Letopisețul Țării Moldovei...*, p. 111.

cu galiscău și cu piatră acră), care întăreau și îngroșau părul natural, rezultând suportii numiți *sclebe* pe Valea Arieșului și în Depresiunea Huedin-Călățele și *stebles* în zona Năsăudului, utilizarea acestora fiind obligatorie.

Tot ca suport s-a folosit în zona Năsăudului și a Mureșului un *gătej* — o bucată de lemn numită *conci*, pe după care se răsuceau cozile.

În zona Mureșului, a Lăpușului, a Huedinului și a Buciumului din Sălaj, părul pieptănat cu cărare la mijloc se împletea în două cozi întrepătrunse, realizându-se un coc pe creștetul capului, numit *colac*, *conci* sau *conc* în Mureș, *corcoman* în Bucium-Sălaj și *chică* în Huedin.

Când cosițele erau prea subțiri, femeile din zona Mureșului utilizau o petea denumită, în termeni locali, *râză*, care se învârtea pe după coc pentru a îngroșa părul.

În Câmpia Transilvaniei, în zona Năsăudului și în unele sate din Depresiunea Huedinului, femeile se pieptănau cu cărare la mijloc, părul fiind împletit în două cosițe aduse pe cap și întoarse spre ceafă, formând o cunună.

Pe Valea Arieșului, frecventă a fost pieptănătura cu două cosițe, realizate astfel: părul se pieptăna cu cărare la mijloc, împletirea lui începând de sub ureche. În timpul operației de împletire se adăugau *sclebele* de lână; ele în-

groșau și întăreau cosițele din păr natural, care se terminau la capete cu *șinor* roșu. Cele două cosițe se treceau în fața urechii, se îndoiu în formă de semicerc, fiind duse apoi spre ceafă, unde cea din dreapta se îndoiu spre stânga și invers, șinorul de la cosița dreaptă, trecut peste cap, înnodându-se cu cel al cosiței stângi.²

Vechea piesă care acoperea capul femeilor măritate era ștergarul, cunoscut, în aria de răspândire a ansamblului vestimentar compus din cămașă cu ciupag și zadie cu trupul vânăt, mai ales sub numele de *tindeu*.

Acest ștergar era țesut de femei, în casă, din cânepă cu bumbac, iar mai târziu numai din bumbac, fiind ornamentat cu vrâste roșii sau roșii și negre la capete, în zona Mureșului. În Năsăud, tindeul era decorat, la una din extremități, cu vrâste înguste, iar la cealaltă cu vrâste mai mari și cu motive geometrice policrome. În Depresiunea Huedinului, ștergarul alb, denumit local *potelat*, țesut în război, era decorat cu ornamente geometrice în tonuri de roșu, negru și verde la marginea care venea în dreptul frunții.³

² Pieptănătura cu cosițe sau *cioci* s-a mai purtat în Bazinul Petroșanilor și pe Valea Târnavei Mari — cf. Valeriu Butură, *Evoluția portului popular...*, p. 236.

³ Aurelia Tiță, *Portul popular românesc...*, p. 235.



Cămăși cu ciupag: Lăpuș (stânga) și Valea Arieșului (dreapta)

Sub influența săsească, tindeul a fost înlocuit cu un sistem de acoperământ complex, care comporta mai multe piese: unele anexe, cu rol funcțional, de susținere a pieptănăturii, altele, de învelire propriu-zisă a capului.

În Câmpia Transilvaniei, Mureș și Năsăud, piesa anexă cu rol funcțional a fost *căița*, cunoscută în termeni locali sub numele de *ceapța cu brusturi*, așezată pe capul tinerei, pentru prima dată la nuntă, de către nănașa, în cadrul ritua-lului numit *învelitul miresei*. Ceapsa era confecționată din păr, mătase, barșon negru sau din postav, fiind cusută cu motive florale policrome și ornamentată cu fluturi și mărgelile mărunte, colorate sau cu galoane decorative aurii și argintii, denumite local *sârmă*. Pe margini se împodobeau cu dantelă neagră, încrețită, numită *brusturi*, de unde și denumirea piesei. Se lega sub bărbie. În zilele de sărbătoare, de cheutorile cepsei se prindea *peteaua cu ruji* — o panglică lată de două degete, confecționată din păr ori din postav, cusută cu motive florale, ca și ceapsa, sau realizată din mărgelile cusute pe barșon negru.

Ceapsa a fost asociată inițial cu tindeul, apoi cu piesele textile care l-au înlocuit.

În zona Lăpușului, a Buciumului din Sălaj și a Huedinului, femeile și-au acoperit capul cu năframa mare de păr sau mătase, înflorată de jur-împrejur, cu fondul negru, ornamentată cu ciucuri pe margini.

Și în celelalte zone ale ariei, rând pe rând, tindeul și piesele textile care i-au urmat au fost înlocuite de năframa industrială care s-a asociat cu ceapsa.

A existat, peste tot în aria de răspândire a acestui tip de costum, obiceiul ca femeile să fie înmormântate cu aceste piese care, în cadrul ceremonialului nunții, aveau un rol simbolic, ritual, marcând trecerea tinerei în rândul femeilor căsătorite.

Cămașa cu ciupag respectă, în toate variantele sale local-zonale, „schema” morfologică și compozițională a prototipului: gura amplasată întotdeauna la spate, dispunerea decorului cusut, în mod constant, în aceleași spații ornamentale, utilizarea acelorași tehnici, diferențele fiind de ordin secundar și privind doar amploarea decorului, diversitatea modalităților de asociere a elementelor decorative în compoziții și câmpuri ornamentale, precum și nuanțele cromatice.

Dar ce e, de fapt, *ciupagul*? Element decorativ de forma unui trapez, cu latura mică amplasată imediat sub gulerul cămășii, cusut printr-o tehnică de veche tradiție, „pe muchiile crețurilor”, procedeu larg răspândit în Europa occidentală a secolelor al XV-lea și al XVI-lea, dar întâlnit și în Estonia, Finlanda, Rusia⁴, precum și pe pie-sele de costum din sud-estul Asiei, *ciupagul* este cel mai important câmp ornamental, care a dat numele său cămășii.

Dacă tehnica propriu-zisă — „urzitul pe crețuri” — apare și la cămășile românești, săsești și maghiare din afara ariei de răspândire a acestui tip de costum, în schimb *ciupagul*, ca element decorativ cusut în această tehnică, este specific doar populației românești transilvănene.

Pânzeturile mai groase sau mai fine din care se confecționa cămașa s-au utilizat în funcție de ocazia în care ea se purta: numai din cânepă, pentru zile de lucru, și din cânepă amestecată cu bumbac ori din bumbac, în sau bumbac asociat cu in, pentru zile de sărbătoare, existând o strânsă interdependență între materialele întrebuințate ca fond și cusăturile aplicate pe ele.

⁴ G. Oprescu, *Probleme românești de artă...*, p. 175; Elena Secoșan; P. Petrescu, *Portul popular de sărbătoare...*, p. 56.

Zadii cu trup vânat (Mureș)





Zadrii cu trup vânat din Năsăud și Lăpuș



Din punct de vedere morfologic, cămașa cu ciupag se încadrează în *tipul carpatic*, cu stanii și mânecile unite și încrețite în jurul gâtului. Deși în literatura de specialitate s-a încetățenit numele de *ciupag*, terminologia care desemnează acest element decorativ este bogată și diferă de la o zonă la alta în cadrul ariei sale de circulație, după datele consemnate în chestionarele AER. Astfel, în nordul zonei Meseș, din Sălaj, ciupagul este numit *porlog*, în Lăpuș, *chiept tras* sau *chiept pe crețele*, în Depresiunea Huedin-Călățele, ca și în Câmpia Transilvaniei, *chept*, în zona Năsăudului și a Mureșului, *chept* sau *chept tras*, iar în Munții Apuseni (Mocănișe și zona Măgurenilor), ca și pe Valea Gurghiului, *ciupag*.

În toată aria de circulație a ansamblului vestimentar compus din cămașa cu ciupag și catrința cu trupul vânat, partea superioară a cămășii era cunoscută sub numele de *spăcel* sau *cămeșă*, fiind croită separat de poale. Pentru a da lărgime cămășii, la subțioară se introducea *pava*, de forma unui pătrat sau triunghi. Uneori pava lipsea, fiind prezent doar clinul introdus într-o parte și alta a cămășii, începând din talie până sub braț.

Principalele câmpuri ornamentale erau, la cămașa cu ciupag, gulerul, ciupagul și mânecile.

Gulerul se cosea separat, utilizându-se vechi procedee: *pe dos*, în *cruci*, în *muște*, *pe fir*, cu *trăsura*. În partea superioară și cea inferioară, gulerul se întărea cu cusături care aveau funcția practică de a-l feri de uzură.

Motivele ornamentale care decorau gulerul erau întotdeauna geometrice. În față, se fixa de guler o *cheotoare pentru pene*, de care femeile prindeau flori în zile de sărbătoare. La ciupag se deosebesc trei elemente principale: tehnica, motivele ornamentale și culorile utilizate.

Tehnica de realizare⁵ era de mare dificultate, presupunând multă îndemânare și pricepere, drept care nu orice femeie știa să-l execute. Motivele ornamentale cusute pe ciupag au fost întotdeauna geometrice, predominând romburile și x-urile, alături de care se întâlnesc și alte străvechi elemente decorative ce fac parte din repertoriul ornamenticii tradiționale, comun întregului spațiu românesc, cu o mare vechime și frecvență: motive cosmice (*steaua*), skeomorfe (*zăluța*, *grebluța*, *furca*, *ciutura*), zoomorfe (*coarnele berbecului*), fitomorfe (*craca*, *frunza*), simbolice (*crucea*).

Dimensiunile ciupagului difereau de la o zonă la alta, dând naștere multor variante locale; cele mai mari erau în Munții Apuseni, în Depresiunea Huedin-Călățele.

Compoziția decorativă a mânecilor era foarte unitară în întreaga arie, excepție făcând satele din Depresiunea Huedin-Călățele, unde mânecile cămășilor aveau un decor extrem de bogat, intervenind noi elemente ornamentale.

Principalele câmpuri decorative de pe mâneci sunt: cusăturile dispuse în sens orizontal, în dreptul cotului (*șire*, *pene* sau *forme peste cot*), brățara ce desparte mâneca de volanul cunoscut în toată aria sub numele de *fodor*, cusăturile de pe marginea volanului.

Șirele peste cot și *formele* de pe marginea fodorului se lucrau fie *pe dos*, fie *pe față*, prin cusătura *pe fir*, care e cea mai veche, dar puteau fi și alese în război cu bumbac negru și roșu, iar mai târziu și cu alte culori. Uneori, aceste câmpuri decorative de pe mâneci erau cusute cu mărgelile mărunte policrome.

⁵ Nicolae Dunăre, *Influențe reciproce...*, p. 191-194.

Brățara — denumită *lânceț*, *trăsură* etc. — se obținea, ca și ciupagul, prin încrețirea pe muchiile cutelor, fiind frecvente aceleași motive geometrice care ornamentau și piepții cămășilor. Brățara, îngustă de un centimentru, se întărea, ca și gulerul, la marginea inferioară cu o cusătură practică.

Fodorul se termina cu un tiv cu găurele și cu dantelă numită frecvent *cipcă*.

Gulerul, ciupagul și mânecile se coseau separat, înainte de a se încheia cămașa. Ulterior, se lucrau cheițele și brățara care despărțea mâneca de volan.

A doua etapă în evoluția cămășii din arie a fost mutarea gurii în față, dispărând ciupagul, dar păstrându-se întocmai compoziția decorativă a mânecii, pentru cămașa cu ciupag; șire peste cot, brățară, șire pe la fodor și cipcă pe marginea fodorului.

Cea de-a doua piesă definitorie a ansamblului vestimentar femeiesc o constituie catrința sau zadia, de forma unui dreptunghi purtat pe verticală, ale cărui dimensiuni au variat de la o piesă la alta, în funcție de înălțimea purtătoarei.

Susținută, în talie, de cingători, zadia cu trup vânăt s-a purtat inițial pereche, una în față și alta în spate, iar într-o etapă ulterioară zadia din spate s-a asociat cu un șorț în față.

Ca și cămașa cu ciupag, zadia a cunoscut numeroase variante local-zonale determinate, în primul rând, de raportul de proporționare dintre cele două câmpuri ornamentale și cromatice: câmpul de sus, denumit în toată aria *trup*, într-o singură culoare, vânăt închis la piesele mai vechi și negru la zadiile mai noi, și câmpul de jos, cunoscut în termeni locali sub numele de *tureac* (Lăpuș și Munții Apuseni), *toiag* (Sălaj), *pe la poală* (Huedin), *capăt* sau *tureac* (Bistrița-Năsăud), cu fondul roșu, roșu-vișiniu sau roșu-portocaliu, pe care sunt amplasate registrele decorative orizontale.

În al doilea rând, variantele zonale sunt determinate de modul de asociere a motivelor ornamentale în diverse compoziții, de nuanțele cromatice utilizate, ca și de tehnicile variate folosite în zona decorului — aspecte care au individualizat zadia, făcând din fiecare piesă un unicat, cu valențe estetice deosebite.

La zadia cu trup vânăt, echilibrul compoziției ornamentale se bazează pe o mare suprafață de non-decorativ și pe contrastul puternic dintre cele două câmpuri cromatice: vânăt închis și roșu. Zadia arhaică s-a confecționat, până către mijlocul secolului al XIX-lea, din *pâr* (lână cu firul lung și bine răsucit), ceea ce-i conferea un aspect rigid. Lâna se vopsea în două culori: un albastru închis, către în violet, numit *mnierai* în toată aria de circulație a acestui tip de costum, obținut din piatră *mnierăie*, și negru, realizat cu scoarță de arin ori frunză de nuc și *călican*.

Firele de urzeală pentru trupul catrinței se vopseau numai în *mnierai* la piesele mai vechi, iar mai târziu și în negru sau fondul zadii se realiza din urzeală neagră și băteală *mnierăie*. Pentru decor, firele se vopseau în mai multe culori, în funcție de compoziția ornamentală, tradițiile cromatice zonale și vârsta purtătoarei.



Ansamblu vestimentar: năframă, cămașă cu șire peste cot și fodori și zadie cu trup vânăt (Lăpuș)

Din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, pentru confecționarea zadiilor s-au întrebuințat materiale de târg: bumbăcelul negru pentru urzeală și lână cumpărată, colorată, denumită *bercă*, *harast*, *ponivă*, pentru băteală.

În funcție de dimensiunea trupului catrinței, ocupând $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$ sau $\frac{4}{5}$ din suprafața totală a piesei, s-au conturat o multitudine de variante local-zonale cu trăsături particulare, proprii.

Prototipul zadiei cu trupul vânat se caracterizează printr-o structură simplă și o împodobire redusă, singurul decor formându-l trei sau cinci dungii înguste, colorate (verde, galben), numite *coade*, denumire care s-a extins asupra întregii piese, aceasta fiind cunoscută sub numele de *zadie codită* în Munții Apuseni, în zona Năsăudului și a Lăpușului. Decorul compus din vrăste transversale, amplasate în jumătatea inferioară a piesei, pe un fond dominant roșu, contrasta puternic cu trupul monocrom, de culoare vânat închis, simplu, al catrinței.

Următoarea etapă în evoluția zadiei a fost apariția motivelor geometrice alese: *cruci*, *potcoave* sau *zăluțe*, introduse în aceste dungii, care devin mai late, numindu-se acum *zadie cu forme*, după denumirea dată motivelor ornamentale.

Cu trecerea timpului, trupul mnierău al zadiei s-a restrâns, în Munții Apuseni și județul Sălaj, ocupând o suprafață sub 15-25 de centimetri și schimbându-și denumirea în *brâu*. Roșul din zona decorului devine acum un roșu-portocaliu, vechile vrăste distanțându-se simetric pe câmpul mult extins și îmbogățit cu alesături.

Modificări în raportul de proporționare dintre cele două câmpuri ornamentale și cromatice au survenit, într-o etapă ulterioară, și în zona Lăpușului, unde la zadiile de dată mai recentă trupul vânat s-a micșorat în favoarea decorului, care a luat amploare, porțiunea ornamentată urcând până aproape de jumătatea piesei.

Schimbarea sistemului ornamental a coincis cu întrebuințarea altor materii prime atât pentru confecționarea zadiei, cât și pentru realizarea compoziției decorative.

Dacă, mai demult, motivele ornamentale asociate în numeroase combinații se executau cu lână de oaie toarsă subțire, ulterior s-au folosit, în zona decorului, lână policromă, firul metalic auriu și argintiu, paielele (fluturii), precum și mărgelile mărunte, colorate.

Deosebit de interesant este modul de purtare a catrințelor, în zile de sărbătoare și la joc, în zonele Mureșului și Năsăudului: pe piciorul drept

(pe un șold), *de fală*. În zona Năsăudului și în cea a Lăpușului, femeile cochete purtau zadia din spate ridicată mult peste talie, până aproape de mijlocul spatelui, și-și suflecau un colț, împăturindu-l la brâu.⁶

În zona decorului, pentru obținerea alesăturii propriu-zise se foloseau tehnici diferite: *printre fire*, *peste fire*, *în lătunoii*, *cu tăieturi*, *cu dupci*.⁷

Cele mai vechi zadii sunt alese în război, prin acest procedeu fiind obținute efecte artistice remarcabile. Catrințele cusute *cu dupci*, cu *bercă*, sunt de dată mai recentă. Pe aceeași piesă s-au folosit, adesea, mai multe tehnici de decorare, amplificându-i-se astfel valoarea estetică.

Lățimea bordurii decorative variază de la o zonă la alta și chiar de la o piesă la alta. Fondul cromatic în porțiunea decorului a fost inițial roșu, în toată aria, și se țesea cu suveica.

Compoziția decorativă era dispusă în registre orientate pe axe paralel-oriizontale, vrăstele alese alternând cu spații libere, colorate în diverse nuanțe de roșu și, mai rar, în mnierău, acestea din urmă fiind traversate, la unele piese, de vrăste policrome. La alte catrințe, peste spațiile libere se aplică un șnur meandric cu paiete.

Vrăstele se alegeau cu mâna, *în degete*, inițial cu lână toarsă subțire, iar mai târziu cu gHEME de *bercă* colorată, numite *gușe* — de unde și denumirea de *catrință gușată*.

Numărul registrelor care compuneau decorul era întotdeauna impar (3-5-7-9), variind ca dimensiuni și model, unele fiind registre principale (plasate central, mai late), altele secundare (mai înguste, încadrându-le pe cele principale) și altele având rol de delimitare, de marcă a capetelor catrinței (foarte înguste, simple sau alese).

La registrele alese, modelul putea fi același pentru vrăstele principale și diferit la cele secundare și la vârgile cu rol de delimitare. Registrele decorative, de lățimi diferite, creează o suită nesfârșită de variante ale compoziției: repetiție, simetrie, alternanță și ritm, specifice întregii arte populare românești.

O variantă compozițională avea alesăturile amplasate în compartimente dreptunghiulare ori în pătrate, motivul fiind același. Se diferenția cromatic numai fondul dreptunghiurilor sau cel al pătratelor în care erau înscrise motivele ornamentale (pomul vieții stilizat).

⁶ Tancred Bănățeanu, *Portul popular din Regiunea Maramureș...*, p. 141.

⁷ Marina Marinescu, *Arta populară românească*, p. 67.

O variantă decorativă mai nouă o constituie catrința cu decor omogen, compact, în care elementele ornamentale formau o compoziție densă, fitomorfă, modificarea esențială constând în dispariția vrâștelor. Suprafața ornamentată a piesei se festona cu acul de jur-împrejur, cu lănică, în culorile alesăturilor de pe catrință. De feston se prindeau ciucuri policromi sau, mai rar, cipcă, mai lată pe marginea inferioară și mai îngustă pe părțile laterale ale zadiei. La alte piese, porțiunea ornamentată era încadrată, de jur-împrejur, cu un galon auriu sau argintiu, care amplifică aspectul decorativ al catrinței.

Din punct de vedere cromatic, spațiile libere dintre registrele decorative aveau aceeași tonalitate ori se diferențiau ca nuanță. Și benzile ornamentale puteau fi dispuse pe un fond diferențiat ca nuanță de la o vargă la alta.



Pe piesele vechi, păstrate în colecțiile muzeelor, apare un decor exclusiv geometric, complex și diversificat, alături de ornamente cosmomorfe întâlnindu-se motive geometrice abstracte, motive simbolic-religioase, motive zoomorfe, avimorfe, skeomorfe, dar și antropomorfe. Aceste motive geometrice se combină, adeseori pe aceeași piesă, cu alte categorii de motive (mai ales cu ornamente vegetale stilizate), asocierea lor creând efecte plastice neașteptate.

Fiecare catrință este o construcție de semne grafice și cromatice, o combinație de proporții și ritmuri. Dacă motivele ornamentale și-au pierdut valoarea magico-religioasă, ele păstrează și azi o semnificație decorativă absolută, o frumusețe intrinsecă, emoționantă prin simplitate și spontaneitate, prin acordurile de forme și culori.

Compoziția decorativă a zadiei cu trup vânat nu cunoaște deosebiri esențiale de la o zonă la alta, ci numai deosebiri de limbaj și particularități de exprimare artistică. Motive ornamentale care apar pe cămașa cu ciupag se regăsesc în compoziția decorativă a zadiei, ansamblul vestimentar femeiesc compus din cele două piese definitorii dovedind o mare unitate stilistică.

Culoarea luminoasă a fondului, de un roșu aprins, pe care se desfășoară întreaga compoziție decorativă, în contrast cu tonul închis al trupului catrinței, conferă acestei piese valențe estetice deosebite, ajungându-se la un echilibru desăvârșit, la o armonie perfectă a elementelor structurale, decorative și cromatice. Pe anumite catrințe, există o explozie coloristică, de un mare rafinament prin dozarea accentelor cromatice. Gama cromatică utilizată a subliniat pregnant diferențierile de vârstă, stare civilă, ocazii, diferențierile zonale și etnice.

Asemănătoare au fost *zapregele*, cele mai vechi zadii, purtate în zile de sărbătoare, în zona de la poalele vestice ale Munților Bihorului. Se țeseau din lână vopsită în albastru fumuriu sau negru, iar decorul cusut se concentra în jumătatea inferioară a piesei, fiind realizat cu lănică policromă. Predominante au fost nuanțele de roz, galben și verde deschis.

Specialiștii au remarcat marea asemănare a zapregului cu zadia veche românească⁸, ilustrată în stampe, în privința proporționării celor două câmpuri cromatice și organizarea compoziției decorative: trupul monocrom, albastru fumuriu

⁸ Valeriu Butură, *Evoluția portului popular...*, p. 232.

sau negru, și decorul policrom amplasat în jumătatea inferioară a piesei. Demn de subliniat este faptul că și la cămașa costumului bihorean întâlnim la *pumnari* (manșete) cusătura arhaică, realizată *pe muchiile crețurilor*.

Toate aceste aspecte ne fac să emitem ipoteza că, în trecut, aria de circulație a ansamblului vestimentar compus din cămașa cu ciupag și zadia cu trupul vânăt a fost cu mult mai mare, portul bihorean fiind, probabil, o altă variantă zonală a acestui tip de costum.

În comunitatea rurală tradițională, modul în care se purtau unele elemente vestimentare a constituit un indiciu al vârstei purtătoarei.

În toată aria de răspândire a acestui tip de costum, zadiile au fost purtate, inițial, pereche de către nevestele tinere și bătrâne.

În schimb, așa cum rezultă din investigațiile de teren și din bibliografia etnografică de specialitate, fetele au purtat zadie numai în față, iar când această piesă a fost înlocuită de șorț, numai acest element vestimentar s-a purtat, de către fete, peste poalele albe ale cămășii.

Interesant de evidențiat este faptul că unele piese, altădată părți componente ale ansamblului vestimentar tradițional, s-au păstrat vreme îndelungată, după ieșirea lor din uz, doar în recuzita ceremonială. Astfel, la Sălciua, localitate situată în bazinul mijlociu al Arieșului, în Munții Apuseni, zadia cu trupul vânăt a devenit o piesă cu funcție ceremonială. Peste poalele albe, miresele purtau zadie doar în față.⁹

Având rosturi rituale distincte, zadiile s-au menținut în portul popular al bătrânelor până în deceniul patru al secolului XX, supraviețuind în timp cămășii cu ciupag, ce a ieșit din uz încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Înlocuirea zadiei vinete purtate în față cu șorțul a fost un fenomen general, caracteristic întregii arii de răspândire a ansamblului vestimentar femeiesc compus din cele două piese definitorii: cămașa cu ciupag și catrința vânată.

Denumit local *șurț*, iar în Depresiunea Huedin-Călățele, *zadie*, șorțul s-a confecționat inițial din păr (lână) de culoare neagră, lipsit de orice fel de ornamente. Era țesut în 2-3-4-5 ițe, se croia din unul, doi sau trei lați, purtându-se drept sau încrețit *pe beartă*, în talie și lăsat în cute mari, libere (*cu crețe*).

La tinerele din Mureș, șorțul din lână era de culoare roșie. Pe mijlocul șorțului, de-a lungul

său, se cosea o cheiță tricoloră. Pe marginea inferioară, șorțul se ornamenta, din loc în loc, cu cipcă neagră sau cu galoane decorative argintii și paiete, ca și ceapsa.

Șorțul nevestelor tinere din Mureș și Bistrița-Năsăud era împodobit pe poale cu două-trei rânduri de motive fitomorfe, amplasate orizontal, cusute cu mătase neagră în Mureș, albă și policromă în Depresiunea Șieu-Șieut.

Șorțul de lână s-a purtat mai ales în zilele de lucru. Pentru zile de sărbătoare, această piesă s-a confecționat din materiale cumpărate: *barșon* (catifea), mătase înfundată, uni sau cu flori, *anglie* (un postav fin), *moson* (satin gros) ori glot negru.

În aria de răspândire a ansamblului vestimentar femeiesc compus din cămașa cu ciupag și zadia cu trupul vânăt s-au purtat, cu excepția Depresiunii Huedin-Călățele, doar betele, denumite în termeni locali *frâmbii* sau *frânghii*, iar în Mureș și Câmpia Transilvaniei, *brăcină*. Betele înguste de 5-6 centimetri și lungi de 1,5-2 metri se țeseau din lână. În Munții Apuseni, ele se năvădeau în ițe, fără spată. Țesătura se bătea cu un cuțit de lemn de fag.

Betele din zona Lăpușului se decorau cu dungă policrome și cu mici alesături dispuse pe lungime, iar în Bistrița-Năsăud și Câmpia Transilvaniei, cu motiv liniar, de *curcubeu*. În Mureș s-a purtat și brăcină tricoloră de *bercă* (lâniță).

Betele se cumpărau și de la târguri, fiind țesute din bumbac și purtând numele de *brânețe* în Bistrița-Năsăud și de *cingători* sau *brâu* în Munții Apuseni. Fiind lungi, betele se înfășurau în jurul taliei de mai multe ori, formând o cingătoare lată.

În Depresiunea Huedin-Călățele, nu s-au purtat bete, zadiile legându-se în talie cu *baere*, confecționate din fire multicolore de lână, atașate de partea superioară a acestor piese.

Categoria pieselor care protejează picioarele a fost strâns legată de condițiile geografice, de cele climatice și de ocupațiile locuitorilor.

O piesă de veche tradiție a constituit-o obiala din lână albă, legată cu ațe din păr de cal ori din păr de capră, cu curele de piele ori cu ațe din lână neagră. Cu obielele, iar mai târziu cu cio-rapii împlețiți din lână s-a combinat o altă piesă arhaică, *cioarecul*, care îmbracă piciorul numai de la glezne la genunchi. În aria de circulație a tipului de costum alcătuit din cele două elemente definitorii, cioarecii se croiau din pânură albă, acoperind genunchii femeilor.

⁹ Valeriu Butură, *Evoluția portului popular...*, p. 232.

Încălțăminte tradițională — opinca — a fost croită dintr-o singură bucată de piele. Confectionate din piele de porc sau de vită, opincile cu gurgui s-au legat de picior cu curele din piele ori cu ațe negre din lână, păr de capră sau fuior.

Femeile înstărite purtau cizme lucrate de meșteri specializați. În toată aria, cizmele au avut culoarea roșie și carâmbul moale, fiind decorate, de cele mai multe ori, pe carâmbi, călcăie și vâruri. Se confectionau din piele de vițel sau de capră, aveau potcoave și se ornamentau cu ținte galbene, bumbi și flori pe călcăie. Într-o etapă ulterioară, cizmele din piele roșie au fost înlocuite de cele negre. Se procurau cu ocazia târgurilor, cel mai vestit fiind târgul de la Reghin.

Întregul ansamblu vestimentar femeiesc se completa, în zile de sărbătoare, cu podoabe: patru-cinci șiruri de mărgelă de sticlă colorată sau din porțelan alb, roz sau albastru.

Femeile înstărite au purtat podoabe costisitoare, cum erau zgărzile alcătuite din mai multe șiruri de bani de argint austrieci (coroane, zloți), podoabe care reflectau în mod pregnant situația lor materială.

Ansamblul vestimentar bărbătesc din aria de răspândire a tipului de costum femeiesc cu ciupag la cămașă și zadia vânăta s-a constituit din piesele de bază, comune întregului areal românesc, ce au îmbrăcat aici note particulare prin elementele de croi, decor și cromatică.

Căciula a cunoscut două forme: cea înaltă, tuguată și cea rotundă, scundă, ambele confectionate din blană de miel. În anotimpul cald, frecvente au fost pălăriile din paie, care în zona Sălajului aveau o calotă mult înălțată, și pălăriile din păslă cu boruri late, împodobite în zile de sărbătoare cu zgărdane din mărgelă măruntă, policrome, la feciori și bărbații tineri.

Cămășii drepte, cu mânecile largi, libere la extremitatea inferioară, caracterizată prin lipsa gulerului și purtată pe deasupra pantalonilor, i-a urmat cămașa cu guler înalt, drept sau răsfrânt, cu mânecile încrețite la umeri și terminate cu *pumnași* la încheietura mâinii.

În Câmpia Transilvaniei și în Mocănișea din Munții Apuseni, frecvente au fost cămășile cu *barburi* (clini intercalați în mijlocul feței și spatelui cămășii, cu terminația în forma literei M). Varianta de cămașă mocănească, mai nouă, prin bogatele cusături amplasate pe guler, la barburi, la umeri, la pumnari și la poale, într-un colorit predominant portocaliu, a conferit ansamblului vestimentar bărbătesc o notă de mare eleganță.

Pantalonii de vară, numiți *gaci*, atrag atenția atât prin lărgimea lor, având aspect de fustă plisată, cât și prin sistemul de ornamentare, compus din cusături măruntă executate cu bumbac și din ciucuri sau franjuri realizați din urzeală.

Cioarecii din pânură albă țesută în patru ite, dată la piauă, au circulat în arie sub două forme: unii largi, folosind câte două lățimi de pânură pentru fiecare picior, și alții strâmți (Câmpia Transilvaniei și zona Năsăudului). La cusătura de unire a foilor, cioarecii erau ornamentați cu aplicații de postav colorat roșu și negru. Uneori, apăreau elemente decorative și la tivul de jos.

Cingătoarea tipică portului bărbătesc a fost chimirul, cureaua lată împodobită cu discuri de alamă și ținte de cositor, în care bărbații își păstrau pipa, tutunul, cremenea, amnarul și banii.

Categoria hainelor groase, purtate în anotimpul rece, confectionate din țesături de lână și din blana oilor, prezintă o mare unitate morfologică și decorativă în toată aria de circulație a tipului de costum compus din cămașă cu ciupag și zadie cu trupul vânat.

Hainele lucrate din țesătura de lână denumită în tot arealul *pănură*, cu excepția Depresiunii Huedin-Călățele — unde i se spunea *sumani* — au evoluat din arhaicul tip de bază *poncho*.¹⁰

Cea mai mare frecvență a avut-o *sumanul*, o haină cu mânecile prinse în dreptul umărului. Clinii, plasați în părțile laterale, numiți și *aripi*, au dat numele piesei, *suman cu cline*. Prin intermediul unor pave foarte mari, clinii ce porneau de la subsuoară se legau de mâneci.

S-au folosit țesăturile de lână în culori naturale: negru, sur, maro, dar mai ales negru, care, atunci când nu era dat de culoarea naturală a lânii, se obținea prin vopsitul pânurii cu coajă de arin și galiscău.

Dintre tehnicile de ornamentare frecvente în arie, amintim cusăturile cu șireturi sau *spăcmă* (ață) albă. Ornamentele se amplasau pe guler, clini, extremitățile mânecilor, piepți și marginile poalelor. Clinii laterali erau cei mai ornamentați.

Prin croiala sa și prin modul de ornamentare, *sumanul* din aria de răspândire a tipului de costum compus din cele două piese definitorii se asemăna cu *sumanul* specific portului popular din nordul Moldovei.

¹⁰ Hedwig-Maria Formagiu, *Portul popular din România*, p. 134.

Costum tradițional: năframă, cămașă cu ciupag, zadie cu trup vânat (Munții Apuseni) →



Pentru ornamentare se folosea *saradul* (un șiret gros, rezultat din împletirea a trei fire de lână răsucite), de unde și denumirea piesei de *suman sârăduit*, decorul constând din motive în spirală. Relația cromatică dintre fond și decor era ton pe ton.

În cadrul fiecărei gospodării țărănești se realiza țesătura de lână din care se confecționa *sumanul*, după care aceasta se dădea la puiă. Croiul și ornamentarea *sumanului* constituiau, în schimb, apanajul unor meșteri specializați, care existau în fiecare sat. La un *suman* intrau în jur de cinci coți de pănură.

Croit cu guler drept, pe lângă gât, cu mâneci foarte lungi, *sumanul* se încheia la gât cu cheutori.

Foarte variat era modul de purtare al *sumanului* în Mureș. Bătrânele îl luau „între umere” (pe umeri), mânecile fiind date pe spate. *Sumanul* prezenta în dreptul buzunarelor un fel de orificii prin care se scoteau mâinile. În alte

localități din Mureș, *sumanul* se îmbrăca pe câte o mână, cealaltă aruncându-se pe umăr.

Sistemul diferit de croi varia după denumirea piesei. Astfel, în Depresiunea Șieu-Șieut, *sumanul sârăduit cu aripi* era denumit *suman*, iar cel drept, fără clini, *guib*. *Sumanul sârăduit* era purtat, îndeosebi, de către oamenii înstăriți.

Un alt mod de decorare întâlnim în Depresiunea Huedin-Călățele, la *sumanul* vechi, pe al cărui fond negru sau sur se realizau un fel de zig-zaguri cusute cu *spăcmă* (ață) albă, la încheierea laților pe părți. În întreg arealul, *sumanul* a fost lung până la genunchi.

O notă de eleganță și distincție o dădea țundra albă, cu *cline*, frecvent răspândită în bazinul mijlociu al Arieșului, o haină amplă, croită din 10 coți de pănură, cu mânecile lungi, care atârnavă libere, neîmbrăcate. Se purta pe umeri și se lega sub bărbie.¹¹ Piesa a fost înlocuită de țundra ornamentată cu postav colorat în roșu și negru pe margini și cu *forme* la clini și la mâneci.

Croitul, cusutul și brodatul pieilor pentru realizarea hainelor de blană a constituit apanajul meșterilor cojocari specializați. În arie au fost frecvente cele două tipuri de bază, pieptarul și cojocul, care s-au completat, suprapunându-se chiar în anumite împrejurări.

Pieptarul a circulat în două variante: înfundat și despicat.

Pieptarul înfundat, purtat în zile de sărbătoare, era răscoit rotund pe lângă gât și bogat decorat cu motive fitomorfe, amplasate pe piepți și pe spate, realizate cu fire de bercă colorată, dar mai ales cu fire de mătase neagră sau roșie, decor înviorat cu nuanțe de galben și albastru.

În Bistrița-Năsăud și Mureș, pieptarul înfundat se împodobește cu *canaci* (ciucuri) de mătase, fiind o piesă costisitoare, purtată mai ales de pătura înstărită.

Decorul pieptarului despicat consta din broderii executate cu mătase policromă, amplasate pe piepți și pe spate, predominant cu motive florale.

Pieptarul din Depresiunea Huedin-Călățele se orna cu broderii realizate cu lână sau arnici colorat pe irhă albă. La răscoiala mânelor, era împodobit cu aplicații de irhă tăiată în colțuri. Predominau în decor motivele florale și cele în spirală.

În arie, femeile au purtat și pieptarul lung, până la șold, cu *cline* în părți — clini de formă triunghiulară care, introduși de la subsuoară



Suman din zona Sălajului

¹¹ Lucia Apolzan, *Portul și industria casnică textilă...*, p. 170.

spre marginea inferioară a pieptarului, îi dădeau forma evazată, conferindu-i ansamblului vestimentar o deosebită eleganță. De jur-împrejur era garnisit cu blană neagră de miel și cusut cu harast sau bercă policromă.

Pieptarele lungi, cu clini, din Mureș aveau caracter de obligativitate în cadrul ceremonialului nunții. Deosebit de scumpe, ele erau accesibile doar păturilor sociale bogate.

În Depresiunea Huedin-Călățele, acest tip de pieptar se decora cu aplicații de irhă, capsate și dantelate pe margini, și cu broderii executate cu fâșii de irhă maro și verde, completate cu broderii realizate cu lână neagră, verde și roșie.

Cojoacele lungi până la șold, împodobite ca și pieptarele, s-au purtat în toată aria de răspândire a ansamblului compus din cămașa cu ciupag și zadia cu trupul vânat.

Femeile cumpărau de la Reghin cojoace trei sferturi, cu clini, deosebit de elegante prin broderiile executate cu mătase roșie, completate cu canaci. Alteori, decorul era alcătuit din aplicații de irhă ștanțată cu forme tipărite (imprimare în piele). Și la această variantă ornamentală, ciucurii de mătase constituiau principalul element decorativ, care se completa cu motivele brodate.



Cojoc (Munții Apuseni)

Cojocul lung cu clini, specific portului femeiesc din bazinul mijlociu al Arieșului, se decora cu forme în spirală, desenate cu mâna, pe irhă, cu penița cu cerneală, aplicate pe cojoc și lipite cu pap (un amestec de făină și apă). Pe liniile astfel desenate se cosea arniciul, prinzându-se o bucată de irhă de cojoc. Broderiile se executau cu bumbăcel gros. La gât, cojocul era prevăzut cu guler din blană neagră.¹²

În Munții Apuseni, pieptarul și cojocul au avut o funcție ceremonială, mirii fiind obligați să poarte iarna cojoc și vara pieptar.¹³

Hainele de blană, ca și cele confecționate din țesătură de lână, au înnobilit în chipul cel mai armonios ansamblul vestimentar tradițional, având o valoare estetică deosebită.

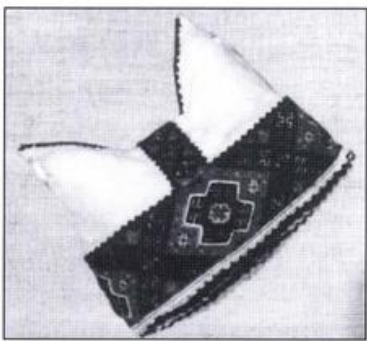
Confecționat din anumite materiale, ornamentat într-un anume fel, tipul de costum compus din cămașa cu ciupag și zadia vânată, frecvent într-o mare arie teritorială, vreme de mai multe secole, reflectă tradițiile estetice, modalitățile de exprimare artistică, mentalitatea și concepția plastică a colectivităților umane care l-au creat într-o epocă dată. În prima jumătate a secolului al XIX-lea, acest tip de costum se afla într-o perioadă de maximă înflorire, variantele sale zonale, creionate succint în aceste pagini, fiind pe deplin constituite, având notele lor specifice, proprii, de o mare originalitate.

În tipologia costumului cu două catrințe se înscriu și ansamblurile vestimentare din Țara Hațegului, Pădurenii Hunedoarei, Mărginimea Sibiului, Țara Oltului, zona Târnavelor, Buciumănimea din Munții Apuseni, Maramureș.

Țara Hațegului și Pădurenii Hunedoarei, două ținuturi extrem de conservatoare, au păstrat vreme îndelungată modelele socio-culturale tradiționale, costumele menținându-se aici, la fel ca și în alte zone ale țării, ca ansamblu ocazional, rezervat zilelor de sărbătoare și acelor manifestări care marchează momente semnificative din viața omului, cum ar fi ceremonia nunții.

Străbătând Țara Hațegului, această vatră de constituire a poporului român, începând cu Sarmizegetusa și Clopotiva și ajungând până la Peșteana, Densuș și Strei, am cercetat piesele specifice, de veche tradiție, ale costumului de Hațeg, care-i confirmă valoarea de document istoric.

12-13 Lucia Apolzan, *Portul și industria casnică textilă...*, p. 164.



*Ceapsă
cu coarne*



*Pieptănături
cu sucituri și
ceapsă cu coarne
(Hațeg)*

Portul tradițional al femeii hațegane impresiona îndeosebi prin pieptănătura arhaică zisă *cu sucituri*, care consta din răsucirea părului, de o parte și de alta a cărării, în şuvițe subțiri, ele ajungând până la 20. Așezate unele lângă altele, erau trecute pe sub urechi în așa fel, încât să fie vizibile de sub piesa textilă ce acoperea capul. Cozile se coseau pe *conci*, un suport cu caracter de obligativitate în cadrul comunității rurale, confecționat din sârmă (*drot*) sau din lemn, prevăzut la capete cu două proeminențe ale căror dimensiuni descreșteau în funcție de vârsta purtătoarei, fiind cu atât mai mici, cu cât femeia era mai în etate. Deasupra conciiului se punea ceapsa, o bonetă mică, cu două proeminențe laterale, ornamentată la bază cu motive geometrice cusute cu fir de lână, lănică de cumpărat, arnici și fir metalic.

Valoarea decorativă a cepsei era amplificată de elementele ornamentale care o împodobeau pe margini: ciptă, mărgelă și bănuți.

La nedei și în zilele de sărbătoare, femeile își acopereau ceapsa cu *propoada*, o învelitoare albă, de forma ștergarului, lungă de trei metri.

Cercetătorii¹⁴ au relevat existența, în trecut, a unei întinse arii de cultură în care specifice au fost pieptănăturile arhaice *cu coarne* și suportii sau piesele anexe în formă de coarne.

Această pieptănătură s-a întâlnit și la alte popoare europene și asiatice, făcând parte dintr-un fond cultural comun.

Cămașa originală hațegă, cu stanii și mânecile încrețite în jurul gâtului, a conservat, până în zilele noastre, ingenioase sisteme de lărgire a piesei; subsuoară se introducea o fâșie de pânză ce reprezenta o jumătate de foaie (20 de centimetri), numită *lărgitură* și care, pornind din talie și trecând pe sub braț, ajungea până la încheietura mâinii; în spatele lărgiturii se prindea, de foaia din spate, un petic triunghiular, cunoscut în termeni locali sub numele de *broșchiță în trei cornuri* (colțuri), cusută cu arnici negru. Alături, lărgitura reprezenta un clin dreptunghiular amplasat subsuoară. Un element ne lipsit îl constituia *pava* — un pătrat de pânză cu laturile de 10 centimetri, numit *broșchiță*, introdus între baza mânecii și vârful lărgiturii.

Mânecile, croite dintr-o foaie și jumătate, se terminau la extremitatea inferioară cu un *fodor* (volan) mare, încrețit cu *pumnaș*, care putea fi cusut „peste crețuri” (în tehnica *ciupagului*) și, în acest caz, purta numele de *brățarie* sau *crețură*. Alături, încrețitura volanului era susținută de o bandă îngustă de pânză (de 2 centimetri), suprapusă peste crețuri, numită *guler pe la pumnaș*, cusută cu pui.

Poalele unite cu stanii cămășii se croiau din două foi drepte și din doi sau patru clini (cli-

¹⁴ I. Chelcea, *Portul cu coarne*, p. 107.

ciuri), care se încrețeau pe șolduri. Pentru zilele de sărbătoare, ele se ornametau cu pui.

O cheiță numită *puricel*, cusută cu arnici roșu și negru, unea foile cămășii.

Gulerul îngust se prindea de cămașă cu *butuceală* (tighel), iar gura, lungă până aproape de talie, se lega cu *ceutori*. Câmpurile decorative erau dispuse pe guler (cusut „pe dos”, cu arnici negru și umplut cu puțin roșu, albastru, vânăt), pe *brățaria* sau *crețura* de sub guler (o cusătură „peste crețuri”, executată cu fir gros de arnici negru sau roșu, în motive geometrice), atât de o parte și de alta a gurii cămășii, sub formă de bandă îngustă (4 centimetri), ornamentul fiind numit *foi*, cât și pe mâneci.

Existau mai multe sisteme de ornametare a mânecilor, dintre care mai vechi și mai utilizate au fost două: cu *tablă*, o cusătură tubulară, compactă, care acoperea suprafața exterioară a mânecilor de la umăr până la cot, lucrată „pe dos”, cu fond negru umplut cu culori în tonuri închise: vânăt, cafeniu, verde vânăt, roșu, cu *rând peste umere* — un rând de cusătură amplasat în dreptul umărului.

Gulerul, gura cămășii și marginea fodorului se întăreau cu o cusătură numită *șânor*. Pe marginea volanului se reluau într-un rând de cusătură motivele ce decorau gulerul cămășii.

Prin robustețea materialului din care se confecționa (pânză groasă de cânepă sau bumbac), prin ornamentația sobră, în care nu apăreau firul de mătase, cel metalic strălucitor, fluturii și mărgelile, cămașa hațegană a păstrat elemente arhaice, sisteme tehnice și procedee de ornametare de veche tradiție.

Dimensiunile, modul de ornametare și coloritul au dat nota caracteristică pieselor care acopereau poalele cămășii femeiești, purtate în față și în spate.

Catrința hațegană a fost confecționată, inițial, numai din lână, fiind țesută în patru ițe. Pentru piesa purtată în anotimpul călduros se utiliza ca urzeală *urzeluța*, iar ca bătaie, arniciul (două sortimente de bumbac). Catrința s-a purtat sub două forme: dreaptă, întinsă, mai ales în zona de interferență cu Banatul, și sub forma unui șorț, în cute (*pături*), frecvența cea mai mare având-o cea din urmă.

Catrința din față, mai îngustă și mai scurtă decât cea din spate, se țesea, adeseori, cu motive nevedite în patru-cinci ițe, în romburi, pătrate, numite *păcele*. Spre poale era dispusă *viarga*, o bordură orizontală de dungi colorate. Cromatica sobră se compunea din nuanțe mai deschise



Cămașă specifică Hațegului

decât cele ale catrinței din spate. Pe părțile laterale, decorul îl forma *cipta* (dantela), iar pe marginea inferioară, *ciucurii*.

Catrințoniul (piesa din spate), nevedit „în ochiuri”, se ornameta cu vergi înguste, colorate, dispuse vertical, alese cu speteza, sau cu vergi orizontale rezultate din bătaie cu suveica ori realizate din nevedeală, ce se succedau ritmic, la un interval de 5 centimetri, în culori alternante, sobre. De jur-împrejur, se ornameta cu *ciptă*.



Catrințe de Hațeg

Peste catrințoniu, femeile se încingeau cu *brăul* în *bâte* (țesut într-o tehnică arhaică), iar apoi cu *brăcina*, catrința din față prinzându-se liberă peste brăcină și brău — sistem de legare specific Hațegului.

În zona de vecinătate cu Banatul, catrința s-a asociat la spate, în zilele de sărbătoare, mai ales vara, și cu opregul cu ciucuri, compus în partea superioară dintr-o bucată țesută în patru ițe, din lână, denumită *petec* sau *brău*, și din ciucuri lungi, realizați din fire de *păr* răsucite, colorate în roșu, verde, galben sau alb. Petecul opregului se decora cu carouri mici, în colorit de roșu și negru, rezultate din încrucișarea firelor de urzeală cu cele de băteală, dispuse omogen, pe toată suprafața. Spre marginea inferioară a petecului se amplasa un rând orizontal de *pui*, lat de 2-3 centimetri, predominante fiind motivele geometrice, într-o cromatică alcătuită din tonuri de negru, roșu, alb, galben, vânăt închis.



Șubă infundată de Hațeg

Ciucurii erau prinși de petec cu o cheiță sau cu o împletitură specială. Inițial, opregul cu ciucuri s-a purtat pereche, și în față, și în spate, fiind ținută de sărbătoare, „de fală”, și totodată ceremonială, purtată de mirese.

Iarna, femeile au purtat *colțuni* din cioarec (pănură) pestriț (alb cu negru, alb cu sein), cu talpă, țesuți în patru ițe, și opinci cu gurgui întors, din piele de vită argăsită, legate peste colțuni cu curele înfășurate pe picior până la genunchi. Vara, purtau ciorapi de lână cu opinci.

O altă piesă tradițională, parte componentă a costumului femeiesc de Hațeg, dar comună și Pădurenilor Hunedoarei și Văii Jiului, care demonstrează arhaismul costumului, o constituie șuba infundată, o haină lungă, cu mâneci, crăpată în față, ca să fie îmbrăcată pe cap, purtată direct peste cămașă, în orice ocazie: în zilele de lucru, la sărbători, la joc, la biserică. Confectionată din cioarec alb, cu câte opt cline laterali pe fiecare parte, șuba infundată se decora cu bârnaș, a cărui culoare varia de la sat la sat, și cu cusături colorate executate cu lână roșie și vânătă. În alte localități (Păucinești, de exemplu), șuba se ornamenta cu *brăciruie*, țesută în război ca brăcira, cu speteaza mică. În părțile laterale, șuba era prevăzută cu *ghizde* (tăieturi) în cusătura de unire a foilor. La joc, femeile introduceau mânecile șubei în aceste ghizde pentru a nu le stânjeni mișcările. Peste șubă se încingeau cu brău în bâte sau cu brăciră din lână, țesută în două sau patru ițe. Cromatica alesăturilor de la brăciră, rezultată din nevedeală, se compunea din tonuri de verde, negru, *căfion* (maro), alb.

După 1918, locul șubei infundate l-a luat șuba crăpată (despicată în față), din cioarec sein sau alb, lungă până mai jos de genunchi, decorată cu șinor negru pe piepți, mâneci și poale.

Alături de pieptănătura cu *sucituri* și ceapsa cu coarne, șuba infundată a constituit o marcă definitorie a femeilor descendente din categoria socială a iobagilor.¹⁵

Acoperitorile de cap specifice portului bărbătesc hațegan au fost pălăria din postav negru, cu *gardina* (borul) mică, împodobită la feciori cu flori naturale și zgardă din mărgelile în zile de sărbătoare; pentru vremea rece, căciula (*căița*) din blană albă și neagră, ornată cu pană de păun.

¹⁵ Maria Bâtcă, *Însemn și simbol în vestimentația țărănească*, p. 40.

Port tradițional femeiesc și bărbătesc din zona Hațegului →





Marca distinctivă a portului bărbătesc o constituie cămașa cu barburî, comună și ansamblului vestimentar tradițional din Mărginimea Sibiului, Valea Jiului și Târnave. În mijlocul stanului din față și din spate al cămășii se introducea câte un clin, gen barburî, numit în termeni locali *clin cu furcă* sau *clin în coarne*.

O croială simplă, elegantă, o avea cămașa de sărbătoare care, în afara barburilor, se îmbogățea în părțile laterale cu câte trei clini care porneau de sub braț. Mănecele croite dintr-o foaie și jumătate erau strânse în pumnași foarte înguști. La cămășile de lucru, decorul era amplasat doar pe guler și pumnași, în timp ce, la piesele de ținută, câmpurile decorative se extindeau atât pe piepți, pe lângă clinul din față, la mâneci, în dreptul umărului, cât și pe poale.

Cămașa se asocia cu pantalonii de pânză, în anotimpul călduros, ornamentați pe marginea inferioară cu colți *bătuți* cu acul sau cu ciptă. Iarna, bărbații purtau cioareci din pânură albă, strâmți pe picior, cu un croi aparte, determinat de introducerea clinilor la spate.

Dintre hainele comune portului femeiesc și celui bărbătesc, amintim pieptarele înfundate și despicate, împodobite cu motive florale, cusute cu lăniță colorată pe pielea vopsită în căfion.

Bărbații purtau cojoace lungi, cu lână în afară, și laibăre până aproape de glezne, confecționate din cioarec sein sau alb, răscoite pe lângă gât, cu *lărgitură* dreaptă la subsuori, cu mâneci încheiate cu bumbi de lemn îmbrăcați cu cioarec, și legate la gât cu cheutori de ață. De remarcat croiul simplu, arhaic al acestei haine de pânură. Pentru zilele de sărbătoare, laibărele se decorau cu șinor alb sau negru. Laibărul femeiesc, confecționat din cioarec alb, scurt până la brâu, răscoit pe lângă gât, cu mâneci, era ornamentat cu bărnaș roșu sau roșu cu negru.

Foarte asemănător portului din Țara Hațegului — al *țărenilor*, cum erau denumiți hațeganii de populația din zonele învecinate —, mergând uneori până la identitate, a fost portul jienilor.

După ce se măritau, femeile se pieptăneau cu cărare la mijloc, împletind părul în două *plete*, la care adăugau *pleteri* — niște suporturi realizate din lână vopsită în culoarea părului, împletită în trei șuvițe, care erau așezați de-a dreapta și de-a stânga cozii. De la Câmpul lui Neag și până la Iscroni s-au purtat doi *pleteri*, iar la Livezeni, numai unul, în stânga. Anterioară pieptănăturii

cu *pleteri* a fost pieptănătura cu *sucituri*, cu conci de fier în formă de coarne și cu ceapsă, specifică Țării Hațegului, purtată pe Valea Jiului, în unele localități ca Uricani, Hobiceni, Câmpul lui Neag, până în jurul anului 1880.¹⁶

Peste *pleteri*, femeile bătrâne se acopereau cu *tindeu* sau *propoadă* de culoare albă, cu ornamente la cele două extremități (*dungi* de arnici negru și roșu).

În Valea Jiului, femeile au purtat același tip de cămașă specific și Țării Hațegului. Deosebită era pânza învârgată din bătaie cu *dungi* negre și roșii, din care își confecționau cămășile femeile jiene. Diferite au fost și punctele de cusătură care le decorau. Peste poalele cămășii se purtau *catrințe* și *oprege* cu *ciucuri* de tip bănățean.

Șuba înfundată a jienelor s-a confecționat din pânură albă. Lungă până la glezne, cu patru clini laterali, cu mănecele relativ strâmte, purtate răsfrânt, șuba din Valea Jiului se ornamenta cu bărnaș realizat din fire de lână împletite în casă: alb și roșu la tinere, vânat și *modur* (violet) la femeile în vârstă. Pe sub șuba înfundată se purta pieptarul înfundat. Șuba se încingea cu brâu de lână țesut în patru ițe, vopsit, în funcție de vârsta purtătoarei, în roșu, violet ori albastru¹⁷, terminat la ambele capete cu *ciucuri* lungi.

¹⁶ N. Dunăre, *Arta populară din Valea Jiului...*, p. 331.

¹⁷ *Ibidem*, p. 372.



Femeie pieptănată cu *pleteri* și învelită cu *ștergar* (Valea Jiului)

Similitudini cu portul popular tradițional din Valea Jiului și Țara Hațegului a avut costumele populare din Țara Oltului, cunoscând mai multe variante care țin de zona Avrighului, zona Făgărașului și zona Perșanilor.¹⁸ În funcție de poziția lor geografică, aceste zone au suferit diverse influențe care s-au reflectat și în componența, structura morfologică și arhitectura compozițională a costumului.

Dacă Avrighul a fost influențat într-o măsură mai mare de Mărginimea Sibiului, dar și de zona Făgărașului, Perșanii au avut unele similitudini cu Târnavele, fapt care ne-a făcut să ne oprim asupra costumului specific Țării Făgărașului, unde croiul cămășii femeiești a fost identic cu cel al *inei* din Țara Hațegului.

Diferite au fost însă învelitorile de cap, *căița* cu *rețe* și *pomeselnicul* constituind elementele componente ale ansamblului vestimentar autentic ce s-au menținut până târziu în portul local, bătrânele purtându-le până spre anul 1940.

A existat obiceiul, respectat de toate femeile, ca ele să fie îngropate cu aceste piese. În momentul în care căița și pomeselnicul au ieșit din uzul cotidian la femeile tinere, ele s-au păstrat ca piese rituale în ceremonialul nunții, fiind purtate de nașă și de mireasă, ceea ce demonstrează că sunt piese arhaice, de veche tradiție în costumele din Țara Făgărașului.

Existau femei specializate care confecționau căița cu rețe, compusă din două elemente: fruntariul și căița. Materialul folosit la confecționarea fruntariului varia de la un sat la altul: pânza de bumbac alb, cusută cu pui, cașmirul înflorat, părul (lâna), satinul, catifeaua neagră. Indiferent de materia primă utilizată, fruntariul era decorat cu rânduri de mărgelile negre lungi ce alternau, uneori, cu mărgelile mici, rotunde. La capete, fruntariul era prevăzut cu două baiere.

Căița se confecționa din pânză albă pe care se aplica țesătura din cașmir înflorat. În dreptul urechilor se prindeau așa-numitele *rețe* realizate din șnur negru încrețit și rulat de mai multe ori, lățimea rețelor fiind în funcție de starea materială a purtătoarei. Cu cât rețelele erau mai late, cu atât femeia era mai bogată. Sub bărbie, căița se prindea cu o panglică lată, cusută cu mătase: roșie, verde, albă, galbenă sau mov. Rețele erau legate una de alta cu o panglică neagră.

Peste părul pieptănat cu cărare la mijloc, împletit în două cozi aduse pe cap, se așezau căița și pomeselnicul. Există obiceiul ca nănașa să-i dăruiască finei căița, la masa nunții.

Pomeselnicul — o țesătură în formă de ștergar — confecționat din pânză de bumbac țesută în două ite, avea unul dintre capete decorat cu așa-numitul *ciurel* — modele rezultate din nevedea între care se intercalau rânduri de motive geometrice alese în război și rânduri de motive cusute cu acul, numai cu arnici negru și galben. Pe margini, de jur-împrejur, pomeselnicul era ornamentat cu *strâmbuleț*, un șnur alb, procurat din comerț. Pe porțiunea care venea în dreptul frunții, pomeselnicul era cusut „pe dos” cu motive mărunte, cu arnici negru și galben. În alte sate, pomeselnicul era decorat la amândouă capetele.

Căița cu pomeselnic s-a purtat la biserică, la nunți și la sărbători. Modul de legare a capului cu pomeselnicul era diferit în funcție de tradițiile locale, de ocazii, dar și de vârsta purtătoarei.

O piesă aparte, ce individualiza portul fetelor din Țara Făgărașului, a constituit-o pălăria, confecționată din păslă neagră, împodobită pe calotă cu ciucuri colorați făcuți din strămătură.



Căița cu pomeselnic (Țara Făgărașului)

¹⁸ Cornel Irimie, *Portul popular din Țara Oltului. Zona Avrigh*; Idem, *Portul popular din zona Perșanilor. Țara Oltului*; Idem, *Portul popular din Țara Oltului. Zona Făgăraș*.

Tipul vechi de cămașă femeiească cu mânecile strânse în pumnași, ornamentată cu *pui peste cot*, a fost înlocuit de cămașa cu *pui peste umeri* și fodori.

Piesele purtate peste poalele cămășii s-au încadrat în tipologia costumului cu două catrințe, ale căror dimensiuni, decor și cromatică au variat în timp, succedându-se mai multe variante ornamentale, în funcție de etapa de evoluție a portului popular.

După anul 1900 a pătruns în portul local costumul de Săliște, care a câștigat teren datorită eleganței și rafinamentului compoziției decorative a pieselor sale componente.

În ceea ce privește ansamblul vestimentar bărbătesc, cămășii vechi, confecționate din pânză învârgată cu dungi negre care uneori alternau cu altele roșii din arnici, croite drept, cu guler îngust și mâneci lungi, libere la extremitatea inferioară, i-a urmat cămașa cu guler rășfrânt și mânecile strânse în pumnași, cu un sistem de decorare care reflectă influența modelelor venite de la oraș.

Cămașa încinsă cu șerparul lat, ornamentat cu motive ștanțate și cusături realizate cu șuvițe de piele colorată, se purta pe deasupra cioarecilor confecționați din pânură albă.

Pieptarul înfundat, *buboul* și *recălul* au fost hainele groase specifice portului tradițional făgărășean. La ger mare, bărbații purtau sarica, o haină lungă, cu lână în afară.

Cunoscuta zonă a Pădurenilor se învecinează la nord cu Valea Mureșului, la vest cu Banatul, la sud cu Țara Hațegului, iar la est cu șirul așezărilor care leagă orașul Hunedoara de Deva.

În această zonă, alcătuită din patruzeci de sate, așezate pe culmi de dealuri, izolate prin centura de păduri care le desparte de zonele înconjurătoare, s-a dezvoltat una dintre cele mai originale civilizații țărănești, care reflectă o remarcabilă unitate, vădită în toate manifestările sale, începând cu casa de locuit, cu organizarea interiorului, cu ocupațiile și meșteșugurile practicate și terminând cu obiceiurile, mentalitatea și concepția de viață a locuitorilor săi.

Deosebit de impunător, având o individualitate aparte și păstrând multe elemente originare, autentice, se înfățișează costumul femeiesc de Pădureni, ale cărui note caracteristice sunt date de piesele textile care acopereau capul: *ceapsa*, o bonetă de formă conică, decorată cu o cusătură geometrică executată cu lână neagră, în care predominant este romb, la marginea căreia se prindea *cipta*, o dantelă albă, realizată cu acul, de o mare virtuozitate tehnică; de vârful cepsei atârna ștergarul lung, alb, ce conferea întregii ținute vestimentare o distincție deosebită.



Port tradițional:
ceapsă, cămașă cu tablă,
oprege, pieptar, baltă, obiele și opinci
(Pădurenii Hunedoarei)

Dar piesa de rezistență a costumului femeiesc pădurenesc a constituit-o cămașa încrețită în jurul gâtului, ornamentată pe guler, piepți și mâneci cu un decor exclusiv geometric. Deosebit de originale sunt cusăturile dreptunghiulare, compacte — așa-numita *tablă*, care acoperea întreaga suprafață exterioară a mânecii.

Varietatea rezolvărilor decorative era inepuizabilă, fiecare cămașă fiind un unicat, de o mare valoare artistică. Nu se întâlnesc două piese asemănătoare, deosebirile datorându-se aranjamentului mereu reinnoit al motivelor ornamentale care constituiau arhitectura compozițională.

Opregele (catrințele) late, purtate perechi, țesute din lână neagră în patru ite, al căror unic decor îl formează neveditura, terminate la marginea inferioară cu ciucuri sau cu ciptă, pun în evidență și mai mult, prin monocromia lor, cămașa ornamentată opulent cu cusături colorate, predominând roșul la fete și la nevestele tinere.

Piese care încingeau mijlocul pădurencii sunt și ele extrem de arhaice în ceea ce privește tehnica de realizare. Astfel, brăul în *bâte* se urzea pe o creangă de copac, cu ajutorul unor bețișoare. Peste oprege se înfășura brâcina lungă. De aceasta se prindeau *balții* — o podoabă complexă compusă dintr-o cingătoare pe care se înșiruiau ca solzii, pe fâșii înguste de piele, mici ornamente geometrice turnate din cositor; lanțuri lungi cu cheițe și inele, confecționate din alamă, prinse mai multe laolaltă pe o bucată de *plotog* (piele), foarte asemănătoare cu cele descoperite în tezaurele dacice. Aceste podoabe au avut, în trecut, rosturi rituale, magice, legate de cultul fertilității.

O piesă decorativă nelipsită din ansamblul tradițional femeiesc a reprezentat-o *cojocul* (pieptarul despicat), împodobit pe piepți cu cusătură de lână colorată. Piesa a cunoscut mai multe variante ornamentale determinate de porțiunea liberă, nedecorată, de pe spate, care a îmbrăcat diverse forme: de semilună (una sau grupe de patru), de fluture și cruce. Categoria de vârstă, ocazia în care se îmbrăca și localitatea de apartenență a purtătoarei aveau un rol important în modul de decorare a pieptarului.

Pălăria cu boruri înalte, împodobită cu latite de mărgele, panglici și pene de cocoș, în zile de sărbătoare la feciori, și căița de miel neagră, mișoasă, au fost acoperitorile de cap specifice portului bărbătesc din Pădureni.

Cămașa veche, croită drept, cu mâneci largi, libere la extremitatea inferioară, a fost urmată de cămașa cu mânecile strânse cu pumnași.

Decorul amplasat pe guler, pe gura cămășii și pe pumnași, alcătuit din cusături albe, a fost înlocuit, treptat, de cel cu cusături colorate. Elementul decorativ important al cămășii bărbătești l-a constituit *cheea*, care unește foile de pânză, lucrată deosebit de artistic, în puncte de cusătură de o mare varietate.

Încinsă cu chimir din toval împodobit cu motive ștanțate, cămașa pădurenească s-a purtat pe deasupra cioarecilor din pânură albă, simpli, fără decor.

Dintre piesele constitutive ale ansamblului vestimentar tradițional amintim pieptarele înfundate și laibărele — veste din pânură albă, decorate pe margini cu bârnaș a cărui cromatică varia în funcție de vârstă.

O haină comună costumului femeiesc și bărbătesc a constituit-o șuba de pânură albă, ornamentată discret cu bârnașe colorate, cele roșii fiind predominante în decorul pieselor purtate de oamenii tineri.

Portul vechi, originar, din Mărginimea Sibiului impresiona prin *vălitoarea* ce acoperea capul femeilor, asemănătoare unui coif, piesă care apare în documente din secolul al XVII-lea. Pânza lungă de trei metri, după ce era mai întâi gofrată, se răsucea și se încrețea „din degete” în zona ce acoperea capul, printr-o tehnică străveche, de către femei specializate, restul pânzei, *coada*, ornamentată cu cusături și franjuri, căzând liber pe spate. Vălitoarea se acoperea cu *ciurel*, o țesătură fină de tul, de forma unui pătrat, brodată la colțuri cu fire de mătase sau lănică colorată, care permitea să se întrevadă încrețiturile măiestrit lucrate.

Vălitoarea cu *ciurel* era însemnul distinctiv al femeii măritate. În timpul ceremonialului nunții, după *cinste* (strigarea darurilor), fata era învelită pe cap, pentru prima oară, cu acest tip de broboadă.

Pălăria împletită din paie de grâu sau de secară, cunoscută în terminologia locală a satelor sibiene sub numele de *comănac*, purtată vara peste năframa înflorată, cu ciucuri, de către fete, neveste și bătrâne, a conferit costumului o notă aparte, fiind redată și în lucrările unor mari pictori ce-au acordat o atenție deosebită portului popular, la loc de frunte aflându-se Carol Popp de Szathmary.

Cămașa specifică costumului vechi, păstrat astăzi numai în memoria colectivă sau în lăzile de zestre ale bătrânelor, confecționată din pânză țesută în casă, cu vârgi roșii, era încrețită în jurul gâtului, cu guler tip bentiță îngustă, numit



*Port tradițional din Mărginimea Sibiului:
pălărie mocănească, cămașă cu barburii,
pantaloni de pânză, chimier și pieptar*

în termeni locali *beată* și, mai rar, *obinzeală*, cu ciupag sub guler (crețelele se făceau cu trei-cinci fire de ață) și cu mâneci lungi și largi, terminate cu pumnași sau cu pumnași întorși. Compoziția decorativă a mânecii consta din cheița cusută cu galben, din *altită* sau *umeraș* (un rând orizontal de cusătură), din două șiruri lungi și trei șiruri scurte, pornite de la *altită* în jos, pe mâneci, cusute cu lănică sau mătase neagră, în puncte mărunte de o mare finețe.

Peste poalele albe se purta, în spate, catrința vânăta sau roșie, decorată cu vârgi orizontale simple, care alternau cu vârgi alese, iar în față, șurțul negru, compus din două foi, ornamentat discret la poale cu cusături ori alesături.

O puternică ofensivă, extinzându-și aria de circulație în afara Mărginimii Sibiului, a cunoscut portul mai nou „de Săliște”, care se încadrează în tipologia costumului cu două catrințe purtate pereche, una în față și alta în spate.

La cămașa specifică costumului de Săliște, mânecile largi, terminate cu fodorii, aveau un decor mai amplu, compus din aceeași *altită* sau

umeraș ca și la cămașa veche, bătrânească, de la care porneau câte trei-cinci șiruri verticale pe mâneci, așa-numitele *ciocănele*, încadrate de *podigheală* sau *chindiseală*, șiruri verticale de cusături, care treceau peste fodorii, până la capătul mânecii, cusute cu fir metalic galben, arnici ori mătase neagră. Aceleași șiruri ornamentale decorau și piepții cămășii. Un rând de cusătură ornamenta *lânchețul*, care prindea fodorul de mânecă. Fodorul se decora pe marginea inferioară cu un șir de cusătură și cipcă.

La 1900 au pătruns în ansamblul vestimentar tradițional catrințele perechi, așa-numitele *șurțe*, purtate peste fusta încrețită, din jolj alb. Confectionate inițial din păr țesut în casă, în patru ite, iar apoi din postav fin cumpărat, *șurțele* negre se decorau cu vârgi alese, amplasate orizontal pe tot câmpul, iar în jumătatea inferioară cu o vargă aleasă sau cu două-trei șiruri de cusături executate cu lână, mătase, fir galben și argintiu. Alte *șurțe* se ornamentau doar în treimea inferioară. Șurțul din față, spre deosebire de cel din spate, era mai lat, se împodobeau cu cipcă pe părțile laterale și cu ciucuri pe marginea de jos. Șurțul din spate era doar festonat pe margini și decorat cu cipcă, neavând ciucuri. Piese erau susținute în talie cu bete tricolore.



Femeie cu vâlitoare din Mărginimea Sibiului



Vălitoare cu ciurel (Mărginimea Sibiului)

Port tradițional de Sibiu ↓↘



De mare distincție și rafinament, prin contrastele dintre albul cămășii și negrul broderiilor sale, dintre albul poalelor simple și catrințele negre, ornamentate în treimea inferioară cu cusături relizate cu fir auriu și mătase, costumul de Săliște, datorită prestigiului dobândit, a reușit să înlocuiască, în multe zone ale țării, portul local originar.

De o mare eleganță prin croiala amplă (se introduceau câte 6-10 cline în părțile laterale) și finețea broderiilor, era cămașa bărbătească de sărbătoare, cu *barburi*, care făcea parte din ținuta ceremonială, fiind purtată de mire și naș.

Mărcile distinctive comune portului femeiesc și bărbătesc din Mărginimea Sibiului le-au constituit atât pieptarele infundate și despicate, de sărbătoare, brodate cu fire de arnici și mătase, cu anul confecționării, inițialele sau numele proprietarului trecute pe buzunare, cât și cojoacele scurte până la brâu, brodate cu lăniță, arnici colorat ori mătase și cu fir metalic, în puncte de cusătură de o mare valoare artistică.

Garnisite cu blană de vidră, cojoacele făceau parte din ținuta obligatorie a mirelui, ca și sarica, de altfel, din lână de culoare albă, lăptoasă (dată la vâltoare), cu un croi drept și mâneci lungi.

*Costume arhaice din Valea Sebeșului →
(desen de A. Duvivier)*







Mireasă din Oaș și pieptănătura ei specifică



Un al treilea tip de veșmânt, întâlnit în zonele de nord-vest ale țării, Oaș, Bihor și Arad, se încadrează, la femei, în tipologia portului popular cu zadie ori șorț în față, purtate peste poalele albe, cu rol de fustă, care rămân descoperite la spate, iar la bărbați, în tipul de costum compus din cămașă scurtă și pantaloni largi (*gaci*).

Sub influența populației de origine germană și maghiară, cu care etnia română a conviețuit prin secole, ansamblul vestimentar original și-a pierdut unele elemente caracteristice, desprinzându-se, prin sistemele de croială ale cămășii și modul de compunere a costumului, de tipologia generală specifică portului popular românesc.

Nota estetică dominantă a portului femeiesc de Oaș este dată de împletitura artistică fină, extrem de migăloasă și complicată (dura de la șase până la opt ore), pe care n-o puteau realiza decât anumite femei bătrâne din sat, cunoscută sub numele de *coadă*, caracteristică miresei și fetelor în anumite ocazii. Părul, pieptănat cu cărare la mijloc, se împărțea în șuvițe subțiri, răsucite, din care se forma o plasă fină, cu ochiuri foarte mici. De la tâmpile, ea cobora spre ceafă și se termina la spate cu o coadă, de vârful căreia erau legați ciucuri de lână colorată.

Cămașa veche, cu *umere*, a fost înlocuită de cămașa cu *cheptar*, care avea o platcă mare, de formă dreptunghiulară, amplasată sub guler, bogat ornamentată cu cusături, și mâneci terminate cu fodori la extremitatea inferioară.

Cu aceleași cusături și aceeași gamă de culori ca și cheptarul se decora brăul care fixa poalele în talie, cunoscut în termeni locali sub numele de *pogmată* sau *guler*.

Șorțul din pânză albă, ornamentat prin nevedire sau ales în treimea inferioară, acoperea în față poalele cămășii femeiești.

Atât sumanele scurte, albe sau sure, cât și gubele mițoase constituiau hainele reprezentative, emblematice pentru Țara Oașului, comune ansamblului vestimentar femeiesc și bărbătesc.

În privința costumului de Bihor, zona cea mai conservatoare a fost Beiușul, unde portul tradițional s-a păstrat până aproape de zilele noastre — în localități precum Criștior, Săliște, Pietroasa, Gurani, Budureasca, Roșia etc.

Pieptănătura arhaică cu *cormi* — două cozi împletite, înfășurate fiecare pe câte un concî — s-a încadrat în aria mai largă a pieptănăturii cu *coarne*.

Costume tradiționale de Bihor →





Maramureșence stând de vorbă la poartă ↑

Ansamblu vestimentar cu șorț (Șona — Brașov) →



Vechiul ștergar (*felega*), împodobit la capete cu alesături geometrice, căruia i-a luat locul năframa industrială, *chișchineul* mare, de lână, s-a păstrat pe cap, purtându-se împăturit peste năframă. Femeile își scoteau *felega* când intrau în biserică și o puneau pe cap la ieșire.¹⁹

Cămașa femeiească, *spăcelul* sau *spătoiul*, cu poalele prinse de stani, cu stanii și mânecile încrețite în jurul gâtului, s-a caracterizat prin cusături executate în două tehnici străvechi: pe *muchiile cutelor* (tehnică denumită local *scăfătură*) și *urzit pe fir* (cunoscută sub numele de *trăsură* sau *trăsuresțe*).²⁰ Locul acestei cămăși a fost luat de *spătoiul* cu poalele separate și cu mânecile racordate la umăr.

La costumul vechi, peste poalele cămășii s-a purtat în față *zadia*, cunoscută sub numele de *zapreg*, țesută din lână, decorată cu alesături în război, motivele decorative predominante fiind *cârligul*, *prescura* și *coarnele berbecului*, elemente ornamentale care fac parte din vocabularul plastic comun întregului areal românesc. Această *zadie* de lână a fost înlocuită cu *zadia* confecționată din cânepă, apoi din bumbac și, mai târziu, din jolj industrial, cu o compoziție decorativă alcătuită din motive geometrice alese, amplasată în treimea inferioară a piesei.

Nelipsit din portul tradițional bihorean, în zile de sărbătoare, a fost ștergarul, purtat pe braț sau la șold, decorat cu bogate alesături în război.

Acoperitorile de cap specifice portului bărbătesc bihorean au fost pălăria de păr, clopul impletit din paie de grâu sau ovăz, împodobit la feciori cu zgardă de mărgele, ținte și pene de fazan, păun ori gaiță, precum și cușma din blană, purtată de tineri cu vârful infundat, iar la bătrâni, țuguiață, cu vârful răsfrânt într-o parte.

Cămașa bărbătească a cunoscut în evoluția sa mai multe variante morfologice și decorative: „cămașa românească”, scurtă (pe șolduri), cu croi drept, fără guler, numai cu o tivitură, încheiată la gât cu cheotori de cânepă sau copci din sârmă galbenă, cu mâneci slobode, libere la extremitatea inferioară, cu cheițe ornamentale executate cu bumbac roșu la tineri, fumuriu la bărbați și negru la bătrâni; „cămașa bătrânească”, cu croi drept, guler îngust și cu mânecile strânse în *pumnari* cusuți *trăsuresțe* cu roșu, fumuriu ori negru; tipul recent, cu guler înalt, cu mânecile încrețite la umeri, cu *speteze* cusute, *pumnari* lați decorați, ornamentată pe piepți cu *chingă* (peste pliurile de la gura cămășii se aplica o bentiță decorată, numită *punte* sau *chingă*).

Mărcile reprezentative ale costumului bihorean le-au constituit hainele din blană și cele din pănură, comune portului tradițional femeiesc și bărbătesc. Datorită existenței unor sate specializate în cojocărit și sumănărit, aceste haine groase au întregit costumul din zona Bihorului, conferindu-i expresivitate plastică și eleganță.

Mai multe tipuri de pieptare au circulat în zonă: *poieneresc*, confecționat la Poienii de Jos, *binșenesc*, lucrat de meșterii din Beiuș, *cohănesc*, lucrat de meșterii din Vașcău, și *unguresc*, lucrat la Finiș și Târcaia²¹, ornamentate cu aplicații și cusături de piele, precum și cu broderie plină realizată cu bărcă.

Un nivel superior de realizare tehnică și artistică l-au atins pieptarele *binșenești*, ale căror note particulare au fost *ciupii* (pompoane de lână) și garnitura din blană neagră de miel care borda piesele de jur-împrejur, precum și cele *cohănești*, decorate cu broderii fitomorfe policrome.

Vestite în zonă și apreciate de toți locuitorii săi au fost sumanele lucrate de meșterii specializați de la Sârbești — din pănură albă, cu un decor compus din broderii și aplicații de postav colorat, fiecare piesă purtând amprenta talentului meșterului care a creat-o.

Atât după cromatica, tehnicile și opulența ornamentației pe anumite părți ale sumanului, cât și după materiile prime utilizate pentru decor (postav, găitane și lănică pentru broderie) putea fi recunoscută apartenența localnicilor când mergeau la târguri.

Costumul de Arad prezintă aceeași tipologie ca și cel din Oaș și Bihor, caracterizându-se la femei prin poalele fixate în talie de *pomnată*, acoperite doar în față de un șort încrețit, iar la bărbați prin cămașa scurtă, purtată liber, deasupra pantalonilor.

Și aici suportul pieptănăturii femeiești l-a constituit conciul din *drot* (sârmă), de formă triunghiulară, acoperit cu ceapsa roșie și apoi cu *cotul* (ștergar alb), înlocuit ulterior cu năframa înflorată, procurată din comerț.

Cămașa femeiească, desprinsă din cea originală, de tip dacic, mai păstrează crețurile în jurul gâtului, având croiala dreaptă, cu mânecile încrețite, prinse la nivelul umărului. Nota specifică este dată, însă, de pânza învărgată, cu dungi albe în țesătură, așa-numitele *vrăste de cinari*,

¹⁹ Tereza Mózes, *Portul popular din nord-vestul României...*, p. 125.

²⁰ *Ibidem*, p. 17.

²¹ Ioan Godea, *Zona etnografică Beiuș*, p. 79-80.

utilizată doar pentru mâneci, al căror decor se compunea din tablă, numită aici *șir pe mânăcă*, dispus de la umăr până la pumnar. Celelalte câmpuri ornamentale erau amplasate pe guler, uneori și pe pumnari, fiind cusute cu arnici roșu și negru. Un rol deosebit de important l-a avut *cheea*, care a căpătat, cu timpul, pe lângă funcția utilitară, și valori estetice remarcabile.

Șorțul, purtat doar în față, peste poale, alcătuit din doi-trei lați de pânză, a cărui terminologie locală era cea de *cârpă*, țesut din bumbac, avea decorul compus din motive geometrice policrome alese în război, amplasate în treimea inferioară a piesei. Cipca, realizată într-o cromatică alternantă, împodobește marginile șorțului, amplificându-i valențele plastice.

Specifică costumului bărbătesc a fost cămașa scurtă, bogat ornamentată pe guler, umeri și pumnari, purtată liber, pe deasupra cioarecilor confecționați din pânură albă, decorați cu aplicații de șireturi și postav colorat, iar vara pe deasupra pantalonilor largi din pânză.



Găteala capului (Arad)



Costum tradițional de Arad

Mărcile emblematice ale costumului de Arad, care l-au individualizat, conferindu-i o personalitate puternică, le-au constituit și aici, ca și în Bihor, pieptarele și cojoacele bogat împodobite cu cusături realizate din lână, mătase și aplicații de meșină.

Alături de hainele de blană, șubele din pânură albă au cunoscut o mare diversitate ornamentală, datorată decorului, compus din șireturi și aplicații de postav colorat, care diferea de la un sat la altul.

În contextul costumului popular transilvănean, o notă distinctivă o aduce portul femeiesc din zona Branului, care se înscrie în tipologia costumului cu fotă.

Schimburile culturale intense pe care această enclavă etnografică le-a avut, în timp, cu Țara Românească, Țara Bârsei și Brașovul și-au pus amprenta asupra costumului de Bran, individualizându-l în contextul portului transilvănean.

Deosebit de originală este cămașa cu mâneca răsucită, componentă a ansamblului vestimentar tradițional, de sărbătoare, din secolul al XIX-lea, întâlnită și în alte zone, cum ar fi Muscelul, Covasna, Făgărașul și Țara Vrancei.



Port tradițional și bondiță din zona Tulgheș

Este foarte posibil ca, în trecut, răspândirea acestui tip de cămașă să fi fost mai mare — ca și în cazul cămășii cu ciupag —, cunoscând faptul că, în vechime, costumul popular a fost unitar pe largi arii ale spațiului românesc.

Pe de altă parte, ritmul diferit de dezvoltare economică, tehnică și culturală a zonelor etnografice în care acest tip de cămașă s-a purtat s-a răsfrânt și asupra evoluției sale, în unele ținuturi cămașa cu mâneca răsucită ieșind din uz mai repede decât în altele.

Dacă până acum unii specialiști ai domeniului au considerat că acest tip de cămașă are o origine străveche, alții au opinat că sistemul de croială specific cămășii cu mâneca răsucită ar fi apărut în țările române mai întâi în costumul aulic, ca o influență occidentală, de unde ar fi trecut apoi în vestimentația țărănească.

Cercetări recente²², care aduc argumente temeinice, consideră această cămașă o creație originală autohtonă, o variantă a iei de tip dacic, intrată în componența costumului de curte din perioada medievală.

La acest tip de cămașă, mâneca se croia sub forma unui triunghi cu vârful ascuțit în jos. Prin sistemul de îmbinare a laturii drepte, mărginite de un decor cusut, cu cea oblică a triunghiului se obținea forma de spirală a mânecii care, fiind de dimensiuni mari, se purta încrețită pe braț.

²² Ion Cherciu, *Arta populară din Țara Vrancei*, p. 152-153.



Fota veche, originară, a costumului de Bran a cunoscut două forme: cea încrețită, decorată pe trup cu vârgi colorate, pe fond roșu, și fota cu *pulpe* (capetele ce se suprapun), încrețită doar în spate, pe fond negru sau vânăt, cu pulpe de culoare roșie sau portocalie, învărgată sau aleasă cu lână policromă asociată cu fir metalic. Ambele forme erau decorate în dreptul taliei și pe poale cu un grup de vârgi transversale.

Spiritul inventiv al femeii brăneze se vădea și în modul de ornamentare a pulpenelor: una era învărgată, cealaltă aleasă; ele se suprapuneau alternativ, în funcție de ocazia în care se purtau.

Ca urmare a legăturilor strânse cu Muscelul, în costumele femeiesc de Bran au pătruns elemente de port muscelian: marama de borangic, unele motive ornamentale și fota strâmtă.

Trăsăturile specifice ale costumului bărbătesc brănean sunt date de cămașa dreaptă, cu mâneci largi, libere la extremitatea inferioară, amplă prin bogăția clinilor laterali, decorată pe marginile pânzei cu vârgi galbene sau portocalii, ca și cea femească (influență musceliană) și cu motive ornamentale amplasate în jurul gâtului, la gura cămășii, pe marginea mânecilor și pe poale, purtată peste cioareci sau ițari de lână, strânsă în talie cu brâul roșu sau cu un șerpar de lână.



Tineri în costume de Ineu (Arad)

Port tradițional din satul Mocirla (Arad)



Hainele groase de dimie și cele din piele, de mare diversitate, dintre care unele sunt proprii doar portului ciobănesc (cum ar fi sarica, o haină lungă până la glezne, din blană de oaie sau din dimie cu mițe), completează imaginea costumului bărbătesc de Bran, și impunător, și elegant.

În tipologia costumului cu fotă strâmtă se înscrie și o altă zonă transilvăneană: Valea superioară a Mureșului. Se ridică întrebarea firească: cum a ajuns această piesă să fie purtată de populația românească din partea de nord a județului Harghita, cu iradiere pe linia satelor Izvorul Mureșului, Voșlobeni, Subcetate, Sărmaș, Gălăuțaș, Toplița sau în direcția Mihăileni-Livezi, Frumoasa-Făgetel, cuprinzând și satele Lunca de Sus și Lunca de Jos, având locuitori ceangăi, ori înspre Valea Bistricioarei cu satele Bilbor, Corbu, Tulgheș?

Urmărind firul de geneză și evoluția în timp și spațiu a costumului popular din această enclavă etnografică, trebuie să avem în vedere și contactele interzonale ale populației românești, care au dus la preluarea anumitor elemente de port, adaptate apoi tipului de costum originar propriu.

Legăturile permanente pe care locuitorii satelor harghitene le-au avut, de-a lungul istoriei, cu moldovenii din zonele limitrofe — Suceava, Neamț, Bacău — au dus la preluarea costumului moldovenesc, trecându-se, astfel, în aria amintită mai sus, de la tipul de costum originar, local-transilvănean — compus la femei din cămașa cu stanii și mânecile unite și încrețite în jurul gâtului, cu guler bentiță, cu gura în față (la bătrâne) sau lateral, într-o parte (la tinere), cu mânecile decorate cu *șir peste cot*, terminate la extremitatea inferioară cu volan, și din două catrințe purtate pereche, una în față și alta în spate, iar la bărbați din cămașa dreaptă, cu guler bentiță, gura în față, mânecile largi terminate cu *pumnișori*, cu clini în părți, încinsă cu șerpar sau chimir, asociată iarna cu cioareci strânși pe picior, confecționați din pânură albă, iar vara, cu pantaloni din pânză de cânepă, în și bumbac, purtați în zile de lucru — la cel moldovenesc.

Ne aflăm, așadar, în fața unui fenomen de schimb al bunurilor culturale între două grupe de populație aparținând aceleiași etnii, pentru care munții nu au constituit niciodată o stavilă în dorința și nevoia lor de comunicare.

Fenomenul de interpenetrare nu apare, însă, în mod egal pe toată întinderea județului Harghita, acesta cuprinzând mai multe subzone cu particularități specifice locale. Găsim prezent elementul moldovenesc mai puternic în partea

de nord a județului, pe culmile Carpaților, în satele Bilbor, Corbu, Tulgheș, unde costumul moldovenesc a fost preluat integral, și mai slab reprezentat pe măsură ce coborâm spre interiorul județului, unde portul local îmbină piese tradiționale, cum ar fi cămașa transilvăneană cu fota moldovenească, strâns înfășurată în jurul trupului.

Deci astăzi, în județul Harghita, predomină două tipuri principale de costum femeiesc: cel moldovenesc, preluat de peste munți, compus din cămașa încrețită la gât, cu un sistem distinct de ornamentare, compartimentat în trei registre: *altița* pe umăr, *încrețeala* sub altiță și *rândurile* pe mânecă, purtată cu fotă, precum și costumul de amestec, ce cuprinde cămașa locală, transilvăneană, asociată cu fota moldovenească.

Trebuie să menționăm faptul că preluarea tipului de cămașă moldovenească nu s-a făcut întocmai. Sunt două elemente: unul de croială și altul de ornamentică; ele s-au transmis de la cămașa originară, transilvăneană, la cea de tip moldovenesc și anume: volanul și *lânțelul* încrețit sub guler și pe brățara care desparte mâneca de volan.

Demn de specificat este faptul că, odată cu preluarea elementelor de port moldovenesc, s-a transmis și terminologia acestora, astfel că fota este cunoscută și în Harghita sub denumirea de *catrință* sau *prigitoare*, întocmai ca și în zonele limitrofe: Suceava, Neamț, Bacău.

În privința ansamblului vestimentar bărbătesc, principalele elemente preluate de la costumul moldovenesc le constituie ițarii, confecționați din urzeală cânepă și bătaie lână, nedați la puiă, încrețiți pe picior, precum și modul de dispunere a elementelor ornamentale în arhitectura compozițională a pieptarelor, asemănător celui de pe Valea Bistriței, județul Neamț.

Ne aflăm, așadar, în fața unui fenomen de iradiere a unui costum cu o personalitate puternică, distinctă, cel moldovenesc, care a fost preluat de populația românească din vecinătatea enclavelor etnografice ale județelor Suceava, Neamț, Bacău și adaptat cerințelor proprii de viață și gustului estetic al purtătorilor de aici.

Am prezentat câteva dintre aspectele zonale mai semnificative ale portului popular transilvănean pentru a scoate în evidență bogăția rezolvărilor morfologice și decorative, marea sa diversitate tipologică.





Banat

În tabloul general al portului românesc, costumul femeiesc de Banat se individualizează prin prezența unor piese de port specifice, mărcile sale distinctive fiind opregul cu ciucuri și acoperitorile de cap, în formă de bonetă, de străveche tradiție.

Folosirea abundentă a firului strălucitor de aur și argint în decorarea cămășilor, a opregelor și a conciturilor îi conferă costumului femeiesc bănățean note de eleganță și fast nemaîntâlnite în nici o altă parte a țării.

În zona de șes a Banatului (Timișoara-Lugoj-Buziaș), concitul confecționat din urzeală de cânepă și băteală din fir metalic, auriu și argintiu, sau din mătase, cu fondul galben sau roșu (căr-măjin), s-a țesut în războaie speciale de mici dimensiuni. Motivele ornamentale geometrice (romburi, triunghiuri, zig-zaguri), extrem de fine, care împodobeau concitul, se alegeau cu fir subțire de găitan și fir metalic. Utilizându-se țesutul „pe dos” (cu oglinda așezată sub război), se putea urmări cum iese modelul pe față.

În afara concitului țesut, s-a purtat și concitul de bani (zona Lugoj-Buziaș), decorat pe toată suprafața piesei cu șiruri compuse din monede de argint, dispuse în formă de solzi. În partea vestică a județului Timiș, această podoabă se numea *tulbent de bani*, decorul fiind completat cu frunze de viță metalice, amplasate între șirurile alcătuite din bani de argint. La spate, tulbentul se ornamenta cu două panglici imprimate cu flori, cusute în formă de floare. Se lega peste frunte cu o *partă* (panglică); prin monedele cusute pe ea, aceasta avea un efect decorativ deosebit. Alte două panglici identice, numite *plecenici*, erau prinse de marginile inferioare ale tulbentului, atârând liber pe spate. Confecționarea concitului cu bani constituia apanajul unor meșteri specializați.

Cămașa, numită în termeni locali *spăcel* sau *ciupag*, se confecționa dintr-o pânză creață sau învărgată, cu dungi în țesătură, obținute prin utilizarea în urzeală a firelor de bumbac de două grosimi, cunoscută sub denumirea de *pânză de cinari*. Această pânză, care se întâlnește și la costumul populației românești din Voivodina, amplifică valențele estetice ale cămășii, putând fi considerată o altă marcă reprezentativă pentru Banat. Cămașa se încadrează în tipul carpatic,

având mânecile terminate cu fodori. Elementele decorative cusute în alb, negru și fir auriu erau dispuse pe guler, piepți și mâneci, acestea din urmă fiind bogat ornamentate fie cu o cusătură tubulară compactă, numită în termeni locali *urzariu*, fie cu *pene* (motive izolate). Sub guler și la brățara fodorului întâlnim străvechiul procedeu decorativ „urzit pe crețuri”. La spăcelele tradiționale, pentru executarea motivelor ornamentale se utiliza în exclusivitate firul de aur, cu care se cosea în punct specific broderiei orientale, stanul din față fiind neornamentat.

A doua marcă diferențiatoare a costumului femeiesc bănățean a constituit-o *opregul* cu *franjuri*, purtat inițial pereche, țesut în aceeași tehnică și cu aceleași motive geometrice ca și concitul, cu care se acorda perfect din punct de vedere decorativ și cromatic.

Petecul (obada) — partea superioară, țesută din păr de lână — era fie învărgat, fie cusut, fie ales, fie învărgat și ales cu lână colorată și fir metalic, având fondul albastru închis (vănăt) sau roșu, în funcție de vârsta purtătoarei. Pe părțile laterale și pe marginea inferioară a petecului se prindea o bandă decorativă, constând din șnururi de fir metalic sau panglici imprimate. La opregele vechi, petecul era mult mai mare, ocupând peste jumătate din lungimea piesei.





Catrințe din zona de câmpie a Banatului

Franjurile (ciocoți sau *chițele*) din lână sau mătase, în tonuri vii, se armonizau întotdeauna cu cromatica părții țesute, realizându-se un ansamblu de mare efect artistic. Raportul dintre petec și lungimea ciucurilor, compoziția ornamentală a părții țesute și cea cromatică a franjurilor constituiau semne de recunoaștere ale zonei de proveniență.

În costumul tradițional bănățean, opregul din spate l-au purtat numai femeile măritate, pe când fetele aveau opreg numai în față, obicei păstrat până astăzi la românii din Voivodina. În zona de șes a Banatului, o reminiscență a acestui obicei a constituit-o opregul de bani, purtat la spate, în ziua nunții, de către mireasă.²³

În subzonele în care a circulat conciiul de bani, s-au confecționat oprege al căror petec era ornamentat identic cu boneta, existând o concordanță perfectă între acoperitoarea de cap și piesele care îmbrăcau corpul de la talie în jos, efectul plastic fiind deosebit de pregnant la acest tip de costum.

În trecut, opregul a avut și o semnificație ceremonială, punându-se în sicriu în vederea îndepărtării duhurilor malefice.²⁴

Treptat, opregul din față a fost înlocuit cu o catrință (*cotrânță* sau *cătrință*), țesută din lână roșie, vișinie sau neagră, al cărei sistem de ornamentare a cunoscut două etape — vârgătura verticală, urmată apoi de alesătura geometrică policromă.

De o mare prețuire s-au bucurat catrințele alese în întregime cu fir de aur și argint.

În anotimpul rece, ansamblul vestimentar femeiesc de sărbătoare era completat atât cu pieptarele despicate în față, brodate cu bircă sau mătase colorată și împodobite cu aplicații din *hiră* (fâșii de piele dubite special pe care se coseau motivele ornamentale) pe linia croiului, bumbi din piele și oglinzi, cât și cu cojoacele lungi, ample, cu clini laterali, cu un decor foarte bogat și cu garnituri din blană de astrahan, sau cu șubele din dimie, al căror fond alb ori vânt se ornamenta cu *șinioare* aplicate.

De o mare eleganță era *mincia*, lucrată din blană de oaie, cu fața îmbrăcată în catifea neagră, decorată cu aplicații de *șinioare* din fir metalic auriu și argintiu, dispuse sub formă de motive florale stilizate. Garnisită la gât, pe marginile deschizăturii din față, la poale și la mâneci cu blană de vidră sau de vulpe, *mincia* reprezenta o haină extrem de costisitoare pe care și-o puteau permite doar femeile înstărite din zonele de câmpie ale Banatului românesc și sârbesc.

Costumul bărbătesc din Timiș are ca note particulare proprii cămașa dreaptă, lungă, purtată vara peste pantalonul din pânză, relativ larg, decorat cu cusături albe la marginea inferioară, și introdusă iarna în cioarecii confecționați din aba (*habă*) albă, împodobiți cu *șinioare* colorate împletite din lână.

Decorul cămășii drepte, cu mânecile încrețite, prinse în dreptul umărului, terminate cu *pumnari*, era format din cheițe executate cu acul, în diverse puncte de cusătură, cu rosturi funcționale și cu valențe estetice totodată, amplasate pe porțiunile expuse vederii, dar și din *șabace* (un decor de fire trase, gen ajur, cusut cu fir alb), realizate cu o mare virtuozitate tehnică.

Cingătorile, brăul sau chimirul, strângeau în falduri cămașa amplă, de o mare eleganță.

Chintușul (vesta din aba), ornamentat pe întreaga suprafață cu aplicații de *șinioare* negre, albastre, violete sau brune, precum și cu motive fitomorfe cusute cu mătase colorată, îmbrăcat peste cămașa cu decor alb, constituia o pată de culoare care conferea întregului ansamblu vestimentar o mare expresivitate plastică.

²³⁻²⁴ Aristida Turcuș, *Portul popular românesc...*, p. 34.

Cojocul și șuba din dimie albă, bogat ornamentată cu șinioare negre, precum și *duruțul*, confecționat din dimie verde, asemănător în ceea ce privește croiul cu hainele din dimie specifice Câmpiei Dunării, întregneau costumul bărbătesc bănățean.

În zona de munte a Banatului s-a păstrat la femei o pieptănătură arhaică, cea cu *cormi* (*dârlogi, cofârte*), reamintind pieptănătura cu *coarne* care — așa cum am subliniat în paginile precedente — a fost specifică unor arii mai largi, făcând parte dintr-un străvechi fond cultural, comun mai multor popoare europene și asiatice. Două cozi, îngroșate și întărite cu cormi (plete din lână, îmbrăcate în pânză neagră) erau aduse în fața urechii, formând un semicerc, apoi îndreptate spre ceafă, unde se încrucișau; în final erau ridicate pe creștet și cusute una de alta.

Peste pieptănătură se așeza *ceapsa*, semnul distinctiv al femeii măritate.

După formă și croială, s-au conturat câteva variante cu specific local-zonal.²⁵ Astfel, *ceapsa* triunghiulară, caracteristică bazinului Bozovici-Almăj, pare a fi cea mai veche în ceea ce privește croiala, având o mare frecvență și cunoscând mai multe subvariante, în funcție de modul de asamblare a celor două componente ale piesei: fundul cepsei și obada. *Ceapsa* triunghiulară se ornamenta prin tehnica cusăturii sau alesăturii cu bumbac și lănică. Uneori, cele două tehnici de realizare a decorului coexistau pe aceeași piesă, sporindu-i valoarea estetică.

Culoarea de fond a cepsei, întotdeauna albă, contrasta cu tonurile de negru, vânt închis sau brun închis ale decorului geometric, cusut „pe fir” cu lănică colorată, alternarea între spațiile rezervate fondului și cele ornamentate creând un echilibru de o mare armonie. Cîpca, șiretul ori colțișorii care împodobeau marginile cepsei la femeile tinere erau în culori deschise, înviorând câmpul ornamental.

Ceapsa se lega peste frunte fie cu o panglică neagră, fie cu o curelușă din piele care, în zilele de sărbătoare, căpăta atribute estetice prin ornamentarea ei cu monede din aur sau argint.

O altă formă de *ceapsă*, răspândită în valea Bistrei și în satele românești din Timoc, este cea dreptunghiulară, decorată cu motive geometrice bazate pe romb, cusute compact cu *bircă* (lănică) pe suprafața piesei.

Peste *ceapsă* se așeza *cârpa lungă* (ștergarul), ornamentată la capete cu cusături geometrice realizate „pe fir” cu *bircă*; aceasta a fost înlocuită, la începutul veacului al XIX-lea, cu *cârpa de cap*, de formă pătrată, procurată din comerț, confecționată din diverse materiale: *păruț* (păr de lână), mătase, cașmir, catifea (*pliș, somot*).

Funcția cepsei a fost preluată, în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, de *cârpa mică*, de formă triunghiulară, confecționată inițial din pânză albă, țesută în casă, apoi cumpărată din prăvălii, legată la spate. Peste ea, femeia se învelea cu *cârpa mare*, de formă pătrată.

Aceleași elemente de port — cămașa încrețită la gât, opregul cu franjuri și catrința — compun ansamblul vestimentar al femeii din zona de munte a Banatului.

Cămașa încrețită la gât, cu poalele prinse de ciupag, confecționată din pânză de bumbac pentru ținuta de sărbătoare, a constituit cel mai vechi tip de cămașă întâlnit în zonă. Ea avea



Ansamblu vestimentar cu chintuș (Banat)

²⁵ Aristida Turcuș, *Pieptănătura și gâteala capului la femeile din Banat*, p. 135-136.



Pieptare din Banatul de câmpie

guler-bentiță, gura în față, iar mânecile puteau fi largi, libere la extremitatea inferioară, strânse în bentiță (cu *obidea*) sau terminate cu fodori. Sub gulerul propriu-zis, erau prinse, uneori, câte două-trei rânduri de ciptă apretată. Sub guler, cămașa se încrețea cu ață, „pe muchia cutelor”, pe o porțiune de trei degete (i se spunea *cămașă cu crețură*).

Decorul era amplasat pe guler, pe piepți (rânduri), pe mâneci (rânduri sau *table late*), pe fodori (pui și ciptă) și pe poale, predominând motivele geometrice: romburi mari în care erau înscrise alte motive geometrice sau fitomorfe cusute cu arnici, în culori deschise, la fete și nevestele tinere, și închise (negru, vânăt, maro) la femeile vârstnice. Dintre tehnicile de cusut cu o funcție predominant decorativă amintim: șabacul, cheia, în *cruci*, pe *fire*, tehnica broderiei pline, completate mai târziu și cu alte puncte de cusătură: *ciur* (broderie spartă), *tăietură* (broderie decupată după festonare), în *toiege* sau *mustre* (goblen).

Pentru ornamentarea cămășii erau utilizați, uneori, fluturi galbeni, prinși cu câte o mărgea.

Înainte de 1900, femeile au purtat oprege în față și în spate, iar după aceea opreg în spate și catrința în față.

Opregele (*chițelele*) se țeseau din păr de lână, apoi au început să fie confecționate din materiale industriale: mătase și somot. Se utilizau mai multe tehnici pentru decorarea petecului la opreg: țesutul în vârgi, cusutul în diverse puncte și alesul în război.

Predominau motivele geometrice, cusute inițial cu lănică policromă, apoi cu arnici sau mătase.

În părțile laterale și pe marginea inferioară a petecului se prindea o panglică decorativă, cu aplicații de mărgele, fluturi și fir.

Ciucurii se realizau din fire de lână răsucite, fire de mătase sau fire metalice.

Catrința (*cotrânța*), piesa care se purta în față, se confecționa inițial din păr de lână, cu câmpul roșu sau negru, în funcție de vârsta purtătoarei, ales pe marginea inferioară cu fir galben sau cu mătase albă și galbenă. Alteori, decorul catrinței țesute din lână era amplasat în părțile laterale, constând în vârgi, numite *bete*, realizate din urzeală: o dungă lată, încadrată de alte două, mai înguste.

Dacă era confecționată din somot negru, cotrânța era cusută pe marginile laterale sau de jur-împrejur cu mătase policromă și se aplica apoi cipca neagră, iar dacă se lucra din urzeală ațșoară (bumbac subțire) și băteală fir metalic alb sau galben, se cosea cu bircă policromă și se orna de jur-împrejur cu cipcă cumpărată.

Ceapsa triunghiulară, brăcira de lână, învârgată din urzeală, precum și opregul din spate au constituit piese cu semnificații ceremoniale, care marcau trecerea fetei în rândul nevestelor.²⁶

Valențe estetice au conferit ansamblului vestimentar femeiesc și hainele groase, confecționate din blană și dimie.

Înainte de 1900, femeile au purtat pieptare desfundate, brodate „în ocol”, cu bircă, în tonuri de roșu, cărora le-au luat locul, la începutul secolului al XX-lea, pieptarele infundate, *burdușele*, de culoare maro, ornamentate cu aplicații de catifea, șiret și panglici.

²⁶ Lidia Găga, *Zona etnografică Almăj*, p. 129.

De mare eleganță era și șuba albă din *cioarec* (dimie), dată la văiață, confecționată de meșterii locali, lungă până sub genunchi, cu guler mic sau răsfrânt, ușor evazată prin introducerea clinilor laterali, decorată cu motive florale stilizate, realizate prin aplicarea șiniorului negru (șiret împletit în patru) și a unor bucăți de stofă sau de postav roșu ori verde sau cusută cu bârnaș negru, împletit din cinci-șase fire, la extremitățile mânecilor, pe marginile deschizăturii din față și pe poale.

După primele decenii ale secolului XX, șuba albă a fost înlocuită cu *bunda* — o piesă confecționată din blană de oaie, cu fața de somot, prevăzută cu guler din blană de vulpe, dihor sau jder.

Piese componente ale costumului bărbătesc au fost: căciula, a cărei formă mai veche, purtată cu pielea în afară, era asemănătoare cu boneta nobililor daci; pălăria de fetru; cămașa dreaptă, cu mâneci largi, ornamentată pe gulerul mic, umeri, piepți, la tivurile mânecilor largi, libere, apoi pe pumnari, și pe poale cu șabace albe sau cu ornamente cusute pe fire, pe dos, în cruci, în tehnica broderiei pline pe fire numărate, cu mătase albă sau cu arnici policrom; cioarecii din dimie albă, ajustați pe picior și decorați cu aplicații de șiret negru, șinioare, pe părțile laterale (vipușcă) și pe buzunare, iar vara, pantalonii de pânză ornamentați, ca și cămașa, cu șabace albe și terminați la marginea inferioară cu ciptă albă sau cu ciucuri (franșuri) din urzeală.

Laibărul (vesta) din pănură seină sau neagră, pieptarele înfundate, cojoacele și șubele albe, bogat decorate cu aplicații de șinioare, au completat ținuta vestimentară bărbătească.

Costumul din zona Oravița are ca notă particulară ceapsa rotundă cu *munună*, decorată cu motive geometrice cusute cu roșu și negru. Purtată pe creștetul capului, la ocazii festive, se asocia cu mununa realizată din mărgelile policrome și dintr-o salbă compusă din monede de argint prinse pe un suport din carton în formă de cunună.

Opregul cu ciucuri din această zonă, purtat în față și în spate, s-a caracterizat prin lățimea mai mare a petecului țesut.

Și aici ca în celelalte zone ale Banatului, decorul predominant al cămășii bărbătești și al pantalonilor de pânză l-au format cheițele late, albe, executate cu acul, de o mare virtuozitate tehnică; este una dintre mărcile distinctive ale costumului popular bănățean.

Rafinamentul cusăturilor alb pe alb ale costumului bărbătesc contrasta cu explozia coloristică și încărcătura de fir metalic auriu și argintiu de pe conciuri, catrințe, oprege și cu somptuoasele podoabe ce caracterizau ansamblul vestimentar femeiesc.



*Ansamblu vestimentar din Banatul de munte
(Valea Bistrei)*

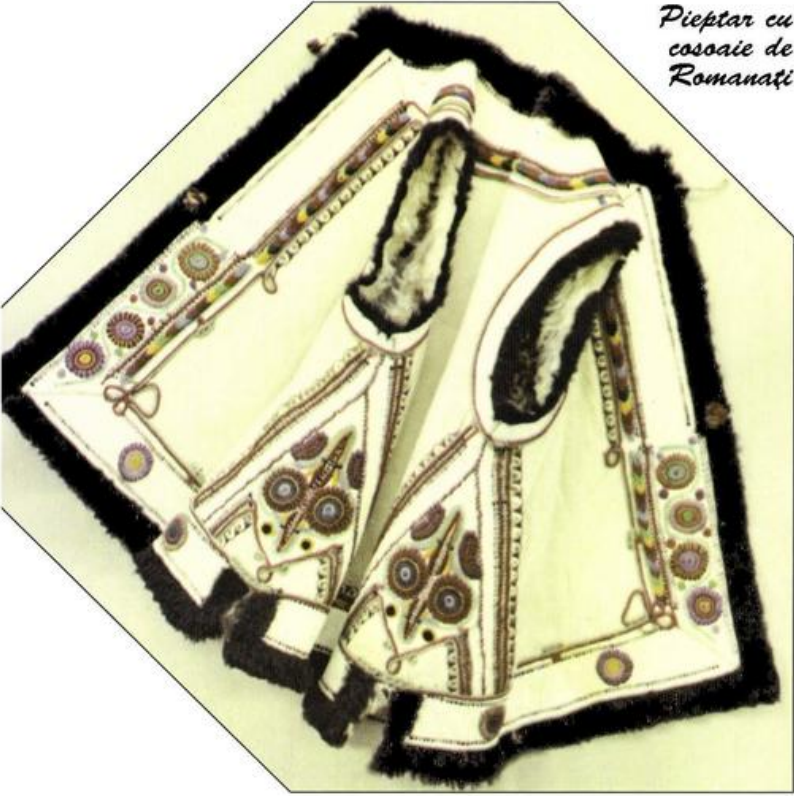


*Cojoc, respectiv șubă din Banat
(paginile 128-129)*





*Pieptar cu
cosoare de
Romanati*

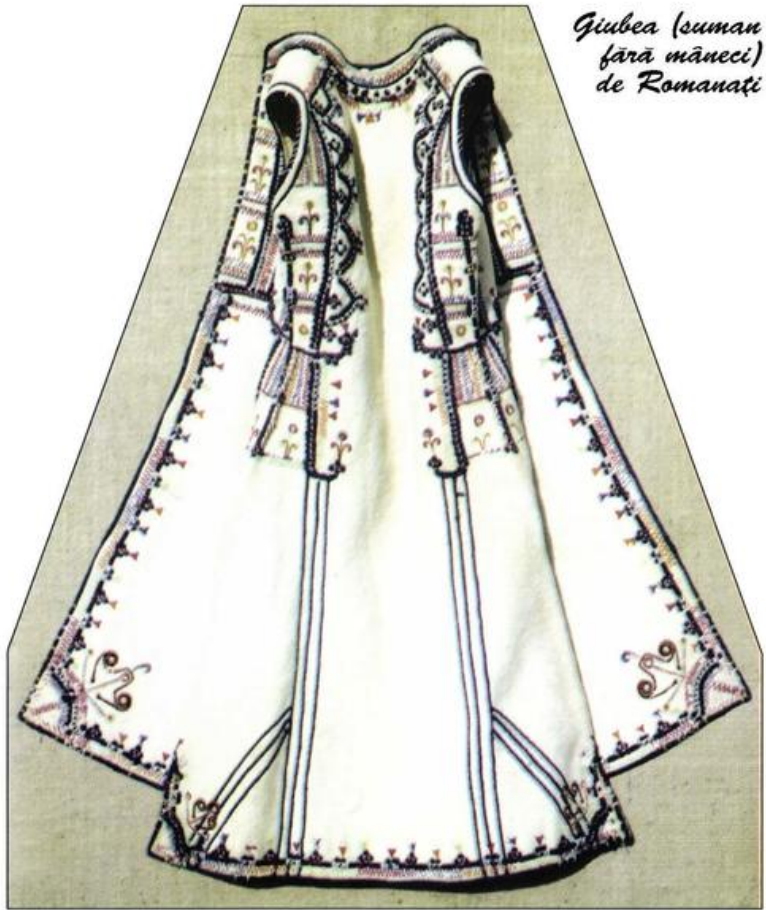


*Boscea cu motive geometrice,
specifică zonei Dolj*

*Boscea cu motive
antropomorfe
de Romanati*



*Giubea (saman
fără mâneci)
de Romanati*



Oltenia

Proposind pentru o clipă de reculegere în liniștea unei biserici oltenești, simți ațintite asupra ta, din umbra frescelor, privirile întrebătoare ale ctitorilor: boieri, negustori, ispravnici, vătăfi de plai sau țărani moșneni, înfățișați de meșterii români ai Școlii de la Hurezi în autentice straie populare care poartă amprenta epocii de maximă înflorire a artei feudale sub domnia voievodului Constantin Brâncoveanu. Bărbați călare, purtând haine albe de dimie pe umeri, *potecași* zugrăviți pe frizele exterioare veghează la buna pază a plaiului. Stolnice, jupânițe și țărânci înveșmântate în vâlnice bogate și cămăși cusute cu un gust ales vădesc, pe chipuri, trăsături de o mare noblete și distincție.

Oltenia s-a dovedit a fi, până în zilele noastre, o vatră etnofolclorică extrem de conservatoare, deținătoare și generatoare de valori autentice și bogate tradiții, dintre care unele cu specific local, iar altele comune tuturor ținuturilor românești.

Prin structura sa morfologică, costumele populare oltenesc se încadrează în tipologia portului cu *vâlnic* și a portului cu *catrințe*, apreciate în mod diferit de către comunitatea rurală tradițională: cel cu vâlnic, specific numai ariei oltenești, era purtat îndeosebi în zilele de sărbătoare, dar și în ocazii ceremoniale, făcând parte din ținuta vestimentară a miresei și a nașei (Mehedinți și Vâlcea), iar cel cu două catrințe, cu o arie largă de răspândire pe teritoriul țării noastre, era considerat mai mult costum de muncă, purtându-se, uneori, și în zile de sărbătoare sau în cadrul costumului ceremonial de nuntă.

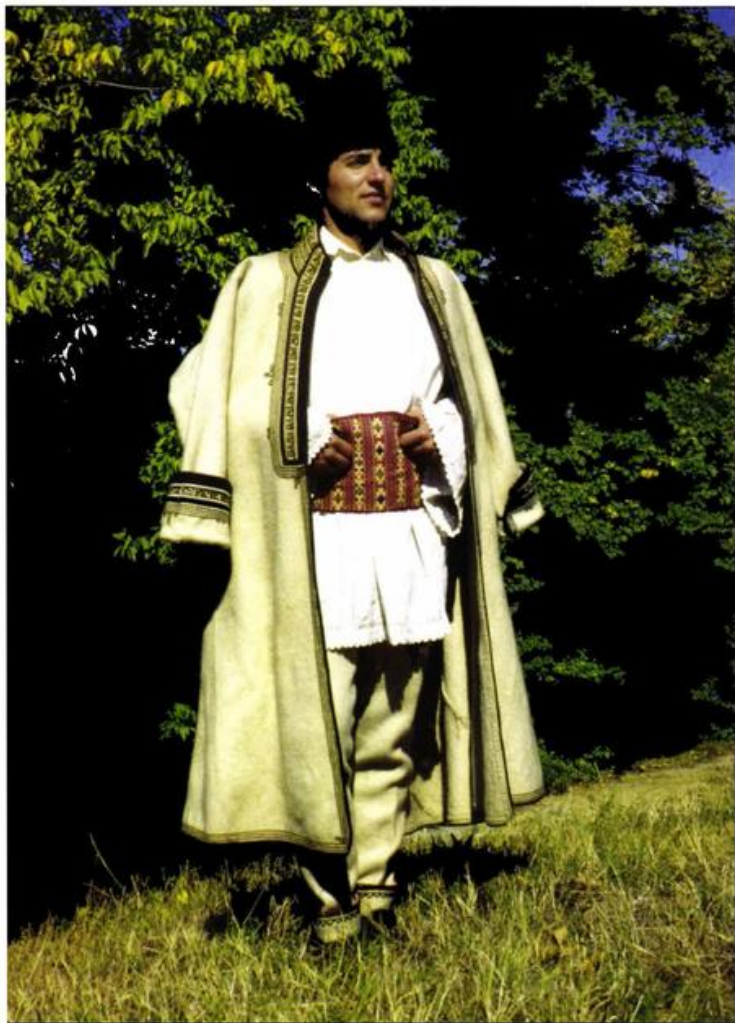
Din punctul de vedere al materiilor prime, al tehnicilor de țesut și al croielii pieselor de port, au existat diferențe pregnante între nordul și sudul Olteniei, cel din urmă suferind influența orientală, balcanică, venită de peste Dunăre. Influența Orientului a pătruns pe diferite căi, în mai multe rânduri. Astfel, firul de aur, care se întâlnea discret în broderia veche alături de firul metalic argintiu, a fost utilizat într-o proporție mai mare, ocupând suprafețe întinse în alesăturile de pe vâlnice și catrințe, conferindu-le astfel bogăția și fastul caracteristice decorului oriental.

Pe cămășile și catrințele oltenești apar, în forme variate, alături de ornamentele geometrice tradiționale, și motivele decorative fitomorfe și zoomorfe întâlnite frecvent în arta persană și în cea a Asiei Centrale.

Pe de altă parte, între populația de pe ambele versante ale lanțului carpatic au existat legături permanente, un schimb continuu de bunuri culturale, care s-au concretizat în răspândirea unor piese de port și a unor procedee decorative, un rol important avându-l fenomenul transhumanței. Conviețuind cu oltenii pământeni, *ungurenii* (ciobanii mărgineni ce coborau cu turmele de oi, în căutare de pășuni) au contribuit la răspândirea costumului „ungurenesc”, compus la femei din ia încrețită la gât, cusută pe guler și decorată cu *brâne*, *ciocănele* sau *umbreje* (șiruri de cusături negre), încadrate de râuri mărunte, dispuse pe piepți, de-o parte și de alta a gurii cămășii, și pe mâneci, terminate cu fodori; din *șoarțe* purtate perechi, confecționate din lână țesută în patru ițe, cu fondul negru, ornate pe toată suprafața cu vrâste orizontale și motive alese „cu mâna” în război, cu lăniță ori cu arnici colorat, sau confecționate din postav cumpărat, cusute pe poale cu fir auriu și cu mătase neagră ori cafenie.



Port tradițional ungurenesc din Novaci (Gorj)



Port tradițional cu subă de dimie (Vâlcea)

La bărbați, costumul „ungurenesc” era alcătuit din cămașa cu barburî, extrem de amplă, cu câte unsprezece cline în fiecare parte, cusută pe guler, de-o parte și de alta a gurii, pe lângă barburî și la extremitatea inferioară a mânecilor largi, libere, cu arnici negru și fir auriu, cămașă încinsă cu brâu lat de lână, ales la unul dintre capete (cel vizibil), și cu bete de lână, alese pe lungime, cu toate culorile, ori cu șerpar din piele sau chimir prevăzut cu câte trei cataramă (curelușe) și cu două buzunare — unul pentru iască, amnar, cremene, iar celălalt pentru bani; din cioareci „ungurenești”, strâmți, din dimie albă, cusuți cu ață albă, peste muchie, pe linia de unire a foilor; în față, sub chimir, bărbații purtau *cârpa* (batista) țesută în război, cu vârgi colorate din bătaie și alese cu mâna, la cele două capete, cu arnici roșu, negru, alb și terminate cu ciucuri răsuciți și înodați.

Tot prin intermediul ungurenilor s-a răspândit și tehnica străveche „urzit pe crețuri”.²⁷

Între populațiile de pe ambele versante ale Carpaților Meridionali influențele au fost reciproce, de pe versantul sudic trecând înspre cel nordic cămașa femeiască cu altiță, obiceiul împodobirii cămășii cu fluturi metalici, unele piese de port, cum ar fi *ipingeaua*, dar și o serie de tehnici decorative: alesul *oltenesc* în secolul al XIX-lea și alesul nevedit în *cocleți*, în cursul secolului XX.²⁸

Dacă în nordul Olteniei, în zonele montane și colinare, au fost preferate materialele robuste, pânza groasă de bumbac nevedită în patru ite, dar țesută în două ite, în satele de câmpie s-a utilizat o pânză mai subțire, învârgată, intervenind aici și delicatul fir de borangic.

Ansamblurile vestimentare din nord, caracterizate printr-o notă de arhaism, sobrietate în decor și cromatică, au contrastat cu varietatea de forme, exuberanța coloristică, rafinamentul și o tehnică de mare virtuozitate caracteristice costumului din satele zonelor de câmpie.

Din ansamblul pieselor portului femeiesc se desprinde, ca element de bază, ștergarul, cunoscut în termeni locali sub numele de *cârpă*, confecționat din bumbac și mai apoi din borangic; acesta nu se așeza direct pe păr, ci întotdeauna peste un tulpă, fes sau basma. Registrele ornamentale, constând din vârgi simple sau grupe de vârgi la piesele mai vechi, realizate din bătaie sau din urzeală cu fire de cânepă, in, iar mai târziu și cu fire de bumbac alb, mai gros, pentru a ieși în relief, s-au concentrat spre cele două extremități. Cu timpul, ornamentica ștergarului s-a îmbogățit și cu alesături, constând în special din motive geometrice și fitomorfe stilizate, amplasate la capete sau dispuse ritmic pe întreaga suprafață a piesei.

Acoperitoarea de formă triunghiulară, cunoscută în spațiul oltenesc sub diverse denumiri — *batistă*, *șuviță de batistă*, *legătură*, *coalță*, *poș*, *fișon*, *clin*, *corn* —, a avut o mare frecvență, fiind purtată de toate categoriile de vârstă. Pentru zile de sărbătoare, această învelitoare se împodobește pe margini cu colți executați inițial cu acul de cusut, iar apoi cu croșeta, colți în care se introduceau mărgelile policrome. Pe latura lungă, care venea deasupra frunții, se coseau mici motive cu mătase albă sau colorată.

²⁷ N. Dunăre, *Relații etnografice între ținuturile de pe ambele versante ale Carpaților*, p. 200.

²⁸ *Idem*, *Influențe reciproce în portul și textilele populare...*, p. 192-193.



Cămăși mehedintene încrețite la gât: altiță, încreț, rânduri

Miresele și femeile tinere din zonele Dolj și Romanați au purtat fes roșu, ornamentat pe marginea din față cu monede de aur sau argint, acoperit de ștergar sau maramă, bogat decorate cu alesături și vârgi.

Cu cămașa femeiască se acordă, în privința epocii, a decorului și a cromaticii, toate celelalte elemente componente ale ansamblului vestimentar. Ea a circulat în aria oltenească sub cele două tipuri fundamentale: cămașa dreaptă, cu mânecile racordate la umăr, cu o pronunțată frecvență în zonele de câmpie, și cămașa încrețită la gât, ce se caracterizează prin adunarea în crețuri a întregii lățimi a stărilor și a părții superioare a mânecilor.

Cămașa încrețită la gât a ajuns aici la realizări artistice remarcabile, prin varietatea pozițiilor decorative și prin utilizarea bogată a mărgelilor policrome, a firului de beteală și a fluturilor metalici, care-i conferă o notă de somptuozitate și fast. Elementele decorative ale cămășii, amplasate pe guler, piepți, spate (uneori), mâneci și poale, se realizau prin cusătura cu acul sau prin alesul în război.

Decorul mânecilor s-a grupat în cele trei registre ornamentale: *altiță*, *încreț* și *rânduri*, uneori redus la *altiță* și *bentița* de la mâneci sau la *altiță* și *rânduri*, ori numai la *rânduri*, dispuse drept sau oblic, conturându-se nenumărate variante ornamentale.

La cămășile vechi din zonele Vâlcea și Mehedinți, *altița* se croia separat. Ea se compunea din patru-șase rânduri orizontale de cusături și un rând de sus, care se desprindea de *altiță*, cunoscut în Vâlcea sub numele de *mărginaș*. *Altița* se cosea la un fir, în *piezun* (tighel) și în *lanț*. La începutul secolului al XX-lea, sistemul de croială cu *altița* separată a dispărut. Încrețul, care urma sub *altiță*, se făcea întotdeauna cu altă cusătură și altă culoare (a fost alb-gălbui inițial, de la firul de cânepă cu care se cosea, apoi și colorat).

Alteori, câmpul ornamental de pe mânecile cămășii l-a constituit un decor compact în care predomină motivele geometrice, repartizat pe toată suprafața mânecilor, fără nici un spațiu liber, cămașa numindu-se, în acest caz, cu *blană* (Mehedinți și Vâlcea). Dispunerea elementelor decorative pe întreaga suprafață a mânecilor reprezintă o influență transilvăneană. Un asemenea decor compact, realizat în tehnica cusăturilor sau alesăturilor în război, purtând denumirea de *tablă*, se întâlnește și la cămășile femeiești din Pădureni, subzona vestică a Țării Hațegului, Țara Almăjului, Valea Bistrei, Lunca Timișului, Câmpia Aradului.²⁹

²⁹ P. Petrescu, *Costumul popular românesc din Transilvania și Banat*, p. 89.



Costum cu opreg cu salbă, specific zonei Mehedinți



Costum schileresc și haină schilerească de Gorj



Mânecele cămășii oltenești erau fie largi, libere la extremitatea inferioară, fie strânse în bentițe întoarse ori terminate cu volane.

Decorul cămășii femeiești s-a realizat inițial cu fir de cânepă, în și lână în colorit natural. Au urmat arniciul roșu și negru, borangicul vopsit casnic, în roșu-zmeuriu sau roșu-vișiniu, lănița și firele mercerizate de bumbac, în diferite culori. S-au utilizat, de asemenea, firul metalic, mărgelile și paietele de import. Cele mai folosite puncte de cusătură au fost: „în muște” (cruci), „în toiege”, „în urma acului”, „pe dos”, „în piezun”, „după ac” (feson, lanț), „la un fir” etc. Dintre ornamentele cu fire scoase, mai frecvent a fost șabacul. Alesătura, la cămașă, s-a realizat în două variante: „cu mâna” sau „cu speteaza în cocleți”.

Cămașa femeiască oltenească este, de obicei, monocromă, excepție făcând gulerul, unde intervin mici accente de culoare, și încrețul. Cheițele care unesc foile de pânză ale piesei, ca și crețurile amplasate sub gulerul cămășii sau la bentița mânecii amplifică valoarea estetică a cămășii oltenești.

Expresivitatea și originalitatea specific zonală a costumului cu două catrințe purtate pereche sunt conferite atât de dispoziția câmpurilor ornamentale, de maniera de interpretare și compunere a elementelor decorative, de tehnicile de realizare, cât și de structura cromatică.

Dominant este tipul de catrință la care apare organizarea lineară a motivelor ornamentale, dispuse într-un singur sens, fie pe lat, în registre orizontale, fie pe lung, în rânduri verticale. În cazul costumului de Gorj și Mehedinți, se constată coexistența ambelor sisteme de ordonare a motivelor. Astfel, catrința din față, denumită în termeni locali *fâstâc*, mai îngustă decât cea din spate, este decorată cu brâuri verticale de motive, în timp ce catrința din spate, numită *opreg*, are structura decorativă compusă din registre orizontale.

Uneori, cele două scheme de organizare a compoziției ornamentale, în sens vertical și orizontal, se întâlnesc pe aceeași piesă, cum este cazul zăvelcii de Vâlcea, cu fond vânăt închis sau negru: prin ornamentul cusut și nu țesut, constituie o creație originală și, totodată, unică în ansamblul costumului popular femeiesc.

La catrința din față, denumită *zăvelcă* în pânză, cu fondul roșu sau negru (vânăt), țesută integral din lână, în două ițe, compoziția decorativă este structurată în două registre: *căpătâiul*,

amplasat în treimea inferioară a piesei, sub forma unei borduri late, compusă din două-trei rânduri orizontale de motive compartimentate și încadrate de *chenare*, și registrul superior, alcătuit din dungii verticale (*rânde în sus*), formate din motive (*curpân, șatrang, chenar, pite, boboci*) care se succed alternativ. Cusăturile realizate cu bumbac alb pe fondul închis, monocrom, al catrinței, cărora li s-au adăugat beteala (produs industrial, pătruns în mediul rural încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea), mărgelile colorate și fluturii metalici, înviorau mult compoziția decorativă, conferind piesei o notă de prospețime și gingășie.

Zăvelca în *pânză* s-a asociat cu *zăvelca în scoartă*, purtată la spate, țesută integral din lână, cu urzeală ascunsă (urzeala era rară, ca să se bată bine băteala), cu fondul roșu, brăzdat de vârgi orizontale, mai înguste sau mai late, alcătuite din motive geometrice policrome alese „cu mâna” (gen Karamani, cu firul nelegat), ori din vârgi dispuse în sens vertical.

În vechime, fetele și bătrânele purtau *zăvelca* numai în față.

Tot în zona Vâlcea s-a purtat, pereche, *zăvelca vânată* cu *beteală*, țesută integral din lână, în două ite. Decorul ales cu *mâna*, inițial cu fir gros de cânepă și apoi de bumbac, consta din rânduri verticale alăturate strâns, compuse din romburi,



Port bătrânesc din Vâlcea

înșirate unul după altul și delimitate uneori de un zig-zag. În partea inferioară a piesei erau amplasate două *chenare*: unul spre tiv, celălalt mai sus, la o distanță de 20 de centimetri față de *chenarul* inferior. Fondul era negru sau vânat închis, iar alesătura — vânat deschis. Printre rândurile verticale, fondul se umplea cu *beteală* argintie sau aurie, cusută cu *mâna*.

O altă variantă ornamentală caracteristică zonei Vâlcea o constituie cea la care compoziția decorativă a catrinței era formată din motive răspândite compact, omogen, pe întreaga suprafață a țesăturii.

Frecvent în toată Oltenia este tipul ornamental de catrință cu decor învârgat, constând din vârgi simple sau alese, dispuse în șiruri paralele, orizontale, și decor ales, concentrat spre poalele piesei, purtând numele de *căpătâi* sau *prag*, alcătuit din motive geometrice, fitomorfe, avimorfe, antropomorfe, sau varianta ornamentală cu decorul amplasat doar în treimea inferioară, sub forma unor vrâste simple, orizontale sau a unor vrâste alese ce alternează cu vrâste simple, ori sub forma unor alesături pe poale, variantă răspândită în zonele Olt, Dolj și Mehedinți.



Opreg și fâstăc — catrințe (Gorj)



*Ansamblu vestimentar cu vâlnic
cu zâvelcă în pânză (Vâlcea)*

Notă distinctă fac catrințele din județul Olt, cunoscute sub numele de *zâvelci cu betea*, cu fondul vântat, decorate cu motive ornamentale șerpuite sau romboidale, dispuse în sens vertical, alese în război cu lână sau arnici albastru, delimitate prin linii sau puncte în cruce, executate cu fir argintiu. În partea inferioară erau amplasate două praguri orizontale alcătuite din motive similare celor de pe *trup*, delimitate prin cruciulițe din *beteală*.

De-o mare prețuire s-a bucurat, în comunitatea rurală tradițională, vâlnicul cu câmpul roșu-vișiniu, dar mai ales roșu aprins, *cicic*, țesut și ales în război, ornamentat cu benzi verticale compuse din motive geometrice policrome (romburi, spirale, cârlige) ce alternează cu dungulițe subțiri, într-un ansamblu compozițional care se repetă ritmic. Alteori, acest decor se completa, în partea inferioară a piesei, cu o bordură aleasă.

În vechime, vâlnicul, țesut *scorțește* (cu urzeala ascunsă, acoperită de firele de băteală), s-a purtat ca piesă independentă.

Fata mare îmbrăca vâlnicul pentru prima oară la nuntă, ca mireasă.

La costumul de sărbătoare, vâlnicul s-a asociat, cu timpul, cu o *zâvelcă* (catrință) purtată în față și mai lungă, de obicei, decât acesta (zonele Romanai, Vâlcea, Dolj, Gorj, Mehedinți).

Unei restrânse zone aflate la interferența Mehedinților, Gorjului și Doljului îi aparține un tip de costum cu vâlnic ornamentat cu broderie realizată cu *beteală* argintie, de unde și denumirea sa de *zâvelcă cu betea* sau *crăț*. Compoziția decorativă, concentrată în treimea inferioară a piesei, alcătuită din motive vegetale, între care un loc important îl ocupă pomul vieții și figurile umane redată sub forma unei hore, cusute cu lână, bumbac și fir metalic lat, face din această piesă un unicat al costumului popular românesc.

Ansamblul vestimentar bărbătesc, alcătuit din piese funcționale, dar realizate și estetic, s-a dovedit mai discret și mai sobru în ornamentică și cromatică, decât costumul femeiesc.

Așa cum relevă materialele de teren, mai demult se purtau, indiferent de anotimp (vară sau iarnă), căciuliile confecționate din blană de oaie și miel. Apoi au apărut, pentru vară, pălăriile din paie de grâu, orez și secară, împletite în sat, și cele de postav, cumpărate din târg.

Forma și modul de purtare a căciulii erau în strânsă dependență de vârsta purtătorului. Astfel, căciula țuguată, înaltă, era specifică bărbaților tineri, care o purtau cu moțul răsfrânt într-o parte, lăsat pe spate sau introdus înăuntru, pe când căciula rotundă, cu fund, numită și *mocânească*, era purtată de oamenii în vârstă.

Spre deosebire de flăcăi, care purtau pălării de fetru, cu boruri mici, bătrânii le purtau cu boruri mai late. Pălăriile cu boruri largi se aduceau din Austria, cele cu boruri mici se importau din Cehoslovacia. În satele cu populație mixtă — pământeni și „ungureni” — pălăriile cu boruri obișnuite coexistau cu cele tipice Sibiului, cu calota mică, rotundă și cu boruri înguste.

Flăcăii și bărbații tineri își împodobeau acoperitorile de cap, în zilele de sărbătoare, cu flori naturale sau artificiale, pene de păun, zgârzi din mărgele.

În ceea ce privește podoabele pe care bărbații le purtau în urechi, materialele de teren consemnează un vechi obicei, potrivit căruia „cei născuți după pierit” (cărora le murise un frate sau o soră) purtau un cercel de argint sau o toartă de aur într-una dintre urechi (Gorj, Mehedinți, Vâlcea).

Cămașa bărbătească a cunoscut, în spațiul oltenesc, cele două tipuri principale: cămașa dreaptă, bătrânească, și cămașa cu platcă.

Diferențele dintre zonele montane și cele de câmpie sunt vizibile și la portul bărbătesc, ele vizând calitatea pânzei din care se confecționa cămașa (mai groasă și *netedă* în nord, mai subțire și învârgată în sud, bumbacul asociindu-se cu borangicul) și lungimea cămășii (până la genunchi în nord, lungă până la glezne în sud). La ambele variante, decorul era amplasat pe guler, gura cămășii, piepți, pe tivul mânecilor și al poalelor. Mănecele se prindeau în dreptul umărului cu cheițe cusute cu acul, iar piepții se ornamentau, de obicei, cu șabace realizate cu mătase albă, încadrate cu colțișori lucrați mai demult cu acul, apoi cu croșeta; aceiași colțișori apăreau pe guler, la gura cămășii, la tivul mânecilor și pe poale. Alteori, pe piepți apăreau șiruri de motive geometrice, iar pe poale, șabace. Tot decorul cămășii era în alb, cu excepția gulerului care avea fondul negru, *umplut* în culori: roșu, galben, verde, stânjeniu. Mai rar se întâlneau motive geometrice policrome cusute pe guler și la gura cămășii.

În ansamblul costumului popular tradițional, un rol important l-au avut și cingătorile: brăiele și betele purtate peste brăie, bogat ornamentate, cărora li s-au adăugat chimirul și cureaua lată, purtate mai mult de bătrâni. Pe sub brău sau chimir s-au purtat pungile de pânză sau piele, în care se țineau banii, tutunul, iasca și amnarul, precum și batistele cusute sau ștergarele învârgate ori nevedite în ițe, pentru zile de sărbătoare.

Cioarecii, confecționați din dimie în nord și din dimie cu urzeală de bumbac în sud, sunt mai strâmți în nord și mai largi în sud. Cioarecii din nord sunt brăzdați de decorul negru al bărnașului și al găitanului negru sau albastru; cei de la câmpie sunt albi, adesea neornamentați, cu excepția costumului de sărbătoare din unele sate, ai cărui cioareci, confecționați din dimie fină, specială, aveau un decor cu șireturi, compus din motive de roți și aplicații de postav colorat în jurul *ghizdelor* (buzunare false).

Costume tradiționale din Olte



La pantalonii de vară, decorul era repartizat fie pe toată suprafața, realizat prin nevedea, fie amplasat la marginea inferioară, alcătuit din cusături policrome, împletituri, șabace ori din alesături. Alteori, mai multe procedee decorative — cusături, alesături și franjuri — apăreau pe aceeași piesă, amplificând efectul estetic.

Încălțăminte originală, tradițională, opinca, s-a purtat cu obiele de dimie. În zilele de sărbătoare, femeile încălțau călțuni din dimie ornați cu cusături sau cu flori realizate din găitan.

În anotimpul rece, ansamblurile vestimentare femeiești și bărbătești se completeau cu haine groase de blană (pieptare și cojoace) și cu haine realizate din țesături de lână (șube, giubele, ipinge), ale căror variante locale sunt determinate de croială și de modul de ornamentare.

Pieptarele și cojoacele erau decorate de meșterii specializați ai satelor cu broderii executate atât cu lăniță policromă, arnici și mătase colorată, cât și cu aplicații din piele (dubită special, pe care se coseau motive ornamentale) și garnituri de blană. În domeniul jocăritului, s-au remarcat centrele de la Caracal, Corabia, Dăbuleni, iar în perioada interbelică, cele de la Vișina și Vădastra, din Câmpia Romanaiilor, județul Olt, produsele acestor centre circulând în toată Câmpia Română. Aici s-au confecționat toate categoriile de pieptare și cojoace: pentru zile de lucru, pentru ținuta vestimentară de sărbătoare, dar și pentru ocazii ceremoniale.

Cojoacele femeiești de sărbătoare, scurte până în talie, fără mâneci, evazate datorită clinilor introduși sub braț, aveau decorul alcătuit dintr-un rând de rozete policrome, amplasat pe marginea pieptilor și pe poale, dar și din aplicații de găitan și împletituri din piele.

Iarna, cojoacele femeiești purtate în zile de sărbătoare erau mai lungi, acoperind șoldurile, fiind bogat ornamentate cu renumitele *cosoaie* (spirale), dispuse pe umeri, poale și extremitatea inferioară a mânecilor, executate cu *irhă* (meșină) verde și lănică colorată.

De o mare eleganță, prin amplexarea croiului și decorul bogat, era jocul de mireasă, piesă extrem de costisitoare, pe care nu și-o puteau permite decât categoriile sociale înstărite. Era cu mâneci trei sferturi, strâns pe talie și evazat spre poale datorită clinilor introduși în față și-n spate. Ornamentica formată din cosoaie repartizate în jurul taliei, pe umeri, spate, poale și mâneci era întregită atât cu broderii, cât și cu garnituri din blană de miel, de culoare neagră, care bordau

marginile deschizăturii din față, ale mânecilor și poalele. Cu aceleași ornamente de cosoaie se decorau pieptarele bărbătești și jocul de mire.

Piese din blană lucrate în Câmpia Romanaiilor de meșterii specializați se numără printre cele mai izbutite creații de acest gen, fiind de o mare originalitate prin eleganța croiului, prin tehnicile de execuție a ornamenticii, prin alternarea spațiilor albe cu cele acoperite de decor și prin tonurile cromatice de mare rafinament.

În privința croiului hainelor de dimie, au existat diferențe pregnante între nord și sud. Astfel, hainele din dimie albă, croite în foi drepte, cu clini înguști, în zonele de munte, se deosebeau de cele din câmpie, croite bogat, cu falduri ample.

Numeroase variante locale au cunoscut hainele lungi, confecționate din dimie albă, evazate prin introducerea clinilor în părțile laterale, îmbrăcate în ținuta de sărbătoare: *giubeaua* sau *casacul*, fără mâneci (Olt), *șuba* cu mâneci lungi sau scurte până deasupra cotului; acestea din urmă erau purtate de femei pe umeri, ca o pelerină, cu mânecile prinse la spate (Dolj).

Decorul hainelor de dimie, format din aplicații de găitan negru sau albastru (vânăt) amplasate pe guler, piept, clini, extremitățile mânecilor și marginile poalelor, din cusături realizate cu lână sau cu bumbac alb sau din cusături policrome ori din găitan și aplicații de postav colorat, conferea fiecărei variante în parte o notă proprie.

În zonele de șes ale Olteniei, specifică portului bărbătesc a fost *ipingeaua*, o haină confecționată din dimie neagră sau brună, care a circulat sub două forme: cu mâneci și fără mâneci, gen pelerină, croită cu foile puse pe lățime, numită *ipingea oarbă*. Ambele tipuri erau prevăzute cu clini mari, puternic evazați spre poale, și cu un guler care se ridica pe cap și se încheia în formă de glugă, numit *chepeneag* sau *gluguș*; se ornamentau la gură, în față și pe chepeneag cu găitane toarse în casă, împletite cu cârligul și vopsite, aplicate pe dimie în motive lineare și florale.

Evoluția îndelungată a portului popular oltenesc, determinată de diverși factori locali, a dus la cristalizarea unui tip aparte care, deși păstrează trăsăturile caracteristice ale întregului costum românesc, are notele sale particulare — forme inedite de expresie și realizare artistică ce-l definesc ca o creație bogată, de o profundă autenticitate și de un remarcabil efect estetic.

Ansamblu vestimentar de Romanaii →





Muntenia

Urmărind evoluția în timp a costumului popular, dar mai ales a celui argeșean și muscelean, constatăm că, de-a lungul veacurilor, el a suferit influența fastuosului costum medieval din vechile reședințe domnești de la Câmpulung și Curtea-de-Argeș, durate în vremurile de început ale dinastiei Basarabilor, strâns legată de casa imperială a Bizanțului.

Strălucirea și somptuozitatea veșmintelor de mătase și purpură, țesute cu fir de aur și argint, de la curțile domnești și locașurile de cult, s-au răsfrânt asupra portului țărănesc de sărbătoare.

Pe de altă parte, populația zonei s-a consolidat și întregit, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, cu elemente umane provenite dintr-o vastă arie geografică ce includea Valea Jiului, Valea Vâlșanului, Colinele Muscelului, Mărginimea Sibiului și Platforma Cotmenei, până în Teleormanul de mijloc, purtătoare a fermentului care a îmbogățit substanțial creația populară locală.³⁰

Nu ne surprinde faptul că întâlnim, uneori, în ornamentica portului popular muntenesc, ca și în terminologia ce desemnează unele elemente decorative, influențe sibiene, vâlcene, putând stabili, în felul acesta, câteva etape și vorbi de anumite mode în evoluția costumului popular.

Influențele, tendințele de înnoire și curente de modă exercitate de-a lungul veacurilor nu au reușit să schimbe în esență structura portului popular în această arie, ci, departe de a-i altera fondul original autohton, i-au conferit noi valori plastice, îmbogățindu-l neîntrerupt cu elemente decorative, cu procedee tehnice, cu piese de costum, prin contribuția a numeroase generații.

Prestigiul social al ansamblului vestimentar muntenesc — mai ales argeșean și muscelean —, opulența decorului, originalitatea compoziției ornamentale și armonia cromatică au consacrat valoarea acestui costum preluat ca veșmânt de sărbătoare și în alte zone etnografice.

Dintre piesele care compun ansamblurile vestimentare argeșene și muscelene, trei sunt cele care, prin bogăția și originalitatea compoziției decorative și cromatice, s-au făcut cunoscute și prețuite în toată țara: marama, ia și fota.

Eleganța costumului de Argeș a fost amplificată de maramă, piesa textilă ce acoperea capul femeii, cunoscută în termeni locali sub numele de *cârpă*, realizată inițial din țesătură de bumbac și mai apoi din borangic.

Motivele ornamentale ale maramei, alese cu bumbac, fir sau mătase policromă, concentrate spre cele două capete, alternau cu vârgi, într-un ritm decorativ de mare efect estetic. Asocierea maramei fine, vapoase, purtate numai în zile de sărbătoare, cu un *tulpănaș* monocrom, peste care se punea o cordea — o panglică colorată, lată de 12-15 centimetri ori de catifea neagră, decorată cu motive geometrice sau florale, realizate din cusături sau din mărgelile policrome, conferea costumului femeiesc de Argeș un aspect sărbătoresc, o notă de strălucire și de fast, subliniindu-i individualitatea. Cordeaua din catifea, numită local *legătoare*, completa ca o diademă învelirea capului cu maramă. Calitatea deosebit



Maramă și ie — elementele distinctive ale costumului muscelean

³⁰ Vezi Fl.B. Florescu; P. Stahl; P. Petrescu, *Arta populară din zonele Argeș și Muscel*.



*Port tradițional de Argeș:
maramă, cămașă, fotă și catrință*

de fină a piesei textile realizate din fir de mătase naturală și ornamentația discretă, armonioasă de la capete dădeau înfățișării portului femeiesc din zona Argeș o eleganță aparte.

Un alt element care potențează valoarea estetică a costumului argeșean îl constituie ia, cusută cu ornamente de forma unor pătrate sau romburi mari sau cu motivul S, spirala, steaua și motivul cunoscut sub numele de *brăul cojocului*, care apare și pe alte piese de port.

Foarte puternică a fost influența musceliană, în zona Argeș, pe ie apărând deseori elemente decorative caracteristice iei de Muscel, cum ar fi cel denumit *fusti*, asemănător unor creștături oblice dispuse pe o nervură principală, sau motivul cunoscut sub numele de *floarea înfundată*, o cusătură afânată ieșită în relief. Alte elemente specifice cămășii femeiești argeșene sunt încrețul policrom, *blana* densă de cusături amplasată pe mâneci, încadrată cu un chenar alcătuit din

frunze mici, cheițele cusute într-o ascensiune de motive mărunte, fine, precum și modul de purtare a mâneilor cu *pomneata* (manșeta) întoarsă. Finețea cusăturilor, imbinarea armonioasă a culorilor, asocierea discretă a firului metalic, a mărgelilor policrome și a fluturilor aurii făceau din fiecare piesă o creație unică, originală.

Fota de Argeș s-a purtat atât independentă, cât și asociată în față cu o catrință.

În trecut, fota se țesea numai din lână, într-o singură culoare — negru sau bleumarin închis, roșu, iar mai târziu din bumbac sau ațică în patru ițe și, mai rar, în două ițe. Când se țesea în două ițe i se spunea *fotă scortată*, deoarece tehnica de țesut era aceeași ca la scoartă. La exemplarele vechi de fotă, păstrate în colecțiile muzeale, motivele ornamentale erau dispuse de jur-împrejur, în rânduri orizontale spre poale și în direcție verticală înspre cele două extremități, sub forma unei borduri late, la margini. Atunci când elementele decorative erau plasate numai spre poale, fota se numea *cu ghenar*, iar când ele urcau și pe cele două capete, i se spunea *fotă cu ghenar încheiat*. Ornamentele geometrice — steaua, romb, pătratul — se coseau cu acul, în variate puncte de cusătură artistică, cu lânică colorată, pe câmpul monocrom al fotei.

Cu timpul, decorul a evoluat, predominant fiind ornamentul ales care începe să ocupe suprafețe din ce în ce mai mari pe câmpul fotei, rămânând neornamentată doar o porțiune foarte mică în spate.

Adeseori, cele două pulpane ale fotei se decorau în mod diferit: una dintre ele se învărga cu dungi verticale policrome, iar cealaltă se alegea; ele se puteau suprapune astfel încât, în zilele de sărbătoare, să fie vizibil capătul mai bogat ornamentat, iar în zilele de lucru, cel învărgat, această modalitate de distribuire a câmpurilor decorative, pe extremitățile piesei, vădind spiritul practic, deosebit de inventiv al țărâncii române.

Începând cu anul 1900, în zona Argeș a pătruns și s-a răspândit fota aleasă cu fir metalic, argintiu și auriu, de influență musceliană, marcând o nouă etapă în evoluția portului popular argeșean. Femeile din Câmpulung Muscel vindeau la târgul din Pitești o gamă largă de piese de port produse în cadrul industriei casnice: marame de borangic, ii, fote, veste din catifea neagră, cu ornamente florale cusute cu fir. Această modă a prins foarte mult, fota cu fir, numită *vâlnic* în termeni locali, fiind nelipsită din zestrea fetei de măritat, iar mai târziu a fost

adoptată și purtată de toate femeile, chiar și de cele în vârstă.

În zona Argeșului, fota s-a purtat și asociată în față cu o catrință, cunoscută sub numele de *zăvelcă*. Fota de mici dimensiuni, în cazul în care se combina cu *zăvelca*, înfășura strâns corpul în spate și în părți, rămânând întredeschisă în față. Pe fondul negru sau roșu al fotei, alesăturile se succedau în rânduri orizontale spre poale și benzi verticale spre extremități.

Piesa din față, *zăvelca*, se remarcă printr-o monocromie intensă, în general roșu-cireșiu, ca și fota, și printr-o decorație bogată, geometrică, florală sau antropomorfă (cea din urmă fiind o influență oltenească), concentrată în jumătatea sa inferioară și grupată în benzi dispuse orizontal sau presărată pe toată suprafața. Fluturii aurii și mărgelile policrome, care apăreau pe *zăvelcă*, înviorau și mai mult această piesă, sporindu-i efectul decorativ.

Atât prin decorul cusut, și nu țesut, prin folosirea abundentă a firelor metalice, de origine orientală, pătrunse în costumele populare prin intermediul mănăstirilor sau al atelierelor de pe lângă curțile domnești și boierești, cărora li s-au alăturat beteala, paielele și mărgelile folosite ca umplutură în cadrul unui motiv ornamental sau al unei compoziții decorative, cât și prin exuberanța cromatică dominată de culoarea roșie, fota de mici dimensiuni și catrința de Argeș, împreună cu cămașa formau un ansamblu vestimentar de mare somptuozitate și rafinament.

În zona Argeșului s-a întâlnit frecvent și tipul de costum cu catrințe perechi, o mare arie de circulație având-o varianta ornamentală compusă dintr-un decor învârgat (vârgi simple sau alese, dispuse în șiruri paralele, orizontale) și un decor concentrat spre poalele catrinței, purtând numele de *căpătâi* sau *prag*, constând din motive geometrice, antropomorfe, avimorfe sau fitomorfe.

La fel de răspândită a fost și varianta decorativă la care compoziția ornamentală era amplasată în treimea inferioară a piesei, fiind alcătuită fie din vrăste simple, orizontale, fie din vrăste alese ce alternau cu cele simple, fie din alesături.

O altă variantă a fost cea la care ornamentica se compunea din motive răspândite compact, omogen pe întreaga suprafață a țesăturii.

Pe aceeași catrință întâlnim mai multe tehnici de alesătură: registre alese cu mâna încadrate de motive alese cu speteaza. Materialele folosite la alesături au fost: lâna, lână, bumbacul, firul, mătasea, la care s-au adăugat fluturi și mărgele.



Te specifică zonei Argeșului



Fotă de Argeș



Ansamblu vestimentar bărbătesc de Argeș

Dar costumul care a cunoscut cea mai mare faimă, bucurându-se de prețuirea iubitorilor de frumos, de atenția pictorilor români și străini ce l-au immortalizat în opere de o valoare artistică remarcabilă (N. Grigorescu, Gh. Tattarescu, Carol Popp de Szathmary, Michel Bouquet etc.) este cel de Muscel.

Toate piesele componente ale costumului muscelan concură la realizarea unui ansamblu vestimentar extrem de spectaculos, începând cu marama de borangic, un voal fin, lung de patru metri, bogat decorat pe toată suprafața sau doar spre capete, cu ornamente geometrice ori florale, policrome, realizate cu bumbac, mătase sau fire în culoarea argintului și a aurului, dispuse în câmpuri romboidale.

Cămașa de Muscel, numită aici *ie* (această denumire incluzând și prezența poalelor), confecționată dintr-o pânză cu dungulițe galbene la marginea țesăturii, se caracteriza atât prin mânecile deosebit de lungi, care se răsuceau în timpul purtării, cât și printr-o opulență a decorului, având o serie de elemente decorative proprii, frecvent fiind cel cunoscut sub numele de *fuști* sau *fuște*, asemănător unor creștături înșirate de-o parte și de alta a unei nervuri. Lucrat în roșu, negru și în fir, motivul *fuști*, amplasat pe mâneci și pe piept, era de un mare efect plastic.

Alte motive ornamentale, ca *stâlpii*, *ciarba*, *curcanii*, *șerpeasca*, *melcii* etc., cusute în diverse puncte, mai des folosit fiind așa-zisul punct bătrânesc — *punct gras* în Muscel —, prin care se obținea o broderie în relief, fac din ia muscelană o culme a măiestriei populare românești.

O altă piesă componentă a ansamblului vestimentar femeiesc, care a sporit faima costumului de Muscel, a reprezentat-o fota compusă din două foi cusute pe orizontală, cu fond negru, dar și albastru, roșu sau alb, ornamentată mai simplu înainte de 1880, cu vârgi la poale și la capete, iar apoi cu motive geometrice alese cu mâna în război.

La poale și adeseori și în dreptul taliei, la brâu, decorul fotei apare sub forma unei borduri late de aproximativ 15 centimetri, colorată mai ales în roșu închis sau vișiniu, numită *mânz* sau *bantă* în Muscel.

După anul 1900, fota muscelană a cunoscut o amplificare a decorului; acesta ajunge să acopere întreaga suprafață a capetelor. Într-o fază ulterioară, și varga de la poale începe să fie aleasă, luând forma unei borduri decorative late.

Fota albă, executată numai din fir, în întregime aleasă, a intrat în portul ceremonial al miresei, nelipsind din zestrea oricărei fete.

Utilizarea mătăsii, a firului metalic auriu și argintiu, bogăția ornamenticii au impus fota de Muscel la târgurile din țară. Adoptată în costumul altor zone etnografice (inclusiv Moldova din stânga Prutului) datorită prestigiului valoric dobândit, fota muscelană a devenit o marcă etnică, intrând în componența așa-zisului „costum național românesc”.

În configurația costumului bărbătesc muntenesc, ansamblurile vestimentare argeșene și muscelene și-au păstrat linia structural simplă, o ornamentație echilibrată și un colorit de mare rafinament, care le conferă o notă de eleganță deosebită.

Frecventă a fost cămașa bărbătească cu clini, decorată cu broderii pe guler, la extremitatea inferioară a mânecilor, de-o parte și de alta a gurii cămășii și pe poale, realizate cu lână, arnici și fir metalic, precum și cămașa cu fustă (așa-numita fustanelă nord-dunăreană), răspândită de-a lungul întregului lanț carpatic, de la Dunăre până în Moldova de nord.

Chețele și șabacele albe, executate în diverse motive, dungile din țesătură (la cămașa musceleană), care formează ele însele un ornament, asocierea discretă a firului metalic constituie trăsăturile caracteristice ale cămășii bărbătești.

Cioarecii albi de dimie, simpli sau ornamentați cu găitan în dreptul *ghizdelor*, asociați cu vesta neagră de dimie, cu guler, lungă până la brâu, încheiată la două rânduri de nasturi, sau pantalonul de vară confecționat din pânză albă de bumbac, țesută în patru ițe, în *ochiuri* (romburi), completează ansamblul vestimentar bărbătesc..

În anotimpul răcoros, pieptarele și cojoacele care reflectă în sistemul de ornamentare influența pieselor similare de peste Carpați (similitudini cu cele de Avrig sau Făgăraș), precum și hainele de dimie: minteanul, zeghea decorată cu găitan sau cu flori realizate cu lână ori ață albă, mantaua și gluga întregesc costumul bărbătesc.

O abatere de la costumul popular muntenesc cunoaște, prin forma și modul de ornamentare a pieselor componente, ansamblul vestimentar de Prahova, care se încadrează în tipologia portului cu fotă largă, încutată.

Cămașa originară a costumului femeiesc se diferențiază și ea de sistemul clasic de ornamentare a cămășilor muntenesti cu altiță, încreț și râuri, fiindu-i specifică o altă modalitate de decorare a mânecilor, de influență transilvăneană, și anume: două benzi orizontale de cusături — una mai lată, amplasată în partea superioară (*râu peste umăr*), iar cealaltă, mai îngustă, în dreptul cotului (*râu peste cot*), cusute în punct bătrânesc, buclat. Un alt element de origine transilvăneană îl reprezintă *brățara sub obin-zică*, o cusătură dispusă sub guler, realizată în tehnica *urzit pe crețuri*. În ultima etapă de evoluție, cămașa femeiască s-a încadrat în sistemul de ornamentare cu altiță, utilizându-se în decor arniciul roșu și negru, precum și paietele.



Maramă și ie cu fusti (Muscel)



Maramă, ie și fotă de Prahova



*Costum tradițional:
fes, maramă, cămașă și fotă de Râmnicu Sărat*

Fota, asemănătoare unei fuste crețe sau încutate, confecționată din lână, țesută în patru ite și dată la puiă, compusă din două foi unite la mijloc cu cheiță, a fost inițial simplă, cu fondul vânăt sau negru. Acest tip a evoluat în fota mai fină, țesută în două ite, decorată la poale cu vargă roșie, verde sau galbenă.

Cu timpul, decorul s-a amplificat urcând și pe căpătâiele piesei. Pe *pulpanele* fotei de Prahova, ornamentele erau dispuse în sens vertical, sub forma unei benzi late, realizate fie din țesătură, fie din alesătură, fondul acestui decor fiind de cele mai multe ori roșu. Pe poale, compoziția ornamentală s-a grupat sub forma unei vârgi late, colorate, încadrate de câteva dungulițe subțiri, numite în termeni locali *toiege*, sau sub forma unei suite de vârguțe, de aceeași lățime

cu aceea a vârgii late. Deseori, în decorul fotei încutate de Prahova a intervenit și *telul*, firul metalic auriu sau argintiu. Fota creță a coexistat, în zona Prahovei, cu cea dreaptă, clasică.

În ansamblul costumului popular muntenesc se distinge, prin elemente specifice, originale, de mare rafinament decorativ și cromatic, costumul de Buzău³¹ și, mai ales, cel de Râmnicu Sărat, o subzonă a Buzăului, caracterizat prin prezența fesului roșu, a cămășii încrețite la gât (cusute cu fire de lână vopsite în gospodărie sau de arnici, în punct bătrânesc, de cusătură buclată) și prin fotă, o creație unică datorită organizării decorului pe căpătâiele cu fond roșu, folosirii lăncii policrome și a firului metalic strălucitor printre alesăturile sau cusăturile care împodobesc extremitățile și poala de la spate a piesei.

Caracteristic portului bărbătesc buzoian au fost cămașa bătrânească, dreaptă, dar și cămașa scurtă cu *fustanelă*, ornamentate cu broderii albe, încinse cu brâul lat, de lână roșie, bogat decorat cu alesături realizate cu lână, lăncă și fir, care formează pata de culoare în cadrul ansamblului vestimentar alb, precum și cioarecii din dimie albă, strâmți pe picior, și pantalonii de vară.

Vesta, hainele scurte de dimie neagră sau brună, alături de pieptarele și cojoacele realizate de meșterii locali specializați, completează ansamblul vestimentar bărbătesc, conferindu-i o notă de sobrietate, robustețe și rafinament.

Portul teleormănean ocupă, în ansamblul costumului muntenesc, un loc aparte prin trăsăturile sale particulare, îmbogățind repertoriul ornamenticii populare românești cu motive decorative originale, de o deosebită valoare plastică.

Analiza pieselor sale componente relevă existența unui complex unitar cu aspecte specifice, determinate de modul de viață al locuitorilor, de ocupația lor de bază, de condițiile geografice, sociale și istorice.

Intensele schimburi comerciale desfășurate în zonă au presupus întotdeauna și existența unor schimburi culturale. Astfel, mocanii au adus în zonă piese de port, elemente decorative și tehnici care au influențat, într-o oarecare măsură, portul local. Legăturile inter-zonale și mai ales puternica influență exercitată de fastuosul costum de Romani trebuie, de asemenea, avute în vedere.

³¹ Olga Horșia, *Zona etnografică Buzău*.



Boscele vechi teleormănene

Totodată, cele patru orașe ale zonei — Roșiori, Alexandria, Turnu Măgurele, Zimnicea — cu numeroasele lor ateliere meșteșugărești, au constituit puternice nuclee de atracție pentru populația rurală. Orașele au influențat croiul unor piese de port, iar industria a invadat satele cu pânzeturi, catifele, postavuri, dantele etc. Negoțul intens practicat de *marghidani* (negustori ambulanți) a generalizat utilizarea arniciurilor colorate, a fluturilor și a mărgelilor care au îmbogățit paleta cromatică și au sporit nota decorativă a pieselor de port.

Asupra portului popular din sudul ariei s-a exercitat și influența balcanico-orientală, determinată de existența raialelor turcești pe linia Dunării. Fesul, mechelețul, podoabele de aur (icuşari, mahmudele), găitanele, croiul pantalonilor largi cu tur, zăbunele sunt de origine balcanico-orientală.³²

Piesele constitutive ale costumului teleormănean: ștergarul, cămașa încrețită la gât, cămașa dreaptă, *zoroclie*, precum și cele două catrințe purtate perechi, au îmbrăcat aici note particulare, proprii.

O formă arhaică de pieptănătură, pe care o mai purtau, în jurul anului 1900, numai femeile în vârstă, a constituit-o pieptănătura cu *coarne* (proeminente laterale realizate din cozi răsucite deasupra urechilor sub forma unui coc, prinse cu ace), peste care se purta un suport, cunoscut în toată zona sub numele de *conci*, dar care avea și denumiri locale: *mercheleață* la Pietroșani, *mercheleț* sau *chermeleț* la Zimnicea și Smârdioasa, *chenci* sau *checi* la Țigănești. Indiferent de materialul din care se confecționa — aba, vâcălie de ciurel, nuia de dud sau de măr, joardă de viță, cânepă groasă etc. — acest suport, peste care se așezau diferite piese textile, avea rostul practic de a susține părul, de a înălța pieptănătura și de a conferi figurii un aer maiestuos.

În vederea susținerii pieptănăturii, peste *conci*, femeile se înveleau cu piese secundare anexe, cu rol funcțional, denumite *bariș*, *ciumber*, *dirmea*, iar peste acestea cu ștergar, maramă, tulpan, basma.

În zilele de sărbătoare, peste una dintre legăturile-anexe, nevestele purtau tulpanul (ornamentat cu *bagadele* și mărgelile policrome), ca piesă independentă sau asociat cu ștergarul, care în Teleorman a ajuns la o valoare artistică remarcabilă prin tehnicile folosite în compunerea câmpurilor decorative, prin diversitatea motivelor ornamentale și prin nuanțele utilizate.

Trăsătura caracteristică a ștergarului teleormănean, cunoscut în toată zona sub numele de *cârpă*, este ornamentația cu vârgi realizate fie din urzeală, cu fire mai groase de bumbac alb, între care se intercalau și fire de borangic gălbui, dispuse de-a lungul țesăturii, fie din bătaie, cu vârgi pe lat, inițial numai albe, apoi și colorate, albastre sau galbene, dispuse pe tot câmpul sau numai la extremități, între care se executa un gen de ajur și se introduceau fire de beteală.

Cu timpul, ornamentica ștergarului a fost îmbogățită la capete cu intercalări de găurele și cu alesături dispuse fie sub forma unor motive izolate, fie într-o înșiruire pe intervalele libere dintre grupele de vârgi. Alesăturile constând din motive geometrice, fitomorfe și avimorfe — alese pe ștergarele mai vechi cu mătase sau cu ață albă de bobină, iar mai târziu cu arnici și bumbac răsucit sau cu fire mercerizate și fire de lână policrome — erau realizate cu speteaza și alterneau cu grupurile de vârgi simple.

Ștergarul teleormănean se caracteriza prin dimensiuni mari: lungime de până la 3,50 metri, lățime de 0,80 metri, capătul ales de 0,75 metri.

³² Maria Cioară-Bâtcă; Vlad Bâtcă, *Zona etnografică Teleorman*.



*Ansamblu vestimentar din Vlasca:
maramă, cămașă, peșteman și boscea*

Ace de cap, *spelci*, cu gămălie colorată, fixau ștergarul în dreptul tâmpiei — în toate zonele muntenesti, de altfel —, iar uneori se grupau în șir continuu deasupra frunții (Teleorman), constituind un element pur decorativ. Pe frunte, sub ștergar, femeile purtau bani de aur (*icușari*), cusuți pe o panglică neagră.

În afara mărgelilor colorate din sticlă și piatră, purtate de toate categoriile de vârstă, proprie fetelor și nevestelor a fost salba de aur, numărul șiragurilor de galbeni indicând starea materială a purtătoarei. Salba de mahmudele se compunea din unul până la patru galbeni mari, așezați la mijloc, și din icușari (galbeni mărunți) în părți, cusuți pe o panglică neagră sau înșirați pe lanț. În urechi, se purtau icușari de aur, toarte sau cercheri din mărgel. Pe brațe, fetele purtau brățări din aluminiu, aramă, os sau din șiraguri de mărgelă măruntă, iar pe degete inele de aur, argint, aramă sau din alte metale.

Din punct de vedere morfologic, cămașa femeiască din zonă se încadrează în tipul carpatic, fiind cunoscută local sub numele de cămașă *mocânească*, și în tipul *poncho*, cu mânecile prinse din umăr, denumită cămașă *zoroclie*.

Cămașa încrețită la gât, cu mânecile ornamentate în cele trei registre tradiționale — altită, încreț, râuri —, se caracteriza prin compartimentarea în pătrate a motivelor ce alcătuiau altită, trăsătură specifică și cămășii femeiești de Vlasca. Decorația cămășii se realiza fie prin cusătura cu acul „la un fir” sau „la mai multe fire”, „în puncte”, „în muscă”, „în tighel”, „pe dos”, „în șabac”, fie prin alesul în război.

Cămașa dreaptă, *zoroclie*, pentru zile de sărbătoare, se cosea „la fir”, cu mătase albă în jurul gurii, pe piepți, în dreptul umărului, la extremitatea mânecilor și pe poale.

Peste cămașă, femeile își încingeau mijlocul cu un brâu de lână țesut în patru ițe, pe fond roșu, cu dungi pe lat, care alternau cu motive alese cu mâna și purtând denumiri precum *răsucituri*, *șerpi*, *gura păpușii*, *peștișorul*. Printre alesături apărea, uneori, un fir auriu sau argintiu, ca la brăiele bănățene.

În zonă s-au purtat și brăie țesute în patru ițe și năvădite în ochiuri. Brăul femeiesc se mai țesea și în două ițe, în tehnica întâlnită și la boscele (denumită scos — urzeala ascunsă și bătaia foarte deasă). Aveau fond roșu sau negru, decorat cu vârgi colorate în alb, roșu, negru, verde, galben, albastru, dispuse pe lat. La capete, brăul era ornamentat cu ciucuri. Peste brâu se înfășurau bete din lână sau din urzeală de lână și bătaie de bumbac, țesute în două ițe, năvădite în *ochiuri* sau în *boabe*. Betele erau înguste de un deget și ornamentate cu ciucuri de-o palmă, ce atârnavă pe sold.

Catrința, cunoscută în zonă sub numele de *zuvelcă* sau *boscea*, se confecționa din urzeală și băteală de lână, din urzeală de borangic și băteală de lână, din urzeală de cânepă și băteală de lână. Piesa de sărbătoare era bosceaua care se țesea în două ițe, în tehnica scos, în spată mai rară. Boscelele vechi (urzeală de bumbac răsucit și băteală din lână, toarsă subțire) erau compuse din două foi, cusute pe lungime cu acul.

Compoziția ornamentală, la boscelele purtate de bătrâne, se concentra în jumătatea inferioară, către poale, decorul constând din trei vârgi înguste despărțite prin câte un rând de alesături

Veche cămașă de Vlasca →



cu speteaza. Întreaga compoziție era cunoscută sub numele de *prag*. Trupul bosceleii era negru sau albastru, iar marginile erau „bătute” cu acul (festonate) cu lână roșie sau albastră.

La tinere, fondul bosceleii era *nărânzat* (roșu), iar compoziția decorativă consta din vârgi dispuse orizontal, realizate din bătaie, sau din vârgi înguste care alternau cu altele mai late, între ele fiind plasate alesături geometrice și fitomorfe. La poale, motivele ornamentale fitomorfe, antropomorfe sau avimorfe erau grupate compact — în *prag*.

Boscelele se încingeau în talie cu băieri din lână sau din bumbac alb, negru, galben. Pe anumite porțiuni, alesătura era *spartă*, nu se lega. Tehnicile în care se alegeau motivele ornamentale erau deosebit de variate: „pe deasupra”, „pe rost”, „în spetează”. Alesăturile se realizau cu lână sau lăniță policromă adusă de marghidani. Bosceaua aleasă pe toată suprafața se purta numai la spate. La poale avea ciucuri roșii și albaștri. Boscelele erau ornamentate cu fluturi la femeile tinere și cu mărgelile la bătrâne.



Giubea și boscea de Teleorman

La început, boscelele s-au purtat perechi; apoi, bosceaua din spate s-a asociat cu o zuvelcă purtată în față, ornamentată cu vârgi dispuse orizontal, spre poale desfășurându-se *pragul* format din vârgi alese cu speteaza. În câteva sate (Slobozia Mândra, Uda-Clocociov, Traian), bosceaua purtată în spate s-a asociat cu o catrință purtată în față, numită *presteleancă*, alcătuită din două foi încheiate pe lățime, cu decorul dispus în benzi verticale, simple sau alese; spre poale apărea *pragul*.

Pe vreme rece, femeile purtau *cojochiță* — un pieptar scurt, fără mâneci, despicat în față, ornamentat pe piepți, pe spate și la buzunare cu elemente fitomorfe cusute cu lăniță policromă și cu fâșii de meșină colorată, precum și cojoace lungi până la brâu, cu mâneci ornamentate cu găitane negre, în formă de floare.

Dintre hainele groase, piesa de rezistență a constituit-o cojocul *creț* sau „cu clini” (numărul acestora ajungând până la 12), purtat obligatoriu de către mirese. Lung până sub genunchi, cu sau fără mâneci, strâns pe corp, cojocul era decorat cu motive fitomorfe și cu *ihră* (fâșii de piele albă pe care se coseau *flori* cu lăniță colorată, încadrate cu ornamente din *ihră* verde împletită). La guler, pe margini și la mâneci, se borda cu garnituri din blană neagră de miel.

În zonă au circulat, pe lângă produsele centrelor locale, și piese provenite din Câmpia Romanaiilor, îndeosebi din vestitul centru de la Corabia, cunoscute sub numele de pieptare și cojoace cu *cosoaie* (spirale de *ihră* verde și lănică policromă).

În portul popular femeiesc, pieptarele și cojoacele ornamentate au ieșit din uz mai de timpuriu, fiind înlocuite cu haine de proveniență industrială. Dintre aceste haine, menționăm scurteicile și cațaveicile, generalizate în toată zona, precum și zăbunele.

În anotimpul rece, femeile au mai purtat o haină din aba albă, dată la piuă, scurtă până la șold, cunoscută sub numele de șubă, ornamentată cu găitane de lână. Ea a ieșit din uz după primul război mondial.

Portul popular bărbătesc reflectă mai mult decât cel femeiesc legătura strânsă cu specificul îndeletnicirilor și cu condițiile climatice locale.

În anotimpul cald, bărbații își acopereau capul cu pălării împletite din paie de grâu, cu pălării din postav cu borul ușor ridicat, numite local „pălării popești”. Iarna, se purtau căciuli din blană de miel, *moțate* la tineri și „cu fund” (rotunde) la oamenii în vârstă.

Cămașa bărbătească se încadrează în cele două tipuri principale: cămașa dreaptă și cămașa cu platcă. Pânza din care se țeseau cămășile era învărgată din urzeală cu fire de bumbac alb mai gros, care ieșeau în relief, fiind cunoscută sub numele de pânză cu *ghenare* ori cu *marginii*. Pentru cămășile de sărbătoare, se folosea pânza învărgată cu borangic sau cu bumbac creț.

Cămașa dreaptă, *zoroclie*, a fost tipul cel mai vechi purtat în zonă — lungă până mai jos de genunchi, cu guler drept de două-trei degete, cu mâneci largi, libere la extremitatea inferioară. Toate părțile componente ale cămășii se uneau cu cheiță executată cu acul sau cu iglița, care a căpătat, cu timpul, atribute estetice. Cămașa de sărbătoare era bogat decorată cu șabace înguste albe pe guler și cu *bagadele* (colțișori) pe marginii.

Cămașa cu platcă, apărută la sfârșitul secolului al XIX-lea, a circulat în două variante: cu platcă dreaptă, cu guler pe lângă gât și mâneci lungi, libere la extremitatea inferioară, și cu platcă încrețită, cu guler răsfrânt și mâneci largi, strânse în *bantă*.

Pantalonii de vară, confecționați din bumbac pentru zile de sărbătoare, se croiau din patru foi încheiate cu cheiță, fiind largi în partea superioară și mai strâmți de la genunchi în jos. La marginea inferioară erau decorați cu șabac sau cusuți cu motive geometrice și fitomorfe și terminați cu *bagadele*.

În toată zona, în anotimpul rece s-au purtat nădragi (*dimii*) confecționați din aba țesută în patru ite. Croiți din patru-șase foi, nădragii erau ornamentați pe părțile laterale, pe buzunare și la marginea inferioară cu găitane. Culoarea abalei era neagră, albastră, maro, iar găitanele puteau fi negre, roșii, albastre, galbene, albe.

Nădragii se purtau împreună cu veste din stofă, cu revere, încheiate la două rânduri, cu veste din postav ornamentate cu găitane sau tighele colorate și șireturi albe sau cu o vestă numită *ielic*, decorată cu găitane albe și negre și cu piepții roșii întorși ca niște revere.

În unele localități din vestul zonei s-au purtat și nădragi albi, strânși pe picior, croiți din două foi, patru clini și tur. La marginea inferioară aveau manșete întoarse, crăpate într-o parte; se ornamentau cu găitane negre ori bleumarin.

Bărbații își încingeau mijlocul cu un brâu de lână țesut în patru ite, pe fond roșu, cu ciucuri la capete. În preajma primului război mondial, au apărut brăiele învărgate fie din urzeală, fie

din urzeală și din bătaie, terminate cu ciucuri la extremități. În satele din sudul zonei s-au purtat brăie cu vârgi din urzeală, verticale și cu benzi policrome transversale, alese cu speteaza; la ambele capete, aveau ciucuri lungi.

La brâu, bărbații purtau un șervet din pânză de bumbac, decorat cu vârgi, cusături sau alesături policrome. Ei legau la brâu o pungă din piele de miel, în care țineau tutunul și banii.

Bărbații au purtat obiele din pânură albă, înfășurate pe picior până sub genunchi și legate cu nojițe negre din lână, păr de capră sau de cal. Peste obiele se încălțau opinci din piele de porc, de vită sau de cal, cu cioc mic, încrețite fie numai în față, fie și pe părți; adeseori aveau la baza ciocului o limbă prin care se trecea curea de piele ce fixa opinca de picior. Obielele se purtau și peste ciorapi împlețiți din lână albă sau neagră, ornamentați în partea superioară cu cusături policrome cu motive fitomorfe și colțari realizați cu iglița.

În multe sate, peste obiele sau peste ciorapi se purtau tureci din lână albă ornamentate cu găitane negre sau bleumarin.

În zilele de sărbătoare bărbații se încălțau cu cizme înalte, negre sau galbene, cu carâmb moale, cu crețuri; ghetete cu gumilastic; *iminei* (un fel de bocanci din piele, cu piteni la spate).

În zonă s-au purtat o gamă variată de piese confecționate din blană, lucrate de meșterii locali sau cumpărate din orașele Caracal, Corabia, Roșiori sau de la târgurile ce se țineau în diferite localități ale zonei.

Cele mai frecvente au fost *burticarele* — pieptarele înfundate — și pieptarele despicate, ornamentate cu motive fitomorfe cusute cu lăniță la buzunare, piepți și spate și cu aplicații din piele. Pieptarele erau bordate cu blăniță neagră de miel (*zagara*).

De la Caracal se cumpărau pieptare înfundate și vestitele cojoace cu *cosoaie*. Numai cei înstăriți își puteau permite să poarte asemenea piese costisitoare din cauza decorului bogat ce consta din motive vegetale și rozete policrome, cusute cu lăniță, din *cosoaie* (spirale) executate cu ihră verde și din găitane negre. Cojoacele cu *cosoaie* aveau pe piepți, de o parte și de alta a deschizăturii, pe mâneci și pe spate același decor ca și pieptarele.

O piesă de sărbătoare a reprezentat-o cojocul bărbătesc creț, cu 20-24 de clini, lung, ornamentat cu motive vegetale cusute cu lăniță policromă în dreptul taliei, pe piepți și pe mâneci.

Peste pieptar și cojoc, bărbații îmbrăcau *cheba*, o haină din aba seină, lungă până în dreptul șoldurilor sau trei sferturi, cu mâneci, cu guler pe lângă gât sau cu guler mare, ca o glugă; era ornamentată cu găitane.

Peste chebă, în sezonul rece, se purta ipingeaua zisă și *imurluc* — o haină din aba neagră, albă sau maro, țesută în patru ițe, dată la puiă, lungă până la glezne, croită din patru sau cinci foi cusute pe orizontală. Această haină, cu sau fără mâneci, cu clini laterali, avea guler drept pe lângă gât și o glugă numită *chepeneag*. Se încheia cu bumbi de lemn sau cu nasturi din piele și se ornamenta cu găitane pe poale, la gură și la mâneci, iar pe glugă cu cusături policrome.

O viziune estetică aparte caracterizează costumul femeiesc din sudul Munteniei — zona Vlașca. Aici, piesa de rezistență era *peștemanul*, care îmbracă corpul de la talie în jos, o țesătură dreptunghiulară, largă, încutată mărunț, cu câmpul negru. Capetele policrome alese la margini sub forma unei borduri și varga roșie de la poale sunt notele sale particulare. Peștemanul se asociază întotdeauna cu o boscea purtată în față, cu fondul roșu sau măsliniu, decorată cu motive dispuse în registre paralele, orizontale.

Prin modul ornamentării (pe căpătaie) și prin varga roșie de la poale, peștemanul de Vlașca se

apropie de fotă, iar prin lărgimea și încutarea sa și prin modul de purtare — asociat cu catrința — această piesă amintește de vâlnicul oltenesc.

Găteala capului, compusă din conciul de fier, învelit în pânză, denumit local *mecheleț*, fixat pe cap cu ajutorul unei piese anexe, de formă triunghiulară, peste care se așeza marama de borangic, de mari dimensiuni, prezintă similitudini cu învelitorile de cap tipice zonei teleormănene. Diferă însă modalitatea de învelire cu marama, unul dintre capetele acesteia fiind adus peste creștet, unde se fixa cu ace de păr decorative, de așa manieră, încât colțul să cadă liber pe mijlocul frunții.

Compartimentarea în pătrate a rândurilor ce compun altița de pe mânecile cămășii femeiești de Vlașca constituie o altă asemănare cu costumul teleormănean.

Portul pantalonilor, numiți local *poturi*, foarte largi, reflectă influența balcanico-orientală exercitată asupra costumului popular în general.

Armonia, măsura, măiestria și virtuozitatea tehnică, rafinamentul decorativ și cromatic ale elementelor care constituie ansamblurile vestimentare femeiești și bărbătești din Muntenia reflectă gustul și concepția estetică a multor generații de creatori care au prelucrat fondul tradițional de valori în tipare plastice inedite.





Bărăganul și Dobrogea

In spațiul de cultură al Dunării de Jos, portul popular, prin anumite elemente specifice locale, se desprinde atât de ansamblurile vestimentare caracteristice zonelor învecinate, cât și de cele de pe întreg cuprinsul României, punând interesante probleme legate de originile sale, cu atât mai mult, cu cât aria de răspândire a acestui tip de costum acoperă, în mod miraculos, teritoriul fostei provincii romane Moesia Inferior, locuită în antichitate de traco-geți.

Cum s-a constituit aici, la Dunărea de Jos, un canon estetic, un „program decorativ” specific ce s-a dovedit a fi extrem de rezistent în timp și care s-a păstrat, cu modificări neînsemnate, vreme de secole în această arie, conferindu-i o impresionantă unitate stilistică, asigurată de existența unor modele arhetipale perpetuate până în zilele noastre?

Precizarea unor date esențiale, care se referă la istoria arealului investigat, ni se pare extrem de necesară pentru cunoașterea întregului complex de factori care au contribuit la zămislirea acestei culturi străvechi și unitare pe ambele maluri ale Dunării, pentru înțelegerea anumitor epoci și a producției lor spirituale, care reflectă concepții de viață, precepte morale, particularități de tehnică, stil și expresie artistică.³³

Vreme îndelungată, această întinsă arie culturală de caracter romanic, care cuprindea Câmpia Dunării, sudul Moldovei, Dobrogea, Bugeacul și partea de nord-est a Peninsulei Balcanice (din actuala Bulgaria), a format o unitate administrativă, politică, militară, având un mod de viață asemănător, care n-a putut să nu lase urme și să nu-și pună amprenta asupra evoluției și dezvoltării ulterioare a culturii populației băștinașe, a geților romanizați.

După căderea limesului danubian și așezarea slavilor în Peninsula Balcanică, Dacia nord-dunăreană devine centrul de greutate al romanității orientale.

Mediul geografic și condițiile de viață ale locuitorilor erau similare pe ambele maluri ale Dunării de Jos, redevenită un fluviu intern al Imperiului Bizantin, așa cum mai fusese un fluviu intern al Imperiului Roman, iar mai demult un curs de apă care unea lumea traco-getică.

Formele de trai asemănătoare ale unor populații cu substrat etnic comun la origine au dus la conturarea unui stil înrudit în arta popoarelor ce se dezvoltă de-a lungul marelui fluviu.

În Evul Mediu, acest spațiu geografic a fost străbătut de drumuri comerciale de o mare însemnătate: cele care porneau de la gurile Dunării spre Lvov și Crimeea; drumul negustorilor din Balcani spre Marea Baltică; drumul Europei Centrale care, pornind din zona Adriaticei, trecea prin Țările Române, ajungând în Flandra.³⁴

După cucerirea statelor din Balcani și transformarea lor în provincii, Imperiul Otoman ia în stăpânire și cetățile românești nord-dunărene, transformându-le, împreună cu teritoriile din jurul lor, în raiale turcești: Turnu (Măgurele), Giurgiu, Brăila. La fel se întâmplă și cu cetățile moldovenești de apărare de pe Nistru: Cetatea Albă, Tighina și Hotin.

³³ Elena Secoșan; Maria Bătcă. *Costumul popular al Dunării de Jos. Origini și evoluție*, p. 7-21.

³⁴ *** *Enciclopedia geografică a României*, p. 155.



Port tradițional: cămașă dreaptă, androc, pestelea și vestă din zona Constanța

← *Pereche dobrogeană în port tradițional*



*Ansamblu vestimentar din zona Constanța:
câmașă dreaptă și pestelci*

Dobrogea se afla sub ocupație turcească de la 1420, iar Bugeacul, din anul 1538.

Patru secole de dominație otomană asupra întregii arii geografice a Dunării de Jos și-au pus pecetea și asupra evoluției culturii populare, elementele sud-dunărene, de influență balcanico-orientală, cum ar fi: fesul, podoabele din monede turcești de aur (icuşari, mahmudele), găitanele, croiul pantalonilor bărbătești, largi, cu tur, asemănător șalvarilor, zăbunele pătrunzând în costumul local fără să-i altereze structura de bază.

În cercetarea costumului popular în general și a celui din Dobrogea în special, trebuie avut în vedere rolul factorului demografic, precum și însemnătatea istorico-etnografică a acestuia.

Frecvențele și pustiitoarele războaie purtate pe pământul Dobrogei au făcut ca ponderea populației românești să fie diferită, mai mare în vremurile de liniște, mai mică în perioadele de restriște. O serie de documente, ca și impresiile călătorilor străini, îi atestă pe românii dobrogeni băștinași, așa-numiții *dicieni*, ca ocupând întregul mal dunărean, de la guri și până la Silistra, reprezentând elementul de continuitate pe aceste locuri în toate timpurile. Numărul populației românești băștinașe din Dobrogea a sporit continuu și prin emigrările din Principate, datorate condițiilor sociale foarte grele din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. În decursul vremurilor, românii din județele învecinate, Ialomița, Buzău, Brăila — așa-numiții *cojani* —, apoi cei din județele limitrofe ale Moldovei, cunoscuți sub numele de *moldoveni*, găsind condiții de viață mai bune în Dobrogea, au preferat să se stabilească aici, mărindu numărul locuitorilor din unele sate sau înființând chiar sate noi.

În nordul Dunării, elementul românesc, cu un caracter rural-agricol, a crescut de-a lungul timpului și prin adaosul de români din zonele subcarpatice și sud-dunărene, dar și de păstori veniți din Ardeal, mai ales din acele zone în care oieritul a constituit din vremuri vechi ocupația tradițională de bază a locuitorilor: Brașov, Sibiu, Făgăraș.

Prin stabilirea lor definitivă în Dobrogea, unde au întemeiat așezări durabile și stabile, mocanii au constituit elementul care a asigurat, de-a lungul secolelor, continuitatea elementului românesc de aici. Prin comerțul pe care l-au practicat, concomitent cu păstoritul la început, iar mai târziu și independent de acesta, ei au făcut să circule pe o vastă arie geografică o serie de piese de port.

Elementul românesc stabilit în Dobrogea a contribuit la menținerea și păstrarea portului propriu, cu care a venit din regiunile de baștină mai sus-menționate, dar a influențat și portul local, autohton, transmitând anumite elemente de costum. Iată de ce, alături de câmașă femeiască dreaptă, care este a locului, s-a purtat în județul Constanța și câmașă încrețită la gât, pe care locuitorii băștinași, pentru a-i indica proveniența, au numit-o câmașă mocănească. Și exemplele cu aceste influențe și împrumuturi reciproce ar putea continua.

Când ne referim la spațiul de cultură al Dunării de Jos, avem în vedere o întinsă arie geografică ce depășește fruntariile României, cuprinzând Bărăganul (județele Ilfov, Ialomița, Călărași, Brăila și Galați), Dobrogea (județele Tulcea și Constanța), Bugeacul (sudul Basarabiei) și partea de nord a Bulgariei, între Dunăre și Balcani.

În această arie geografică, cu o istorie comună și condiții de viață asemănătoare, s-a elaborat în timp un sistem propriu de forme artistice și ornamentale cu rădăcini puternice în respectivele tradiții locale, s-a cristalizat un tip de costum unitar, cu un stil bine conturat.

Elementele sale constitutive fundamentale sunt cămașa asociată cu cele două catrințe, denumite local *ote*, *zăvelci*, *boscele* sau *pestelci*.

Cămașa dreaptă, gen tunică, asociată întotdeauna cu cele două catrințe, constituie prototipul ansamblului vestimentar specific spațiului cultural al Dunării de Jos.

Cunoscută sub numele de cămașă *zoroclie*, în Bărăgan cămașa dreaptă prezintă o mare unitate morfologică și stilistică, conferită de materiile prime din care se confecționa, de varietatea fibrelor folosite și modalitatea de asociere a lor, de elementele de croială și de terminologia referitoare la ele, ca și de sistemul decorativ.

Bunăstarea economică a locuitorilor a dus la utilizarea în confecționarea cămășilor a unor materiale diverse și de bună calitate (în, bumbac, borangic). În deceniul patru al secolului al XIX-lea, au fost introduse și diverse sorturi de bumbac: *bumbăcelul*, *inișorul*, *bumbacul de spumă*, folosite la țesătura de fond. Cămășile de mare ținută aveau stanii și mânecile țesute din bătaie de borangic și urzeală de inișor, asocierea acestor două fibre fiind de mare efect decorativ.

În țesătura de fond, se introduceau în urzeală fire de arnici roșii, albastre, negre și galbene, alternând un dinte colorat cu trei-patru dinți albi, realizându-se așa-numita vârgătură „din spetează”. Se băteau și cu suvelnița vârgi din același arnici colorat. Vârguțele se realizau și introducând în urzeală fire de bumbac mai groase și răsucite, de culoare albă. Grosimea acestui bumbac, numit local *sacâz* sau *tiriplic*, dădea relief vârgilor, numite *marne*. Cămășile de sărbătoare erau învârgate și cu fire de borangic.

Vârgătura începea de la marginea pânzei, de unde și denumirea ei de „pânză cu margine” sau „marne de tiriplic” ori „pânză cu chenar” în Bărăgan, sudul Dobrogei și sudul Basarabiei sau de „pânză chirachie” în satele din nordul

Dobrogei ori „cu dinți” sau „cu fâșii” în ținutul Vulcănești din sudul Basarabiei. Spre deosebire de vârgile plasate la marginea pânzei (*marne*), se realizau și grupuri de vârgi distincte pe mijlocul materialului, denumite sugestiv *mijloace*.

La cămășile de sărbătoare din sudul Basarabiei, stanii și mânecile se țesau în război, cu vrăste cafenii din bumbac vopsit în *calacan*, și se ornamentau cu *ridicături* realizate cu speteaza, în trei-cinci ițe, cu bumbăcel alb.

Dungile prezente în textura pânzei, realizate din diverse calități de fibre, constituiau ele însele un sistem decorativ care, alături de motivele ornamentale geometrice sau fitomorfe stilizate, amplificau valoarea artistică a cămășii.

Ingenioase sisteme de croială, demonstrând adaptarea la necesitățile practice frecvent întâlnite în Bărăgan și în Dobrogea, s-au păstrat până aproape de zilele noastre. Dintre aceste procedee îl amintim pe cel cunoscut sub numele de *clini scoși*. Pe ambele laturi ale foi din spate a cămășii se adăuga, la clinul mare, în dreptul șoldurilor, câte un clișor triunghiular obținut prin tăierea a circa 20 de centimetri din vârful bucății de pânză croite pe diagonală și destinate clinului mare. Clișorii întăreau cusătura de unire a clinului mare cu trupul cămășii.



Costume tradiționale din zona Tulcea



Cămașa dreaptă a fost inițial fără guler, răscroită pe lângă gât sau croită cu gura pătrată (sudul Basarabiei), iar mai târziu, cu guler îngust ca o bentiță. Partea superioară a cămășii era numită *ciupag* sau *nadă* în toată aria, iar cea inferioară, *poale*. În spațiul Dunării de Jos, cămașa dreaptă apare atât sub forma veche a cămășii lungi, într-una cu poalele, cât și sub forma cămășii cu poalele cusute de stani, în dreptul taliei, în Bărăgan și în Dobrogea, și mai jos, în dreptul șoldurilor, în sudul Basarabiei (ținuturile Cahul și Vulcănești).

Mânecele erau largi, libere la extremitatea inferioară sau strânse pe *brățărui* (numite și *mangete* în unele sate din sudul Basarabiei), de forma unei bentițe late de două degete, încheiate cu *bumbi*.

Procedeele de îmbinare a foilor de pânză ce compuneau cămașa au evoluat de la simplele cusături funcționale — însăilături și tivituri —, până la cusăturile ornamentale de un mare efect decorativ. Pe porțiunile expuse vederii, cum ar fi mânecele, umerii, pieptul și spatele cămășii, se utiliza în mod curent cusătura denumită *cheiță*, care unea marginile foilor de pânză în diverse sisteme, având valențe estetice. Executate cu acul, cu arnici roșu, albastru sau negru, cheițele purtau denumiri care variau de la un sat la altul: *încheietură mare*, *încheietură cu două piciorușe*, *mreață*, în funcție de punctele de cusătură în care acestea se executau.

Tivurile pânzei se întăreau la gura cămășii, mâneci și poale cu găurele simple sau duble, din care s-a dezvoltat *șabacul*, un decor de fire trase, gen ajur, cusut cu fir alb.

Un alt element comun care conferă unitate stilistică și valoare artistică acestei cămăși în întreaga arie cercetată îl constituie colțișorii mărunți care împodobesc gulerul, gura cămășii, extremitățile mânecilor și poalele și a căror denumire este extrem de diversă, de la o zonă la alta: *bibiluri*, *bagadele*, *moțorele*, *nodățele* (în Bărăgan și Dobrogea), *zimțișori* (ținutul Cahul), *zimți* (ținutul Căușani) și *gheboși* (ținutul Vulcănești). Ei sunt realizați cu acul, din fir alb sau colorat. De o virtuozitate tehnică deosebită sunt colțișorii care mărginesc tivurile de la mânecele cămășilor, numiți *tandică* în sudul Basarabiei, fiind asociați, adeseori, cu mărgelile mărunte policrome.

Întăriți și fasonați cu o cusătură mărunță, în diverse puncte minuscule, care denotă migală și pricepere, colțișorii dau impresia unei dantele. Tehnica *bibilului*, dezvoltată din cusătura utilitară, a cunoscut o amploare și un rafinament deosebite în spațiul de cultură al Dunării de Jos.

Decorul geometric sau fitomorf stilizat este discret la cămașa dreaptă, fiind amplasat în acele locuri care subliniază liniile croiului: la gura cămășii, în dreptul umărului, la extremitățile mânecilor, pe poale, dar și pe guler, când acesta există. Tehnicile în care se coseau motivele ornamentale erau: „în urma acului”, „în cruciulițe”, „pe fir”, cusăturile fiind realizate cu arnici roșu și negru sau roșu și albastru, cu fir de borangic fiert și boit în *nărânzat* (roșu) sau cu lăniță colorată.

Combinarea sistemului decorativ rezultat din tehnica țesutului cu cel realizat prin cusătură constituie trăsătura fundamentală ce caracterizează compoziția ornamentală a cămășii drepte din aria Dunării de Jos.

Elementul care conferă acestui ansamblu vestimentar valoare de identitate este catrința care prezintă aici o tipologie aparte, determinată, pe de-o parte, de modul său de compunere, iar pe de altă parte, de schema decorativă care se respectă la toate variantele local-zonale.

Dacă în celelalte arii în care circulă tipul de costum cu două catrințe, sistemul de unire a celor două foi de țesătură care compun piesa este pe lungime, pe mijlocul catrinței, pestelca specifică Dunării de Jos are întotdeauna foile cusute pe orizontală, ceea ce determină și un anumit amplasament al decorului pe câmpul piesei, conferindu-i un caracter unic în portul popular românesc.

Compoziția ornamentală a pestelcii este organizată în registre, în benzi decorative perfect simetrice, orientate în sens vertical pe părțile laterale, cunoscute în tot spațiul Dunării de Jos sub numele de *ghenare* sau *vărgi*.

De la bun început trebuie făcută precizarea că pestelca specifică Dunării de Jos este ornamentată, în mod exclusiv, cu decor geometric, ceea ce constituie dovada de necontestat a vechimii și a autenticității acestui element de port.

Disponerea decorului pe suprafața pestelcii constituie, de asemenea, o abatere de la legile exprimării plastice frecvente în celelalte zone în care se întâlnește tipul de costum cu două catrințe. Dacă în portul popular românesc, compoziția ornamentală a catrinței s-a organizat liniar,

în registre decorative orientate pe axe paralel-orizontale, diferențiate cromatic, concentrate în borduri compacte, în așa-numitele *praguri* din partea inferioară a piesei, pe pestelca Dunării de Jos decorul e constituit obligatoriu din cele două vârgi ornamentale, dispuse vertical, pe marginile laterale, de unde și denumirea lor de *vargă la marne* sau *ghenar în picioare*. Sistemul ornamental specific spațiului cultural al Dunării de Jos marchează, din nou, caracterul de unicat propriu acestei arii care își păstrează, peste veacuri, formele originare, autentice.

Așadar, cele două borduri, benzi decorative de aproximativ 10 centimetri lățime fiecare, alcătuite numai din motive geometrice (*floare aleasă*, *gura păpușii*, *cioltaru*, *melcuții* etc.), care se succed în mod compact pe marginile laterale ale pestelcii, în sens vertical, delimitate de o parte și de alta de motive mărunte, denumite plastic *cotit*, *cârlionțat*, orientate sever în aceeași linie dreaptă, verticală, ca și *ghenarele*, constituie programul decorativ, tiparul, canonul estetic specific numai acestei arii culturale.

Modul în care se împodobește câmpul pestelcii între cele două borduri laterale dădea naștere la numeroase variante local-zonale. Astfel, în zona Ilfov, câmpul catrinței era „neted”, lipsit de ornamente, având uneori, numai la capete, un grup de trei-patru vârguțe, din culoare alta decât cea a fondului, realizate din urzeala țesăturii, de unde și denumirea de „vârgi puse din urzeală”.

Alteori, pestelca din zonele Ilfov și Călărași avea câmpul vârgat, în sens vertical, cu dungulițe înguste.

În zona Călărași și Valea Ialomiței, catrința se împodobește cu un ornament consistent, „o vargă aleasă curmeziș”, amplasată orizontal, la poale, sub forma unei borduri, similară cu cele două chenare laterale, structurată compact din motive geometrice, bordură care unește chenarele de pe margine.

În zona Constanța, trupul pestelcii se orna-menta cu *stropituri* sau *pui*, niște buline mărunte, presărate uniform pe întreg câmpul piesei. La această pestelcă, apărea uneori și decorul compus din vârgătură.

Cel mai bogat decor îl surprindem, însă, la pestelca din zona Tulcea, care creează, la prima vedere, impresia unui covor. Varga aleasă de la poale se îmbogățește cu alte categorii de motive: una principală, dispusă pe foaia de jos, delimitată de „ghenarul de la poală”, reprezentată prin motivul cunoscut sub numele de *pisc*, de formă unghiulară, din care s-a dezvoltat ornamentul numit *oglină*, și alta, secundară, pe foaia superioară, unde se presară mici motive geometrice.

Trupul catrinței era, deseori, ornamentat cu *vârgătură* — dungulițe subțiri, din fire colorate diferit față de culoarea fondului, care se introduceau în țesătură cu suveica, la distanțe egale



*Fustă din
Câmpia Dunării*

Pestelcă de Bărăgan



Pestelci din zona Giurgiu

de 1,5-2 centimetri pe întreaga suprafață, în mod uniform. Denumirile — *vărgătură pe trup*, *bătaie la trup*, *bețișoare*, *vărgătură în speteze*, *vărgi puse prin urzeală*, *vărgătură pe trup în picioare*, *vărgătură din suvelniță* — aparțin spiritului inventiv al țărăncii, fiind deosebit de plastice și de expresive.

Catrințele din zonele Brăila și Galați se încadrează în tipologia ornamentală a Tulcei, dar cunosc un decor mai modest, iar catrințele din Vaslui, zonă de margine a ariei de răspândire a pestelcii, prin organizarea compoziției ornamentale, amintesc numai de structura decorativă specifică pestelcii Dunării de Jos.

La varianta caracteristică sudului Basarabiei și Văii Nistrului de Jos, registrul decorativ, ales pe poale, era mai dezvoltat decât la catrințele din Câmpia Bărăganului, dar mult mai redus decât la cel specific zonei Tulcea. Totuși, prin motivele de formă unghiulară care apăreau în jumătatea inferioară a piesei, între cele două borduri laterale, pestelca din Bugeac și Valea Nistrului de Jos are afinități cu piesa caracteristică nordului Dobrogei. Într-o etapă mai târzie, pestelca specifică Bugeacului a devenit mai lată, ajungând până la 82-90 de centimetri lățime, fapt care-i conferă aspectul unui șorț ușor încrețit în talie.

În tot spațiul Dunării de Jos, pestelcile se confecționau din cea mai bună calitate de lână (*părul*), toarsă subțire, folosită atât la urzeală, cât și la băteală. Într-o fază ulterioară, s-a folosit la urzeală cânepa, apoi inul și, mai târziu, bumbacul importat, pentru băteală și alesături utilizându-se însă, întotdeauna, lâna, materialul cel mai prețuit de țăran.

Pestelcile se țeseau de regulă în două ite, această tehnică facilitând alesul cu mâna.

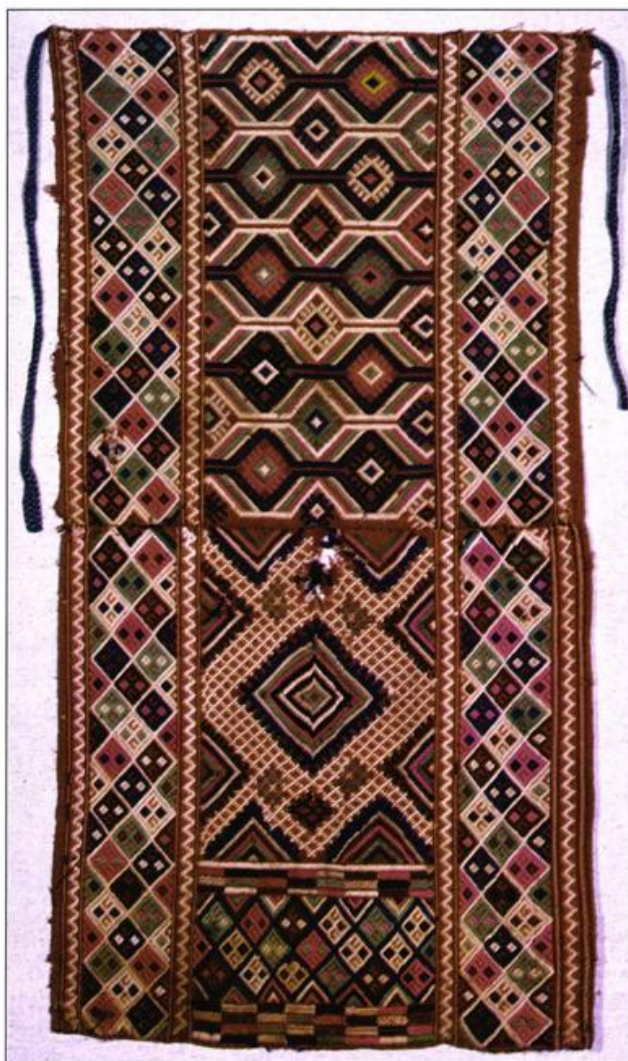
Țesutul în tehnica scos cu spată rară (o casă goală, alta cu fir în spată) permitea o bătătură îndesată, obținându-se o țesătură deasă, țeapănă ca o scoarță, care „să stea în picioare”. Când se folosea o spată mai deasă, rezulta o țesătură *pânzește*, fiind vizibil și firul de urzeală.

Un sistem de țesut numit *sumak*, de proveniență orientală, întâlnit astăzi numai în Banat și în Dobrogea, constituie dovada unui contact mai strâns al celor două provincii cu Orientul în secolele trecute, dar și apartenența, totodată, la o anumită arie culturală.

Coloritul de fond al pestelcii a păstrat, inițial, culoarea naturală a lânii de oaie (brun închis sau negru), obținută și cu ajutorul *plutei* (planta cea mai folosită în spațiul Dunării de Jos pentru



Pestelcă de Bărăgan



Pestelcă de Tulcea

vopsitul în negru). Folosirea coloranților chimici a schimbat culoarea de fond a piesei în vânăt închis și, mai târziu, în roșu.

Ornamentica pestelcii se realizează fie cu speteaza, fie cu suvelnița — când este vorba de *vărgătură* (dungii), fie „din degete” — când ne referim la ornamentul ales cu mâna. Întrucât motivele respectivei cusături erau alese cu un fir mai gros de lână, ele ieșeau în relief, de unde și denumirea de țesătură *bombiu* sau de pestelcă *gușată*, firul gros conferindu-le ornamentelor mai multă consistență.

Tehnica cusăturii apare atât la unirea „cu cheie” a celor două foi care compun pestelca, executată cu acul, cât și la întărirea marginilor prin procedeul cunoscut în terminologia locală sub numele de „peste ac”, „bătut cu acul” sau *nodățică*, denumiri plastice care indică sugestiv tehnica cusăturii respective.

Motivele care alcătuiau compoziția ornamentală a chenarelor laterale, la toate variantele local-zonale, erau geometrice, abstracte: unghiuri, triunghiuri, x-uri, s-uri (numite *șetrangă* sau *omidă* în Dobrogea și sudul Basarabiei), linia sau zig-zagul, meandrul, *miezul nucii*, alături de care apăreau și ornamente cosmomorfe: stele și romburi solare.

Deși motivele ornamentale care compun decorul erau asemănătoare la toate variantele zonale, în schimb modalitățile de asociere, locul și ponderea lor în cadrul compoziției decorative — unele constituind motive principale, altele ocupând un loc secundar în arhitectura compozițională a piesei — erau diferite, dând naștere la variante decorative locale.

Dacă motivele ornamentale și-au pierdut semnificația magico-religioasă, ele păstrează și acum o semnificație plastică absolută, care amplifică emoțiile estetice prin acordurile de forme și culori.

Tehnicile în care sunt alese elementele decorative de pe pestelci sunt diferite: „alesătura în spetează”, „alesătura pe rost”, „alesătura peste fire”, „alesătura cu trestia” etc.

Diferite sunt și tonurile coloristice folosite la alesături, toate aceste vibrații cromatice susținând armătura geometrică a chenarelor laterale.

La sfârșitul secolului al XIX-lea, costumul original, autentic, cu două pestelci, specific întregii arii a Dunării de Jos, începe să iasă din uz, în componența vestimentației femeiești fiind introduse piese de factură orășenească, precum fusta și șorțul de arnici.

Salbele purtate la gât, realizate din bani de aur, icușari și lefți, precum și podoabele din bani purtate pe frunte completeau ansamblul vestimentar femeiesc.

În afara opincilor tradiționale, pe care le-au părăsit încă de la începutul secolului XX, femeile au încălțat un gen de ciuboțele din aba, peste care puneau *ciupicii*, *meșii* sau *scarpeții*, un gen de papuci. În zilele de sărbătoare, peste ciorapii roșii de lână se încălțau cu pantofi țărănești, *iminei* sau *conduri*.

În ceea ce privește hainele groase, piesa purtată de femei la ocazii a fost cațaveica sau scurteica confecționată din lână țesută casnic, dar și din stofă industrială, evazată datorită clinilor laterali, căptușită cu blană de oaie și garnisită cu blană de vulpe la gât.

O mare frecvență a avut-o și *zăbunul*, purtat deopotrivă și de bărbați, o haină scurtă, confecționată din țesătură de lână, în patru ite, dată la gratie, cu clini pe părți, lipsită de guler, încheiată lateral cu *bumbi*. Zăbunul era bumbăcit, căptușeala sa fiind umplută cu lână și cusută ca o plapumă.

S-au mai purtat *pieptare înfundate* și *cojoace*, dar aceste piese n-au ajuns la valoarea artistică pe care au cunoscut-o în alte zone, având un decor redus, alcătuit din motive ornamentale cusute cu lănică policromă, ce-au fost înlocuite cu aplicații de piele sau de meșină.

Costumul bărbătesc din aria Dunării de Jos s-a caracterizat printr-o mai mare varietate a căciulilor: țuguiață, rotundă, mocănească și „cu cerc” sau „cu zagara” (o manșetă suprapusă la baza căciulii) și prin portul pălăriei confecționate din paie de secară în zilele de lucru și a pălăriei de postav, cu calota rotundă, înaltă și cu borul ușor ridicat, în zilele de sărbătoare; sau, în funcție de ocupația purtătorului, a pălăriei mocănești, cu calota rotundă și cu boruri mici.

Nota particulară a cămășii drepte e dată de lărgimea și lungimea pronunțată a acestei piese, de vărgătura prezentă în contextura pânzei (constituind, ea însăși, un sistem de ornamentare), de șabacele albe, de utilizarea pe scară largă a borangicului, dar și de colțșorii realizați cu acul, amplasați la marginile tivurilor.

Pantalonii se încadrează în cele două tipuri de bază: cei drepți și strâmți, confecționați din pânură albă, simpli, fără decor, și cei largi, din aba de culoare închisă: negru, sein, vânăt, ornamentați cu găitan și bârnaș în jurul buzunarelor, pe cusăturile laterale și la marginea inferioară.

Brăiele de lână, monocrome (albe, seine, roșii sau negre), de mari dimensiuni, înfășoară talia bărbatului de două-trei ori. Decorul lor îl formează dungile transversale și ciucurii lungi, răsuciți de la capete, peste care se suprapun și betele, constituie cingătorile tradiționale.

Chimirul, confecționat din toval și ornamentat cu cusături realizate cu șuvițe de piele, aparținea doar costumului de tip mocănesc, cu cioareci strâmți.

Vesta din lână (ilicul sau giubeaua), de culoare sobră (neagră, vânătă, brună sau roșu închis), ornamentată prin neveditură cu găitane aplicate, încheiată cu două rânduri de nasturi, întregeste ansamblul vestimentar bărbătesc din aria Dunării de Jos.

Opincile încălțate peste obiele, fixate pe picior cu nojițe din păr de cal, au reprezentat încălțăminte de bază a bărbatilor, în zilele de sărbătoare purtându-se *imineeii* sau *condurii*, vara, și cizmele cu carâmbul încrețit, iarna.

Specifică portului bărbătesc a fost *flaneaua*, o haină scurtă, croită în foi drepte din țesătură de lână în patru ițe, în culori închise, cu guler, cu mâneci, încheiată lateral, în partea stângă. Un decor compus din dungii subțiri, rezultat din neveditură, brăzda întreaga suprafață a piesei.

Peste pieptar sau cojoc, la drumuri lungi, bărbații îmbrăcau *mantaua* sau *gheba*, o haină lungă și largă, în culoarea naturală a lânii, prevăzută cu clini și *gluguș* (un capișon realizat dintr-o bucată dreptunghiulară) care atârna pe spate, sub guler. Mantaua se purta cu foile din față suprapuse, încinsă în talie cu bete, fiind ornamentată cu găitan răsucit din două fire (negru și alb), aplicat pe cusăturile de unire a foilor.

Persistența cu care s-a păstrat, în portul popular, tipul de costum cu două pestelci numai în acest spațiu al Dunării de Jos, care corespunde vechii provincii romane Moesia Inferior, relevă individualitatea puternic conturată a oamenilor acestei zone.

Programul decorativ zămislit la Dunărea de Jos este produsul unui climat spiritual diferit de al celorlalte regiuni etnografice, al unei gândiri estetice specifice, în care străvechile elemente de continuitate și cele de inovație, se îmbină în mod armonios.

Într-o arie de dense interferențe, cum este cea a Dunării de Jos, s-a perpetuat o viziune proprie, unică, dată fiind structura sufletească a omului trăitor în acest spațiu, care poartă în întreaga sa ființă memoria trecutului, numită tradiție.



Ansamblu vestimentar: cămașă dreaptă, lungă, izmene, vestă și brâu lat

→
Costum bărbătesc (Câmpia Dunării)
(pagina 164)

Vestă din zona Dunării de Jos
(pagina 165)







Moldova

În peisajul de o senină frumusețe al obcinelor din nordul Moldovei, an după an, la 4 iulie, se îndreaptă cu evlavie spre Mănăstirea Putna șiruri lungi de țărani în costume tradiționale, pentru a cinsti memoria voievodului Ștefan cel Mare, care, cu cinci secole în urmă, a înălțat zeci de biserici și mănăstiri-cetăți, menite să le ocrotească românilor credința, tradițiile și năzuințele.

Monumentele de arhitectură religioasă de la Putna, Voroneț, Moldovița, Humor, Sucevița, Neamț, Agapia, Secu și Văratec, adevărate focare de cultură, în ale căror ateliere, pe lângă alte meșteșuguri, arta broderiei a atins culmi de realizare artistică, fiind mărturie a geniului unui popor tot atât de vrednic în plăsmuirea frumosului, pe cât de viteaz și de mândru în apărarea neatârării sale, explică pe deplin gustul estetic rafinat al creatorilor locali care au îmbogățit zestrea spirituală a neamului cu autentice valori.

De o mare distincție, originalitate și eleganță este costumele femeiesc moldovenesc.

Tehnica de realizare, în multe Țări (în Suceava, regiunea Cernăuți și centrul Basarabiei), a pieselor textile care acopereau capul femeilor măritate în toate anotimpurile, cunoscute sub diverse denumiri — *zăbranic*, *pânzătură*, *miniștergură*, *ștergar de cap* — cerea îndemănare și pricepere, fapt pentru care numai anumite femei știau să le țeară. Compozițiile ornamentale, alcătuite din motive geometrice (romburi și zig-zaguri), ocupau centrul țesăturii, îmbogățindu-se spre capete cu motive vegetale stilizate, alese cu fire mai groase de bumbac, de aceeași culoare cu fondul, introduse în băteală, obținându-se astfel o decorație în relief, ton pe ton. Pentru a mări efectul plastic, aceste piese textile se terminau la extremități cu franjuri și, uneori, cu câte o vrăstă din mărgelile colorate în roșu și albastru închis.

Sistemul de învelire a capului cu ștergarul încadra armonios rotunjimea obrazului, imprimând întregului ansamblu o notă de monumentalitate. Modalitățile de acoperire a capului cu ștergarul erau diferite în funcție de suportul textil peste care se așeza (fes, tulpan triunghiular, căiță).

În afara ștergarului confectionat din fibre vegetale (câneapă, in, bumbac) și, mai apoi, din borangic, prezent și în celelalte provincii românești, în spațiul moldovenesc a fost frecvent, în anumite ținuturi (Botoșani, Valea Bistriței, Iași, Vrancea), și ștergarul realizat din lână țigaie.

Numită în unele zone *fișiu* sau *năframă*, marama de borangic se decora, pe toată suprafața sau doar la capete, cu alesături executate din bumbac alb ori mătase colorată, predominante fiind ornamentele geometrice, stilizările vegetale și motivele avimorfe. *Fesul roșu* a avut o largă arie de circulație, cuprinzând atât zonele Rădăuți, Botoșani, Neamț, Bacău, Vrancea, Vaslui, Galați, cât și sudul Basarabiei, îndeplinind, în Moldova, o funcție ceremonială. Așezat pe



← Costum tradițional femeiesc din Bucovina

Costum tradițional bărbătesc din Bucovina

capul miresei de către nănașă, fesul constituia semnul distinctiv care simboliza trecerea fetei într-o nouă categorie, cea a femeilor căsătorite.

În aria moldovenească, din stânga și din dreapta Prutului, cămașa femeiască, ce apare sub cele două tipuri de bază — încrețită în jurul gâtului și dreaptă —, cunoaște variante cu particularități locale.

S-a păstrat până în zilele noastre forma inițială a cămășii fără guler, încrețită la gât cu o ață de cânepă sau de in, numită *bezer* — de unde provine și denumirea cămașă cu *bezărău* sau *brezărău* —, dar și formula originară cu *altița* croită separat.

În stânga Prutului, cămașa de tip carpatic a avut o mai mare frecvență în ținuturile nordice și centrale ale Moldovei, precum și în partea stângă a Nistrului, în sudul Basarabiei (Bugeac) predominând, așa cum am menționat, tipul de cămașă dreaptă și varianta ei, cămașa cu platcă.



*Port bucovinean:
ștergar, cămașă, fotă, cheptar cu brâu și poale*

Pe albul imaculat al pânzei, succesiunea ritmică a petelor de culoare se supune aceleiași scheme decorative stabilite de o tradiție străveche, întâlnită și în alte regiuni românești: altiță, încreț, rânduri (verticale sau oblice, cele din urmă purtând numele de *costișate*).

Alțița se cosea separat, iar uneori era țesută. Se compunea din mai multe rânduri de cusături orizontale, paralele, în care predominante erau motivele geometrice, dar și avimorfe (păuni, fazani, cocoși), cusute cu arnici policrom și fir auriu. Alțița era îngrădită pe trei laturi cu un chenar îngust, realizat cu fir și arnici.

După alțița urma încrețul, un spațiu ornamental cusut pe dos, cu arnici sau cu mătase albă sau galben-portocalie, cu motive geometrice bazate pe romb. Prin monocromia sa, încrețul menținea echilibrul între alțița și raurile policrome.

Pe piepți, de-o parte și de alta a gurii cămășii, erau amplasate mai multe rânduri de motive care se repetau uneori și pe spate.

Ornamentele se coseau cu in, lână, mătase, arnici, strămătură. Pentru a delimita diferitele compoziții, creatoarele populare recurgeau, în afara firelor colorate, la mărgelile, fir metalic, be-teală și paiete, aceste materiale înviorând decoul și imprimând motivelor o deosebită vibrație.

Datorită fanteziei inepuizabile a femeilor, s-a ajuns la o impresionantă gamă de motive ornamentale geometrice bazate pe romb, pătrat; triunghi, hexagon, asociate, de multe ori, cu cele avimorfe și antropomorfe sau cu motive simbolice și vegetale stilizate (bradul, trifoiul, spicul de grâu, vița de vie, frunzele și florile), redată într-o manieră originală, în diverse puncte de cusătură: în *cruciți*, în *șătrângi*, în *butuci*, în *împunături*, în *pășituri*, în *lanț* etc.

Utilizarea unor fibre cu calități estetice deosebite și a firului auriu și argintiu, a mărgelilor policrome și a fluturilor, cadența petelor de culoare ce alternau cu spațiile albe ale fondului, dar și dinamica alternanței dintre suprafețele decorate și cele lipsite de decor amplificau valoarea artistică a cămășii, făcând din fiecare piesă un unicat al tezaurului artei populare românești.

Într-o arie restrânsă la zona Cașinului (județul Bacău) și partea de nord a Țării Vrancei a circulat un tip de cămașă cu un croi aparte, cămașa cu *chirușcă*, având alțița de formă triunghiulară, amplasată pe umăr, cu vârful orientat în sus, croită separat. Dacă în zona Cașin alțița nu era cusută, fiind confecționată dintr-un material industrial (tul imprimat sau dantelat),

pătruns din Transilvania prin intermediul negustorilor brețcani, în zona Vrancei, chirușca, croită din pânză, se cosea în punct bătrânesc „infoiat”, cu lână sau cu arnici (într-o singură culoare — roșu sau negru), având marginile brodate cu fir metalic.

În Țara Vrancei, cămașa de tip dacic, încrețită la gât — care a circulat în trei variante: cămașa cu altiță, cămașa cu *răură* (un rând de cusătură, dispus pe mijlocul mânecii, de la guler până la *brățara* mânecii, lat de 15 centimetri, care permitea o compoziție ornamentală asemănătoare cămășii de Muscel, decorată „cu fuști”) și cămașa cu mâneca răsucită, menționată deja —, a ajuns la realizări artistice superioare, înscriindu-se în tabloul general al portului popular românesc ca o creație unică, de mare originalitate.

Prețiozitatea decorului la cămașa vrânceană, rodul unui dialog cultural continuu al artei țărănești cu arta cultă³⁵ — a fost potențată și de utilizarea în compoziția ornamentală a unor materiale cu valențe estetice deosebite, cum ar fi: firele metalice aurii și argintii, telul (șuvițe de argint) și paietele (fluturii), conferindu-i cămășii femeiești o notă de mare somptuozitate și fast, care ne amintește de cămașile purtate la curte de domnițe.

Concomitent cu tipul carpatic s-a purtat, în toată Moldova din stânga și din dreapta Prutului, și cămașa dreaptă, de forma unei tunici, confecționată nu numai din pânză de cânepă, în sau bumbac, ci și din lână țigaie sau borangic.

Elementele ornamentale, amplasate discret pe guler, pe piepți, în dreptul umărului și la extremitatea inferioară a mânecilor, se coseau cu lână, iar mai târziu cu strămătură colorată, cu arnici, mătase, fir metalic, mărgelile policrome și fluturi.

Când se confecționau din lână sau borangic, cămășile drepte erau decorate cu dungi din urzeală, realizate cu bumbac alb mai gros (*sacâz*), sau cu dungi de borangic — pânză „cu fâșii” sau „cu margine”. Când firele mai groase se introduceau și în urzeală și în băteală, se obținea o țesătură în *candrel* sau în *lacre* (pătrate).

Cămașa de lână țigaie sau de borangic se orna și prin tehnica alesăturii cu motive geometrice și simbolice, predominante fiind romburi (simbol solar) și brăduțul (simbolizând pomul vieții).



Costum tradițional din zona Bacăului

Cheițele și ajurul au fost frecvent folosite și la acest tip de cămașă, amplificând valențele estetice ale piesei. Un efect decorativ deosebit îl aveau și găurelele, „bibilurile” (colțișori executați cu acul), „zăfșorii” (cusătură de tighel) care împodobeau gura cămășii, precum și marginea tivului de la mâneci și poale.

O marcă definitorie a costumului femeiesc o constituie fota, cunoscută în terminologia locală sub denumirea de *catrință*, termen generalizat pentru această piesă și în Moldova din stânga Prutului, aspect care subliniază, o dată în plus, unitatea portului în spațiul etnic românesc.

³⁵ Ion Cherciu, *Arta populară din Țara Vrancei*, p. 168.



Port cu maramă, cămașă cu mânecă răsucită și fotă (Vrancea)

În epoca medievală, fota a intrat și în componența costumului de curte și a celui orășenesc din Țara Românească, Moldova și Transilvania, ceea ce evidențiază continuitatea acestui element de port în vestimentația tradițională românească a unor categorii sociale diferite.

Într-o serie de documente din secolul al XVI-lea apare frecvent termenul de *fută* sau *fotă*, ce desemnează o piesă de costum realizată dintr-o țesătură în dungii, de origine orientală.³⁶

Și în spațiul moldovenesc, fota a parcurs o continuă evoluție, de la forma primară, lipsită de elemente decorative, frecventă în ținuta de lucru și de doliu, până la cea ornamentată la cele două margini orizontale cu câte o *bată* roșie sau grenă, o bordură încadrată de vrăste înguste colorate, al căror număr, dimensiuni și terminologie variază de la un sat la altul.

În evoluția decorului, etapa imediat următoare au reprezentat-o vârgile policrome, denumite *vrăste* sau *genuțe*, dispuse una lângă alta, în sens vertical, pe lățime, la extremitățile fotei, sau „sărite”, plasate într-o suită de grupe de vârgi, compuse simetric ca distanță și colorit. Desimea vârgilor, lățimea și cromatica lor constituiau un indicator al vârstei, dar și al apartenenței la o anumită localitate. Spațiul negru neornamentat dintre vrăste era denumit *scaune* în nordul Moldovei, atât în stânga, cât și în dreapta Prutului.

Fotele învrăstate basarabene prezintă analogii cu cele din zonele Suceava, Câmpulung Moldovenesc, Bazinul Dornelor, Valea Bistriței, Vrancea.

Pe Valea Prutului, în zona Botoșani, s-a purtat o fotă cu fondul albastru închis, ornamentată la capete cu două dungii late, roșii, iar pe șolduri cu câte o dungă verticală roșie. La poale, dungulițe orizontale albe brăzdează o porțiune de culoare roșie.³⁷

În Moldova din stânga Prutului, în ținuturile de nord, Briceni și Ocnița, femeile în vârstă de 90 și 100 de ani intervievate de noi în cursul cercetărilor de teren întreprinse în anii 1992-1996³⁸, ne-au relatat că mamele și bunicile lor au purtat fota în două variante: cea de sărbătoare, denumită chiar *fotă*, și cea de uz cotidian, în zile de lucru, numită *catrință*. Diferențele dintre cele două variante privesc atât materialul utilizat pentru confecționarea lor, cât și modul de ornamentare.

Varianta de sărbătoare prezintă multe similitudini cu fota din zona Botoșani, fiind compusă din aceleași două câmpuri cromatice: albastru închis, cel superior și roșu, cel inferior, acesta din urmă fiind ornamentat tot cu dungii orizontale albe. Și la fota specifică zonei de nord a Basarabiei sunt prezente atât benzile roșii amplasate vertical, la marginile fotei, cât și dungile din dreptul șoldurilor dispuse tot în plan vertical.

O altă treaptă în evoluția fotei a constituit-o varianta la care, printre dungile simple, verticale, își fac loc alesăturile realizate din strămătură colorată și fir, dispuse pe foile fotei într-o așezare lineară, paralelă cu grupurile de vârgi

³⁶ Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în Țările Române*, p. 161.

³⁷ Angela Paveliuc-Olariu, *Arta populară din zona Botoșanilor. Portul popular*, p. 18.

³⁸ Maria Bătcă, *Dimensiunile spirituale ale Basarabiei*, p. 156.

care le încadrează, măbind efectul decorativ al piesei. Cu cât partea din spate, neornamentată (denumită „dos”), este mai lată și decorul mai discret, cu atât piesa este mai veche.

Fotele s-au confecționat, inițial, din urzeală pâr (cea mai bună calitate de lână) și bătătură de lână, fiind țesute în stative, în patru ițe. Mai târziu, în confecționarea lor au intervenit și alte materiale, cum ar fi bumbacul, lână, firul metalic și mătasea.

La costumul de Răcăciuni, din Valea Siretului, s-a purtat o variantă a fotei denumită *ca-trință aleasă* sau *peșteman*, țesută în două ițe, cu fond bleumarin sau negru, cu un decor mult mai bogat, constând din benzi verticale de aleșături la capete și orizontale la „gâțar” — o bordură decorativă dispusă pe poale care cuprindea și spatele piesei. Extrem de somptuos, costumul de Răcăciuni se completa cu ștergarul de borangic galben, care impresiona atât prin lungimea și lățimea sa, cât și prin ornamentica bogată,

care cuprindea întregul câmp al țesăturii, aleasă cu bumbac alb, precum și cu cămeșoiul drept, confecționat în întregime din borangic galben sau numai piepții, iar mânecile din pânză de bumbac, ales cu mărgelile, paiete și arnici.

La fel de prețuită de comunitatea locală era și fusta aleasă (androcuc), care avea și funcție ceremonială, făcând parte din ținuta vestimentară a miresei și a nașei.

Menționăm aici și costumul specific comunității românești romano-catolice trăitoare în satele așezate pe cursul râului Siret, analizat în detaliu de reputatul etnolog Ion H. Ciubotaru, în primul volum al trilogiei *Catolicii din Moldova. Universul culturii populare*. Veșmintele purtate de românii catolici (ceangăi) — care păstrează în structura morfologică și decorativă a pieselor componente străvechi elemente ale portului românesc — constituie dovezi indubitabile cu privire la originea românească și identitatea populației catolice din satele Moldovei.



*Ansamblu vestimentar:
maramă, cămașă cu chirușcă și fotă*



Cămașă vrânceană cu chirușcă







Costum tradițional din Basarabia

În spațiul moldovenesc a pătruns, începând cu sfârșitul secolului al XIX-lea, și fusta creată sau cutată, decorată cu vrâste și alesături policrome ori „nevedită în ozoare” (motive ornamentale romboideale).

Portului tradițional bărbătesc i-au fost specifice pălăriile rotunde, cu boruri mari, întoarse în sus, denumite în Bucovina pălării „cu gang”. Răspândite erau și căciulile confecționate din blană de miel neagră, albă, brumărie, „rotate” (rotunde) ori înalte, „țurcănești”.

În arie a circulat tipul de cămașă dreaptă, cămeșoiul, lungă până la genunchi, cu guler îngust, drept pe lângă gât, încheiată cu cheutoare de ață, cu mânecile prinse din umăr, largi, libere sau strânse la extremitatea inferioară în „brățară” (manșete), cu clini în părțile laterale și cu pave sub braț. Foile de pânză ale cămășii se încheiau cu cheițe decorative în alb și galben. Decorul, care consta din motive geometrice sau vegetale stilizate, cusute cu lână sau bumbac colorat și fir, era plasat pe guler, piepți, mâneci și poale. La cămașa de sărbătoare apare ornamentația cu găurele și ajur executat cu arnici alb. Cămeșoiul s-a confecționat și din lână țigaie sau borangic în zonele Botoșani, Neamț, Iași, Vaslui și Galați, cu ornamente din țesătură în vrâste sau „lacre” (pătrate). La cămeșoiul din borangic, utilizarea mărgelilor și a fluturilor crea efecte decorative deosebite. Cămeșoiul din lână țigaie, de mari dimensiuni, făcea parte din ținuta de sărbătoare — semn distinctiv de statut social.

Cea mai mare răspândire, în cadrul costumului de sărbătoare, a avut-o cămașa cu fustă, bogat decorată, purtată îndeosebi de tineri.

Pantalonii de iarnă, *bernevecii* — denumiți și *cioareci* —, se confecționau din pânură albă sau neagră țesută în patru ițe, dată la puiă, fiind strâmți pe picior și încrețiți de la glezne până la genunchi.

Pentru anotimpul cald, țăarii se confecționau din țesătură în patru ițe din lână toarsă subțire, nedată la puiă, sau din băteală de lână țigaie și urzeală de bumbac, strâmți pe picior și încrețiți de la glezne până la genunchi. Criteriul funcțional a stat la baza confecționării țăarilor cu 101 creți, din zona Botoșanilor, care aveau lungimea în jur de 2 metri.³⁹

Pantalonul de pânză avea un croi asemănător cu cel al țăarilor. În zona Vrancei s-a conservat cel mai vechi tip de țăari, numiți „țăari fără față”. Prin poziția clinilor, fața și spatele erau identice.

←

Port tradițional ceangăiesc din zona Bacău (paginile 172-173)

³⁹ Angela Paveliuc-Olariu, *Arta populară din zona Botoșanilor. Portul popular*, p. 24.

În afară de opinci, purtate cu obiele din *sumani* (pănură) albi sau cu ciorapi de lână, în zile de târg sau de sărbătoare se purtau ghetete înalte cu șireturi și cizmele, *ciubotele*, confecționate din piele de vițel, ornamentate pe marginea superioară cu elemente florale executate cu șnur de piele, comune femeilor și bărbaților.

În portul popular moldovenesc, o mare răspândire au avut-o pieptarele și cojoacele bogat decorate și garnisite cu blănuri obișnuite în zile de lucru și de calitate superioară în zilele de sărbătoare (dihor, jder).

Documente din epoca feudală atestă existența a numeroase ateliere de cojocărie pe moșiile domnești și mănăstirești. Meșteșugul împodobirii hainelor de blană s-a perpetuat, cunoscând o mare înflorire în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în centre mari, sate întregi specializându-se în arta cojocăritului. Dintre acestea, cel mai renumit pentru valoarea artistică a pieselor confecționate a fost centrul de la Ghindăoani, zona Neamț.

Pieptarele de Ghindăoani pot fi considerate adevărate embleme ale costumului popular de Neamț. S-ar putea spune că fiecare generație de meșteri a contribuit la îmbogățirea decorului și a gamei cromatice, intervenind cu sensibilitatea, cu spiritul ei inventiv, pentru a ridica meșteșugul la nivelul artei.

Dacă, în secolul al XIX-lea, decorul era aerat, dispus doar pe margini, cu timpul el ia amploare, ajungându-se până la acoperirea întregii suprafețe a piesei cu registre decorative despărțite cu brâie din găitan și musculițe. Înlocuirea *primului* negru din blană cu cel brumăriu a contribuit la amplificarea efectului decorativ al compoziției ornamentale.

Modul în care alternează registrele decorative, tehnicile folosite, ca și nuanțele cromatice utilizate fac din fiecare piesă un unicat cu valori plastice remarcabile. Motivele ornamentale geometrice: linia dreaptă, semicercul, cercul, romb, ce alternează cu motive zoomorfe (musculițele, șarpalacul, penițele), dar mai ales cu cele fitomorfe: ruja, bobocul, frunza de trifoi, ferigă, stejar, brad, panseaua etc., sunt cusute cu lână policromă. Elementul decorativ predominant, specific acestui centru, era *ruja* — floarea înscrisă în cerc, cu 7-10 petale, însoțită de crenguțe cu frunze sau de flori cu tulpină, care sugerează străvechiul motiv al pomului vieții. Pieptarul înfundat, încheiat pe umărul stâng și sub braț, cunoscut în portul tradițional bucovinean sub denumirea de *boandă*, bogat împodobit cu broderii florale, garnisit cu blană de dihor la gât și la răs-croiala mânecilor, făcea parte din ținuta ceremonială a mirilor.



Ansamblu vestimentar: căciulă, cămașă, brâu, pantaloni și pieptar de Ghindăoani (Neamț)



Port tradițional (Vrancea)

O altă piesă reprezentativă pentru costumul popular bucovinean a fost *cheptarul cu brâu și poale*, care poate fi considerat una dintre realizările majore ale artei populare rădăuțene. Eleganța croiului obținută prin evazarea poalelor, gingășia, finețea și rafinamentul broderiilor dispuse pe piepți și în dreptul taliei — sub forma unui brâu care înconjoară mijlocul (denumit *bârnaș*), încadrat de-o parte și de alta de linii drepte, puncte, zig-zaguri și elemente vegetale înlănțuite, formând vrejuri cu frunze, executate cu lănică roșie, neagră, galbenă sau verde — conferea ansamblului vestimentar un aspect sculptural, de mare efect decorativ, amplificat și de blana de dihor vopsită în galben, care garnisea marginile pieptarului.

Purtat mai demult de bărbați și de femei deopotrivă, pieptarul cu brâu și poale a devenit, în secolul XX, o haină festivă a portului femeiesc, constituind, până către primul război mondial, una dintre cele mai prețuite piese de port.

Același croi și un decor asemănător cu pieptarul îl avea și *cojocul* cu brâu și poale, deosebirea constând în faptul că pieptarul era lipsit de mâneci, în timp ce *cojocul*, în a cărui confecționare intrau până la șapte piei de oaie, avea mâneci. Piese extrem de costisitoare, pieptarul și *cojocul* cu brâu și poale au avut, pe lângă

funcția practică, și una decorativ-ornamentală, de podoabă, fiind purtate în momentele de seamă ale comunității sătenești.

Ca și *cojocăritul*, *sumănăritul* a constituit, în Moldova, un meșteșug specializat, menționat în documentele cancelariei domnești încă din secolul al XV-lea.

Nenumăratele instalații țărănești de prelucrare a țesăturilor de lână — pivele de bătut *sumani* —, precum și existența unor categorii de meșteri care se ocupau cu confecționarea hainelor din pănură sunt dovezi concludente care atestă vechimea și continuitatea acestei indeletniciri pe pământul Moldovei.

Un centru vestit, specializat în meșteșugul confecționării și împodobirii hainelor de pănură a fost Humulești din Neamț, care aproviziona cu pănură și sumane gata confecționate multe iarmaroace din Moldova.

Având țesătura din lână de oaie dată la puiă, lăsată fie în culoarea naturală (alb, negru, sein), fie vopsită în negru (într-o compoziție alcătuită din scoarță de arin, sovârf și calaican) sau în maro (cu coji de nuci), *sumanul* constituia o piesă deosebit de originală prin dimensiunile sale mari, care conferă siluetei purtătorului un aspect de monumentalitate.

În Moldova din stânga Prutului, categoriile sociale înstărite purtau sumane confecționate din *șiac*, un postav industrial foarte fin.

Croit pe principiul tunicii drepte, cu guler drept, cu trupul și mânecile realizate din foi dreptunghiulare, *sumanul* sublinia verticalitatea corpului uman. Pentru a-i da amplex, în părțile laterale s-au adăugat clinii, inițial drepte, apoi oblice, cu vârful ascuțit introdus subsuoară. *Sumanul* specific întregului spațiu moldovenesc era croit cu clinii dreptunghiulari sub braț și cu clinii la fețe. Eleganța piesei era dată nu numai de sistemul de croi evazat, dar și de decorul realizat cu *sarad* negru, o singură zonă, *Romanul*, având *sumanul* ornamentat cu *sarad* roșu.

Combinat în diverse moduri, în funcție de inventivitatea și de măiestria meșterului care-l confecționa, *saradul* — dispus sub forma unor elemente geometrice: zig-zaguri, opturi, linii șerpuite, în motivul de val, denumit *cepreag* sau *zgârdiță* sau a unor motive vegetale stilizate — ornamenta gulerul, mânecile, buzunarele, poalele și muciile clinilor laterali. Ornamentația obținută cu ajutorul *saradului* era de mare rafinament, mai ales atunci când relația cromatică dintre fond și decor era de ton pe ton sau din nuanțe apropiate.

Sumanele albe, purtate de miri, erau împodobite cu șireturi negre din lână, aplicate uneori în două-trei rânduri, obținându-se un contrast puternic între fond și ornamentală.

O formă arhaică de croi, cu clini laterali realizați din foi dreptunghiulare, s-a păstrat la *mantaua* din nordul Moldovei, prevăzută cu glugă sau „cu capac”, croită din *sumani* de culoare neagră, albă sau brumărie, lungă până la glezne, cu clini laterali, purtată atât de femei, cât și de bărbați. Decorul, dispus cu precădere pe glugă, guler și piepți, era format din sarad roșu, negru, albastru, galben, maro, din broderii realizate cu

lânică policromă, din aplicații de postav colorat sau din catifea cusută cu flori. Partea cea mai ornamentată era însă gluga mantalei, de forma unui guler dreptunghiular, prevăzută cu găici și cu bumbi la colțuri, care se încheiau pentru a forma gluga. Mantaua era purtată, în general, la drumuri lungi, cu gluga lăsată pe spate, când era vreme bună, ca un element de podoabă, și cu ea ridicată pe cap, în timp de ploaie sau ger.

Până azi s-a păstrat prin generații structura originală a veșmântului popular, menit să-l cinstescă pe omul care-l îmbrăca și să-i împodobească bucuria petrecerii în zilele de sărbătoare.



Pieptar specific zonei Bacău



Funcțiile și semnificațiile costumului popular românesc

Comunitatea rurală tradițională constituia o structură socială în cadrul căreia micro-unitățile componente se aflau într-un sistem de relații deosebit de complexe, întemeiate pe criterii de sex, vârstă, ocupație, apartenență de clasă etc.

Toate laturile activității sociale se desfășurau în cadrul acestor microunități interdependente, asigurându-le coeziunea și continuitatea de existență. Presiunea mediului social asupra indivizilor era deosebit de puternică sub raportul conformării acestora la anumite „modele”, la anumite programe de comportament fixate de

comunitatea respectivă. Raporturile indivizilor cu mediul social din care făceau parte se defineau printr-o serie de acțiuni care marcau trecerea indivizilor dintr-o stare existențială în alta. Fiecare etapă a vieții — copilăria, adolescența, maturitatea și bătrânețea — își avea însemnele vestimentare distincte, corpul de tradiții căruia individul trebuia să i se integreze, acceptându-l întru totul.

În cadrul comunităților de tip folcloric, unde vârstele erau considerate categorii distincte, trecerea de la o treaptă de vârstă la alta se efectua printr-o serie de acte ceremoniale și printr-un veșmânt adecvat al cărui limbaj era recunoscut și acceptat de toți membrii grupului respectiv.

← *Mireasă din Boholtz învelită ca nevastă*



Ceată de feciori din Drăguș (Țara Făgărașului)





Aceste acte, pentru a fi valabile, trebuia să aibă girul întregii comunități, care participa intens la desfășurarea lor.

Fiecare nivel de vârstă își avea codul său de simboluri care îi asigura identificarea, recunoașterea, cod decodificat de întreaga comunitate. Tradiția stabilea, pentru fiecare categorie de vârstă, atât atributele vestimentare distincte — manifestate în găteala capului, în decorul și cromatica pieselor de port, în adoptarea unor elemente de îmbrăcăminte specifice numai grupului de vârstă respectiv, cât și atitudinile și limbajul corespunzătoare. Existau, deci, pentru fiecare vârstă, moduri caracteristice de a se îmbrăca, a se comporta și a acționa, încât se poate vorbi de existența unui dispozitiv simbolic tradițional propriu fiecărui nivel de vârstă. Așa cum sublinia sociologul Traian Herseni, „În toate treptele ei de evoluție, viața socială a oamenilor depășește cadrul de origine biologică al familiei și al relațiilor dintre sexe, ca să se constituie pe temeiul simpatiei dintre oamenii de același sex și dintre cei de aceeași vârstă”.¹ Trecerea de la o categorie de vârstă la alta se făcea printr-un ceremonial la care lua parte întreaga comunitate a satului, cu ocazia sărbătorilor de iarnă.

Ceata de feciori, instituție cu pregnante funcții sociale, avea nenumărate rosturi, printre care și pe acela de a „băga fetele tinere în joc”.

Ceata se constituia de Sfântul Nicolae, când se alegeau feciorii cei mai chipeși, cei mai buni jucători și cântăreți, înzestrați cu maxime calități fizice și morale, care se bucurau de un puternic prestigiu în cadrul comunității rurale.

Pentru a se deosebi de restul feciorilor din sat, cei care alcătuiau ceata purtau anumite semne distinctive. Erau îmbrăcați în haine de sărbătoare, pălăriile sau căciulile lor fiind împodobite, în mod deosebit, cu așa-numitele *văstre*, podoabe realizate din fire roșii și aurii, pene de păun, ciucuri policromi, oglinzi, șnururi, iederă, flori multicolore cerate, panglici colorate etc., în funcție de tradițiile locale, dar și de fantezia purtătorilor, iar peste pieptarele bogat ornamentate purtau, pe piept, în diagonală, brăie colorate sau tricolore.

Scoaterea la joc a adolescentelor marca un moment cu o semnificație importantă, și anume integrarea într-o altă categorie de vârstă, într-un alt statut, cu însemne specifice — de fată mare.

Eveniment solemn, de inițiere, de pregătire pentru o altă etapă existențială, „prinderea în joc” a fetelor era așteptată și de acestea, și de părinții lor cu multă emoție și bucurie, fiind un moment cu conotații speciale, care consfințea public intrarea tinerelor aflate în pragul măritişului în grupul fetelor mari.

Steagul, care însoțea ceata în orice împrejurare, constituia semnul ei distinctiv, fiind împodobit într-un mod asemănător cu cel de la nuntă: basmale colorate, panglici, bete, flori artificiale, verdeață, clopoței etc. Se mergea cu steagul pretutindeni, se juca cu el, fiind păzit cu strâșnicie, pentru a nu fi furat de ceilalți feciori.

În localitatea Tohanu Nou (Brașov), armașul era șeful suprem și conducătorul jocului la Crăciun. El purta ca simbol distinctiv un baston de trestie ornamentat cu panglici multicolore, de care se prindeau fetele la joc. În ajun, feciorii din ceată le invitau pe fetele care aveau să fie scoase la joc, invitațiile repetându-se și în prima, și în a doua zi de Crăciun.²

Fetele pe care feciorii le considerau demne de a face parte din grupul fetelor mari, intrau în joc, la Tohanu Nou, în a doua zi de Crăciun, când se organiza hora mare în centrul satului. La comanda armașului, erau ridicate de trei ori în sus, ca semn al importanței pe care le-o acordau feciorii din acel moment.

După ce se îndeplinea ceremonialul scoaterii la joc, armașul mare juca fetele în așa-numita *Brează*, în care intrau câte cinci fete, ținându-se cu mâna stângă de bastonul de trestie al acestuia.³

Hora mare, organizată în centrul satului, dura în jur de două ore, după care distracția se muta la o gazdă aleasă dinainte, unde petrecerea ținea până în zorii zilei. De Paști, exista obiceiul ca fetele să le dăruiască feciorilor care le-au jucat în timpul sărbătorilor de la Crăciun cele mai frumoase ouă încondeiate, în semn de mulțumire.

Același obicei din Tohanu Nou, al scoaterii fetelor la joc, avea loc și în comuna Arpașu de Jos din județul Sibiu. Aici, în ziua de Sfântul Nicolae erau inițiate numai fetele care urmau să joace în toate sărbătorile Crăciunului.⁴

¹ Traian Herseni, *Drăguș, un sat din Țara Oltului (Făgăraș)*, p. 71.

² *** Muzeul Etnografic al Ardealului, Arhiva nr. 451, 1941.

³ *Ibidem*.

⁴ *** Muzeul Etnografic al Ardealului, Arhiva nr. 456, 1948.

În satul Recea, din Țara Făgărașului, feciorii care făceau parte din ceata care organiza colindatul, organiza jocurile și „băga în joc” fetele aveau, ca însemne distinctive, „vâstrele” cusute pe căciulile negre, alcătuite din flori multicolore cerate, oglinzi și pene de păun. Costumul pe care-l purtau era cel de sărbătoare, compus din cămașa cu poale și „ștrafuri” (cute) pe piept, șerpăre din piele ștanțată ori cusută sau curele din strămătură, pieptare înfundate, brodate cu lănică sau arnici, cioareci din pănură albă, cizme sau bocanci din piele, iar ca haine groase, purtate pe deasupra, sarici lătoase sau recăle din postav. Peste pieptare purtau panglici tricolore fixate în diagonală.⁵

Hainele din blană (pieptare și cojoace), precum și cele din dimie, ca și șerparul sau brăul de lână, aveau o semnificație aparte în cadrul comunității tradiționale, fiind purtate de feciori pentru prima oară cu ocazia intrării lor în joc. Ei treceau, astfel, într-o altă etapă a vieții, în grupul „feciorilor mari”, integrându-se în viața socială a comunității și având atribuții specifice acestei categorii de vârstă: de a intra în ceata de feciori, de a organiza jocurile, colindatul, de a scoate fetele la joc etc.⁶

În cadrul mai larg al spiritualității țărănești, jocul sau sumanul au avut și rosturi mai adânci. Astfel, în Bihor s-a mai putut identifica un străvechi obicei, potrivit căruia feciorul uita voit una dintre aceste piese cu care venise îmbrăcat la casa tinerei. A doua zi, dacă vedea jocul sau sumanul agățat în târnaț (pridvor), însemna că fata și părinții ei nu doresc să le intre în familie.⁷

La Drăguș (Țara Oltului), feciorii din ceată invitau la joc mai întâi fetele care fuseseră deja inițiate și apoi pe cele care intrau în joc pentru prima oară.

Acestea din urmă simulau împotrivirea, căci așa cerea buna-cuviință, băieții luându-le cu forța. Când începea jocul, fata trebuia să treacă pe sub brațul flăcăului, fiind ținută de un deget, figură absolut obligatorie, fără de care nu era considerată „băgată în joc”. „De atunci încolo — conchidea Traian Herseni — se chema că e fată de joc și deci fată de măritat: se înveșmânta ca «fetele mari» și se așeza în grupul lor, asumându-și toate obligațiile acestora (plătea taxele pentru lăutari, se ducea la dans la orice fecior o chema, altfel plătea amendă)”.⁸

Și în Moldova (Botoșani și Vrancea), fetele intrau în joc la hora din sărbătorile Crăciunului.⁹



Gâtelea capului la Uzdin (Banatul sârbesc)

În cadrul comunității românești din Banatul sârbesc, din informațiile orale ale subiecților intervievați în cursul cercetărilor de teren întreprinse de noi în toamna anului 2004, am aflat că fetele „se prindeau în joc” începând de la vârsta de 14-15 ani, cu ocazia marilor sărbători: Crăciun, Paști, Rusalii.

Când fata ieșea la horă pieptănată cu „pături” și „moț”, împodobită pe cap cu *covârlacul* — o panglică realizată din fir auriu cumpărat, numit în termeni locali „burmă de aur”, îmbrăcată peste poalele albe imaculate cu catrință doar în față, ea anunța colectivitatea că-i fată mare, care trebuie „prinsă în joc”.

La Uzdin, hora se organiza, de obicei, în fața primăriei, respectându-se reguli stricte, severe,

⁵ C. Popescu, *Ceata feciorilor din satul Recea*, p. 501.

⁶ Maria Bocșe, *Mutații contemporane...*, p. 269.

⁷ *Ibidem*, p. 270.

⁸ Traian Herseni, *Forme străvechi de cultură poporană românească...*, p. 15.

⁹ Ilie Moise, *Confrerii carpatice de tineret...*, p. 125-126.



Pădureancă în port de sărbătoare

perpetuate prin tradiție. Astfel, intrau în joc mai întâi bărbaii (feciorii împreună cu cei căsătoriți) și, după aceea, fetele mari care erau *căpârâte* (logodite). Ele aveau obligația să joace numai cu băiatul care le pețise.

Pe logodnic, fata îl prindea cu toată mâna, iar pe celălalt june îl ținea doar cu degetul mijlociu de la mâna stângă. Se juca hora și apoi ardeleana (doi câte doi).

Fetele nelogodite aveau voie să ocolească hora. Făceau o „plimbare”, ca să le vadă junii și viitorii socri, care le alegeau și după criterii sociale și

materiale: să fie de neam, dar și bogate, semnul distinctiv al bunăstării economice fiind salbele de aur și argint pe care le purtau la gât.

La Nicolinț și la Vladimirovăț, băiatul care scotea fata la joc — rudă apropiată cu aceasta — era răsplătit pentru acest serviciu cu o pânză de cămașă. Băiatul făcea trei pași înainte, fata venea spre el, o prindea de două degete și intrau în joc. La următoarele jocuri din acea zi, feciorii care doreau s-o joace pe fată trebuia să ceară încuviințarea băiatului care o introdusese în joc pentru prima oară. După ce se logodea, fata nu mai putea să joace decât cu junele care o pețise.

Așadar, existau reguli stricte de inițiere și de integrare în viața socială a comunității, care trebuiau respectate întocmai.

Familii instărite din Voivodina își permiteau să angajeze, cu ocazia scoaterii la joc a fetelor lor, pentru fala neamului, fanfara, care venea la casa tinerei, unde se strâneau rudele. Fata, părinții acesteia și neamurile plecau apoi la joc, însoțiți de cântecele fanfarei.

Prinderea fetelor în joc era considerată, și în Banatul sârbesc, o mare sărbătoare, la care participa întreaga suflare a satului.

Cu ocazia ieșirii la joc, fata din Voivodina se încingea pentru prima oară cu brăul sau brăci-ra, aspect similar semnalat și în satul Buceava, din Țara Zarandului, de către etnologul Maria Bocșe, această piesă de port constituind, alături de alte elemente vestimentare, o componentă a riturilor de trecere de la un nivel de vârstă la altul. Tot atunci purtau pentru prima dată mărgelile venetiene, în zonele în care acestea erau frecvente (Bihor, Sălaj, Maramureș, Oaș, Apusenii), aceste podoabe marcând, ca și cingătoarea țesută, trecerea la o nouă clasă de vârstă, precum și situația materială a purtătoarei, fiind piese deosebit de scumpe, pe care numai fetele instărite și le permiteau.¹⁰

În satele situate pe Valea Crișului — Pietroasa (Bihor), pe Valea Bistrei — Obreja și Ciuta (Banat) ori în Sălaj, la Pria, Cizer și Meseșenii de Sus, exista obiceiul ca panglicile cu care fetele își împodobeau cozile când intrau pentru prima oară în joc să fie păstrate de ele și întrebuințate pentru ornamentarea *țovului* (steagul de nuntă), considerându-se că ele aduc noroc și fericire viitoarei familii.¹¹

¹⁰ Maria Bocșe, *Mutații contemporane privind funcțiile și semnificațiile portului popular transilvănean*, p. 263.

¹¹ *Ibidem*, p. 264.

Trecerea la o nouă etapă a vieții — adolescența — era reflectată și de pieptănătură, care în pragul acestui eveniment se schimba, acordându-i-se o grijă deosebită. La această vârstă, când fetele purtau capul descoperit, părul, considerat a fi o podoabă naturală, trebuia pus cât mai bine în valoare.

Fata care ieșea la horă cu părul împodobit cu o serie de accesorii decorative — cununite din flori naturale sau artificiale, ciucuri din lână policromi, mărgelile mărunte policrome, ace de os, bolduri cu gămălie colorată, agrafe de os cu pietre colorate, piepteni etc., elemente care constituiau însemnul distinctiv al fecioriei, un ansamblu de „semne” cunoscute de toți membrii comunității rurale — anunța în felul acesta că, din acel moment, ea era pregătită de primirea pețitorilor.

Purtatul părului într-un anume fel, în anumite ocazii, cu întregul complex de împodobire a capului, constituia un mesaj către comunitatea respectivă, un limbaj complex, un cod de identificare socială, totodată o marcă zonală, etnică, ceremonială, de vârstă și stare civilă.

Astfel, în Voivodina, modalitatea de împletire a părului, ornamentele și podoabele care o completau indicau foarte exact nivelul de vârstă și starea civilă: dacă fata era fecioară „prinsă în joc” ori fată *căpărată* (logodită), aflată în preajma căsătoriei sau tânără nevastă, aceasta din urmă continuând să mai poarte un timp — de obicei până la nașterea primului copil — în zile de sărbătoare, când mergea la jocul mare, unele atribute ale gătelii capului caracteristice fecioriei.¹²

În Șcheii Brașovului, dacă fata avea zestrea pregătită, ieșea la joc pieptănată cu o singură coadă lăsată liber pe spate, împodobită cu *conchiu* (floare de mireasă) și îmbrăcată în haine de mătase. În cazul în care ea nu era gata cu zestrea, ieșea la joc pieptănată cu două cozi, legată pe cap cu panglică, împodobită cu o agrafă sau cu un trandafir, fiind îmbrăcată în androc și laibăr de postav.¹³

În comuna Șanț, din județul Bistrița-Năsăud, fata mare se pieptăna cu cărare la mijloc, părul fiind împletit în două cozi împreunate la ceafă într-o singură coadă în care se împletea o *petea* (panglică) lungă, procurată din comerț, decorată cu flori și fluturi.¹⁴

În zona Năsăudului, în părțile Sângeorzului și ale Maierului, fetele își împodobeau părul cu *păunițe*, două cercuri realizate din pene negre de struț, în mijlocul cărora se coseau mărgelile



Fată din Năsăud în port de sărbătoare

mărunte, multicolore și bumbuște (flori artificiale și ace). Aceste păunițe, montate în dreptul urechilor, erau legate la spate cu o panglică înflorată; de aceasta, se prindeau alte cinci-șase panglici care atârnavă liber pe spate.¹⁵

¹² Informatoare Mărioara Sârbu, 67 ani, comuna Uzdin, Voivodina.

¹³ Olivia Moraru, *Contribuții la studiul portului...*, p. 347.

¹⁴ Informatoare Maria Domide, 97 ani, comuna Șanț, județul Bistrița-Năsăud.

¹⁵ Viorica Pascu, *Portul popular din zona Năsăudului*, p. 209.



Fată din Năsăud cu păunițe

În satul Negrileşti, din Țara Vrancei, fetele se pieptăneau cu cărare la mijloc, cu părul împletit în două cozi, numite local *gâțe* (împletitura începea din partea superioară a urechii). Cozile erau duse apoi spre ceafă și întrepătrunse, obținându-se un coc lunguiet denumit *cârcei*. Fetele împodobeau acest coc cu flori naturale prinse cu spilci. Când ieșeau la horă, legau de gâțele de la ceafă așa-numiții *tochi* — pompoane colorate din lână, care atârnavă pe mijlocul spatelui.

În zilele de sărbătoare, fetele mari purtau o podoabă cunoscută sub denumirea de *pletari de pițigoii*, alcătuită din bani mărunți, găuriți (*pițigoii*), înșirați pe două rânduri, pe o ață de arnici roșu, prinși de borta urechii, aduși prin fața urechii și fixați de gâțe cu un bold. Din relatările informatorilor, reiese că această podoabă de bani se purta și pe creștetul capului, ca o diademă.

În localitatea Monor din județul Bistrița-Năsăud, înainte de anul 1918, fetele purtau, în zile de sărbătoare, *bearta* — o bonetă de formă tronconică, alungită la spate, realizată din barșon (catifea) negru sau vișiniu, cu o întăritură de carton. Pe toată suprafața, bearta era acoperită cu mărgelile colorate, cusute în rânduri. La spate atârnavă *petele* (panglici) multe, în diverse culori, lungi de 40-50 de centimetri, simbolul distinctiv al fecioriei.¹⁶

Pieșele de port puteau fi îmbrăcate numai într-un anume fel, potrivit unor norme culturale proprii, care precizau modul și circumstanțele utilizării, ca și membrii comunității care aveau dreptul să le poarte.

În multe zone din țară, dintre care amintim Țara Oltului, Vâlcea, Sălajul, dar și Banatul (inclusiv Voivodina), fetelor le era interzis purtarea catrinței la spate, peste poalele albe, îmbrăcarea acestei pieșe și în față și în spate fiind, însă, obligatorie pentru femeile măritate.

Astfel, la Porumbacu de Jos (Țara Oltului), fata mare purta numai în față o *crătință* din lână țesută în patru ițe, destul de lată încât acoperea bine șoldurile, compusă din două foi unite pe verticală, decorată pe poale cu două rânduri de alesături realizate cu *sârmă* galbenă și arnici negru și terminată cu *frâmbii* (ciucuri) negre pe marginea inferioară. În schimb, nevasta purta obligatoriu două catrințe: cea din față mai lată, cea din spate mai îngustă. Catrința din spate avea fondul roșu și era decorată cu rânduri de alesături dispuse în axe paralele orizontale pe toată suprafața pieșei, în timp ce catrința din față, cu fondul negru, era ornamentată cu trei rânduri de alesături doar pe poale.¹⁷

La Viștea de Sus și la Drăguș, în Țara Oltului, fetele purtau peste poale, numai în față, păstura roșie din pânură dată la piuă, ornamentată cu motive florale policrome (albastru, galben, verde, alb), imprimată la Făgăraș, cu tipare de mână, pe jumătate din suprafața ei și terminată la marginea inferioară cu frâmbii din strămătură. La spate, poalele fetelor rămăneau neacoperite, în timp ce nevestele asociau păstura roșie purtată în față cu o păstură neagră în spate.¹⁸

Și în zona Meseșului, județul Sălaj, fetele, spre deosebire de neveste, purtau zadie de lână numai în față, obicei menținut până la sfârșitul secolului al XIX-lea.¹⁹

Reguli vestimentare obligatorii, fixate de tradiție, impuneau fetei din Uzdin (Voivodina) să îmbrace cămașă, poale și catrință numai în față.

În zona Săcele, la Satulung, fata ieșea la horă îmbrăcată cu ia din *șimizet* (tul brodat), cu guler îngust, cu foile mânecilor și ale stănilor unite și încrețite în jurul gâtului. Mânecile foarte largi se terminau cu pumnași, denumiți în termeni locali pumni, realizați din *posomant* (fir metalic auriu) cusut cu mâna, adeseori cu motive geometrice.

¹⁶ Chestionarul de port popular pentru A.E.R., completat de Elena Secoșan în anul 1982.

¹⁷ Informatoare Maria Stoichiță, 76 de ani, Porumbacu de Jos.

¹⁸ Ioan I. Șerban, *Viștea de Sus. Contribuție la monografia satului*, 1987, în manuscris; informatoare Eva Fogoroș, 77 de ani, Drăguș.

¹⁹ Ioan Augustin Goia, *Zona etnografică Meseș*, p. 129.

Pentru a nu se uza prea mult prin spălare, manșetele erau demontabile.²⁰

Anumite piese de port erau rezervate fetelor. Astfel, în Șcheii Brașovului, numai fetele aveau voie să poarte *vizita*, o bluză confecționată din mătase sau din pluș, și *boarta* (ia care se purta dedesubt, lucrată din madipolon).²¹

Prezența sau absența unor elemente vestimentare sugera categoriile de vârstă, precum și notele diferențiatore dintre ele, comunicând, astfel, mesajele clasei de vârstă respective.

Pieptănătura, cu întregul complex al gâteli capului, nu constituia numai un semn distinctiv al vârstei, al stării civile, un semn de diferențiere zonală și etnică, ci și o marcă ceremonială.

În zilele de sărbătoare sau în cadrul diverselor ceremonii, cum ar fi cea a nunții, pieptănăturii i s-a acordat o atenție deosebită, gâteala capului devenind, cu acest prilej, o adevărată creație de artă, integrată organic și armonizată din punct de vedere decorativ și cromatic cu toate celelalte piese componente ale ansamblului vestimentar.

La această vârstă de maximă frumusețe, prospețime și gingășie, măiestria și îndemnarea cu care se împletea și împodobeia părul erau neîntrecute, cumulând numeroase elemente de ordin estetic.

Gâteala miresei se făcea, de obicei, la casa părinților ei, duminică dimineața, de către nașă, ajutată de fete și femei pricepute, înainte de a pleca la cununia religioasă.

În unele zone, ca de exemplu în Țara Oașului, pieptănătura miresei era extrem de complicată; realizarea ei dura patru-șase ore, cerând multă migală și pricepere, drept care numai o femeie specializată din sat putea s-o facă, după o tehnică arhaică, obținând, în final, o plasă extrem de fină. Aproape tot atâtea ore dura aranjarea elementelor de podoabă.

În zona Rădăuților, pieptănăturii și gâteli capului miresei li s-a acordat o atenție specială, putându-se vorbi de o creație artistică remarcabilă. Astfel, părul era pieptănat cu cărare la mijloc, împletit de la frunte în două cosițe care se aduceau în formă de coroană pe creștetul capului, legându-se unde începea împletitura cu multă „strămătură de dram” (lână groasă cumpărată); peste el se așeza *gâta* — un suport de forma unui cerc, confecționat din lemn sau sârmă subțire, pe care se împleteau șuvițe de păr și fire de lână roșie. Pe deasupra se cosea zgarda, făcută din mărgelile mărunte, policrome.

Cu două-trei duminici înainte de nuntă, fata purta peste gâtă o altă podoabă denumită *legătoare*, confecționată dintr-un carton gros, înalt de o palmă, înfășurat într-o pânză albă, pe care se prindeau alternativ cordele colorate, plisate și flori de târg. În partea superioară a legătorii, se fixau opt până la zece pene de păun.²²

În satele Țării Oltului, părul lung, spălat și uns cu unt, ca să lucească și să stea lins, se împletea în două gâte, cu panglici colorate. Pe cap, mireasa purta *borda*, un cerc de fier învelit în pânză de care se prindeau panglici colorate, încrețite, care atârnavă pe spate.

²⁰ Informatoare Sița Jerău, 66 ani, Satulung.

²¹ Georgeta Stoica; Olivia Moraru, *Semne de recunoaștere în costumul din Șcheii Brașovului și Săcele*, p. 340.

²² Maria Cioară, *Zona etnografică Rădăuți*, p. 102.



Mireasă din Oaș



Mireasă din Uzdin

Extrem de complicată și de migăloasă era și pieptănătura miresei din Uzdin (Banatul sârbesc). În tot satul, existau numai două-trei femei specializate în realizarea acestei pieptănături complexe, care presupunea mai multe operații. Sâmbătă seara, în scaldă tinerei se puneau fire de busuioc, ca să aibă noroc și să fie drăgăstoasă, iar duminică, în zori, venea *perietoarea*, o meșteră din sat, singura care știa să întoarcă părul și să-l facă cu pături (cute). Pieptănătura specifică miresei se numea „cu părul întors”.

Părul din față se despărțea, printr-o cărare semicirculară, de la o ureche la cealaltă. Apoi se uda cu apă, se ungea cu untură de porc sleită și se uda din nou. Se realiza, mai întâi, *moțul*: cu o *mașlă* (fundă), părul din față, despletit, se strângea în creștetul capului. Cu ajutorul unui pieptene cu dinții rari, se alegeau șuvițe foarte subțiri și se întorceau pe degete, făcându-se câte 18-20 de pături pe fiecare parte a capului, începând de la ureche și până la cărare. Din nou, părul se uda cu apă, iar apoi se lega strâns, de două-trei ori, cu o ață de fuior, peste care se puneau *civala* (o bucată de pânză albă, lată de o palmă), iar deasupra ei, *prăpoadă* — o cârpă de

formă triunghiulară, ornată pe partea ce venea deasupra frunții cu *șlingăraie* (broderie spartă). Ața de fuior, civala și prăpoadă aveau rostul să fixeze bine păturile, după care se luau de pe cap.

Părul de sub moț se împletea într-o *chică* (coadă) din trei-cinci șuvițe, la capătul ei punându-se *sârma* (o panglică imprimată cu flori), chica fiind întoarsă și prinsă de moț cu sârma și cu un ac cu gămălie mare. Tot acolo se fixau trei galbeni mici. Părul pieptănat astfel, în forma literei O, se numea *perietura cu larga*.²³

În ceea ce privește numărul șuvițelor din care se realiza chica de sub moț, reminiscențele unor credințe arhaice în puterea fastă a cifrelor magice a persistat până în zilele noastre.

Pieptănăturii cu părul întors i se adăugau apoi o serie de podoabe, de accesorii decorative, realizate din monede de aur și argint, paiete, panglici lungi de mătase, flori artificiale și flori naturale, menite să-i confere tinerei fete forță, vitalitate, rodire, împlinire, podoabe care au avut și alte conotații simbolice, ale căror semnificații s-au pierdut astăzi.

În ajunul nunții, mirele îi trimitea miresei darurile sale, care aveau rolul de a o împodobi și înfrumuseța, dar și de a marca bogăția și prestigiul familiei din care provenea băiatul. De regulă, darurile constau în piese de port cumpărate sau confecționate special pentru această ocazie, din țesături de calitate superioară: învelitori de cap (fes, tulpă, casâncă, bariz etc.), pe care mireasa le purta înainte de a pleca la cununia religioasă, urmând să fie învelită cu ele de către nașă, în cadrul ritualului care consfințea trecerea ei în rândul femeilor căsătorite; darurile mirelui puteau fi podoabe, dar și pantofi sau cizme, în care se puneau bani de argint și boabe de grâu, pentru a avea parte de belșug și noroc. Mireasa le încălța înainte de a pleca la cununia religioasă.

Însoțit de flăcăi și lăutari, într-o atmosferă de mare veselie, vornicelul din partea mirelui ajungea la casa miresei, cu hainele cumpărate de mire, după multe peripeții, tocmai de la Țari-grad, așa cum subliniază orația schimburilor, începând a le juca și a zice: „A doua oară a cumpărat: / Marfă subțire și aleasă / Pentru dumneata jupâneasă / Mireasă. / Ți-a cumpărat un fes / De la-ntăiul casăgin, / Ca să-ți fie

²³ Informatoare Mărioara Sârbu, 67 de ani, Uzdin.

Mire și mireasă din Vadu Izei (Maramureș) →





cheful deplin. / Ți-a mai cumpărat / Un bucea-lăc de mătăsă / Ca să-ți fie de purtat prin casă; / O cutnie pentru rochii, / Cea mai aleasă, / Ca să-ți fie de mireasă; / Tulpane, colțuni și legători, / Ca să-ți fie de sărbători / Ți-a mai cumpărat o oglindă, / Cea mai frumoasă / La care să te gătești ca mireasă; / Ți-a cumpărat și sapon / Tot de Țarigrad, / Ca să-ți fie de spălat...²⁴

Și chestionarele AER consemnează, în județele Botoșani și Vaslui, obiceiul potrivit căruia mirele cumpăra găteala miresei și o trimitea cu vornicul când alaiul venea la mireasă acasă. Hainele erau puse pe o tavă și vornicul spunea orația de închinare a gătelii. Mireasa ținea în poală doi colaci și o sticlă cu Țuică. Atunci când i se întindeau hainele, dacă mireasa dorea să le ia, vornicul le retrăgea, zicând: „Stai coană mireasă / Nu te grăbi la luat / Cum te-ai grăbit la măritat / Că părinții ți-au spus să mai stai fată / Și dumneata te-ai bătut cu curul de vatră / Și-ai spus că nu mai stai fată”.²⁵

În Teleorman, în seara gătirii bradului, colăcerii ginerelui îi aduceau miresei, pe o tavă, voalul, rochia, pantofii (care au înlocuit piesele tradiționale), cerceii și măregele cumpărate de ginere.²⁶

Pe parcursul întregului ceremonial al nunții, mireasa purta un ansamblu de semne specifice ritului de trecere, care o diferențiau de celelalte fete participante la eveniment.

Unul dintre aceste însemne rituale, frecvent întâlnit în majoritatea zonelor etnografice ale țării, realizat din cele mai diverse materiale și accesorii decorative, l-a constituit „cununa de mireasă”, care, dincolo de valoarea ei artistică, avea și o funcție apotropaică, de a o feri pe tânără, la acest început de drum, de forțele malefice. Cununa a reprezentat un semn de recunoaștere pentru întreaga comunitate, mireasa astfel împodobită fiind, de fapt, adevărata podoabă a nunții, reperul său valoric. Elementele arboricole, care constituiau părți componente ale cununii, se integrau cultului dendrolatric.²⁷

În Țara Oașului, peste pieptănătură se așeza cununa de mireasă, de formă cilindrică, realizată din barșon roșu-vișiniu, ornată cu numeroase flori naturale, vara, și artificiale, iarna, precum și cu zgărzi împletite din mărege multicolore de diferite mărimi, al căror număr ajungea până la 25-30, predominantă fiind culoarea roșie, apoi cu salbe de bani. În jurul gâtului și pe piepți, alte șiruri de mărege, în număr de 80, în culori vii, o împodobeau pe mireasă.

În Voivodina, mireasa purta două cununi: cea de fată mare și cununa dăruită de mire, trimisă prin „giveri” sâmbătă seara. De această cunună se prindea o altă podoabă cu valoare artistică și valențe simbolice — și anume *covârlacul*. Se confecționa dintr-o panglică de catifea neagră, lată de patru degete, decorată pe toată suprafața cu un ornament în zig-zag executat cu fir auriu, cunoscut în termeni locali sub numele de *burmă de aur*, care face trimitere la arhaicul simbol solar, cu strălucirea și luminozitatea sa, alături de alte simboluri, cum ar fi banii care intrau și ei în structura acestei podoabe (capetele covârlacului terminându-se cu bani ce atârnavă până la cingătoare, galbeni mici împodobindu-l și pe partea din față), pentru ca fata să aibă parte de bogăție în noua viață pe care o începea. Duminică, înainte de masă, giverul „ăl mare” îi așeza *goviei* (miresei) cununa dăruită de mire, dar ea o dădea jos, o călca în picioare; giverul i-o pune pe cap a doua oară; govia o respingea din nou; abia a treia oară accepta cununa pe cap.

În așezările brănene, podoaba care se așeza pe capul miresei, așa-numita *bortă* (cunună), era realizată din argint suflat cu aur.

În nord-vestul Transilvaniei, din Țara Oltului și până în Banat, miresele purtau cununa din flori artificiale policrome și oglinzi, fixate pe un schelet confecționat întotdeauna dintr-un lemn verde al cărui rost era acela de a-i transfera noii familii, prin similitudine, trăinicie și bunăstare.

În Bihor, cununa se păstra tot timpul vieții. Ea se împrumuta membrilor apropiați ai familiei sau *suratelor* miresei, în același scop, al stimulării beneficiului.²⁸

La Lelești, pe valea Crișului Negru, exista obiceiul ca prietenele miresei să desprindă în taină, din cununa acesteia, o floare și s-o poarte în păr ca să atragă norocul și pețitorii.²⁹

²⁴ Simion Florea Marian, *Nunta la români*, p. 247.

²⁵ Redactarea acestui capitol se bazează pe bibliografia de specialitate, pe cercetările personale de teren, dar și pe datele culese cu ocazia anchetelor întreprinse pentru *Atlasul Etnografic Român* (AER), sintetizate de noi în subcapitolul „Costumul ceremonial de nuntă” al *Corpusului de Documente Etnografice Românești* (DER), al cărui coordonator general este reputatul etnolog dr. Ion Ghinoiu, din care s-au publicat până în prezent patru volume, al cincilea fiind în curs de editare; Maria Bătcă, *Costumul ceremonial de nuntă, în Sărbători și obiceiuri*, vol. IV, Moldova, p. 90.

²⁶ *Ibidem*, vol. V, în manuscris.

²⁷ Ion H. Ciubotaru, *Catolicii din Moldova*, vol. II, p. 113.

²⁸⁻²⁹ Maria Bocșe, *Costumul ceremonial de nuntă, în Sărbători și obiceiuri*, vol. III, Transilvania, p. 264.

În comuna Săpânța din Maramureș, însemnele specifice miresei erau: cununa circulară alcătuită din flori mici confecționate din hârtie policromă, prevăzută pe o latură cu o palmetă denumită *struț*, panglicile multicolore împletite în cozi și podoabele purtate la gât: șiruri de mărgelile de Boemia, negre sau vișinii, cu motive fitomorfe colorate și, mai ales, zgarda scumpă compusă din mărgelile de coral, care evocau statutul social și bunăstarea materială a miresei.³⁰

Mireasa din Drăguș, Țara Oltului, purta părul fie rețezat, fie împletit în două găte aduse pe cap. Deasupra, pune cununa compusă din bordițe: trei-patru panglici cu floricele cumpărate, o coroaniță cu glăji și flori artificiale.

Tot acest complex decorativ îi conferea miresei o eleganță, un fast și o strălucire deosebite. Polisemantismul podoabelor purtate cu ocazia ceremonialului nunții exprimă ideea ocrotirii cuplului de forțele malefice, ajutându-l să treacă cu bine cel mai important prag existențial.

În localități din județele Bistrița-Năsăud și Cluj, când mireasa era împodobită cu cununa împletită din flori, spice de grâu și fire de busuioc, cu struțul și păunițele, fetele îi cântau cântecul cununii: „Mireasă cu cunună / Se cunoaște că-i hi bună / Hainele pe tine sună / Și pe tine și pe pat / Ca p-o fată de-mpărat / Nu sună de leneșie / Că sună de hârnicie. // Că nici mă-ta n-a fost rea / Numai să fii și tu ca ea / Te-a făcut cu păru' creț / Te-a vândut cu mare preț; / Muruniță de sasău / Pune-te-aș în capul meu / De-aș ști că te pui pe bine / Te-aș lăsa în cap la mine / De-aș ști că te pui pe rău / Te-aș țapa din capul meu”.³¹

Petrecerea care se organiza sâmbătă seara la casa socrilor mici, când druștele găteau mireasa cu cunună și îi cântau cântecele ceremoniale adecvate acestui moment, marca deopotrivă despărțirea de casa părintească și desprinderea tinerei de grupul fetelor din care făcuse parte până atunci, urmând să treacă, prin căsătorie, într-o altă stare civilă, aceea a femeilor măritate.

Și în Moldova de dincolo de Prut, miresele purtau învelitori ceremoniale, cu funcție simbolică, rituală. În centrul Basarabiei, cununa realizată din pânză incutată, a cărei bază era împodobită cu două șiruri de monede, se monta pe un ștergar lung.

În Bucovina, regiunea Cernăuți, cununa consta într-un suport înalt de carton, învelit cu o țesătură albă de pânză, pe care se fixau flori artificiale de diferite culori, iar în partea superioară un șir de pene colorate.³²

Pe Valea Someșului, o femeie specializată în găteala miresei o pieptăna cu cărare la mijloc, îi împletea părul în două cozi, care la ceafă se împreunau într-una singură împodobită cu o *petea* (panglică) lungă, procurată din comerț, decorată cu flori și fluturi. Deasupra se pune o cunună rotundă compusă din flori naturale de mușcată, busuioc, măgheran și *struțuri* în părți.

În alte localități din zona Năsăud, mireasa era pieptănată cu două cosite împletite din creștetul capului și aduse apoi roată pe cap. Deasupra se așeza cununa alcătuită din bumbuște și spilce (ace de metal), cumpărată la târg, iar mijlocul cununii, la ceafă, se umplea cu flori denumite *struțuri*. La urechi se fixau cele două păunițe.³³

Un însemn ceremonial reprezentativ, răspândit pe tot cuprinsul arealului românesc, e voalul de mireasă, a cărui terminologie variază de la o zonă la alta: *balț*, *sovon*, *jolj*, *șlaier*, *hobot*, cumpărat de obicei de mire și, mai rar, de nașă.

În privința persoanei care așeza însemnele rituale pe capul miresei, aceasta era diferită în funcție de tradițiile locale.

Astfel, în localități din județul Sălaj, cununa și joljul se puneau în biserică. Joljul îl cumpăra și îl croia nănașa, iar cununa din „sasău” o împleteau fetele din partea miresei la petrecerea organizată în seara care preceda ziua nunții și o duceau la biserică. Fratele de mire, care trebuia să aibă ambii părinți în viață, era cel care așeza joljul pe capul miresei. Ea respingea joljul de două ori și abia a treia oară îl primea.³⁴

În județul Satu Mare, cel care pune sovonul pe capul miresei, în biserică, era preotul, iar în județul Timiș, givărul, după ce alaiul marelui ajungea la mireasă și tânăra fată ieșea la *șofei*. În curte, pe o masă, era pregătit șofeiul (ciubărul cu apă). Mireasa, cu un buchet de busuioc înmuiat în apă, îi stropea pe cei din jur, care aruncau bani în șofei.³⁵ Apa avea rosturi de propitiere, dar și rol profilactic, semnificația acestui act ritual fiind aceea de a apăra mireasa și pe nuntași de forțele malefice.³⁶

³⁰ Olga Horșia, *Portul popular din comuna Săpânța...*, p. 459.

³¹ Maria Bâtcă, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători și obiceiuri*, vol. III, Transilvania, p. 76.

³² *Idem*, *Dimensiunile spirituale ale Basarabiei*, p. 146.

³³ Viorica Pascu, *Portul popular din zona Năsăudului*, p. 209.

³⁴ Maria Bâtcă, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători și obiceiuri*, vol. III, Transilvania, p. 77.

³⁵ *Ibidem*, vol. II, Banat, Crișana, Maramureș, p. 72.

³⁶ Mihai Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, p. 145.

La casa socrilor mici, în timp ce mireasa era „gătită”, fetele acompaniate de lăutari cântau *Cântecul miresei*. Se făceau și jocuri, în majoritatea zonelor etnografice ale țării.

În comuna Șanț (Bistrița-Năsăud), cu o seară înaintea nunții, feciorii împodobeau steagul la casa miresei: o botă făcută cruce se învelea cu o năframă mare, cu *canaci* (ciucuri), și se orna-menta cu multe petele colorate, iar deasupra se așeza o cunună de *bărbănoc*, care avea în mijloc un struț din spice de grâu. Sub cunună se fixau clopoței care sunau în timpul jucării steagului, când o luau pe mireasă din casa părinților ei pentru a o duce la biserică.³⁷

Însemnele ceremoniale nu puteau fi purtate decât într-un anumit fel, controlul social exercitat de comunitate asupra individului fiind foarte puternic. Orice abatere de la cutumă, de la normele morale, etice stabilite de ea și transmise prin tradiție, se sancționa drastic, pentru a fi respectate buna rânduială și buna-cuviință.

De exemplu, pe Valea Someșului, când fata se mărita, dacă nu era fecioară, nu purta petea pe spate, ci pe ceafă, iar cununa se puneă peste petea. Când intra în biserică să se cunune, fata *greșită* purta *sovon* alb înfășurat pe cap ca un turban, peste care așeza cununa rotundă, cu flori și struțuri în părți. Era pieptănată cu conci, ca *vădăncile* (văduvele), și nu cu cozi pe spate.³⁸

Fata care avea copil din flori puneă pe cap doar năframa fără cunună și fără struțuri în părți când mergea la cununie.³⁹ În acest caz, mirele trebuia să-i cumpere două năframe: una și-o puneă pe cap și de cealaltă țineau mirii când intrau în biserică, aceasta din urmă, numită *năframă de credință*, fiind simbolul legăturii dintre miri și semn de recunoaștere pe lumea cealaltă, fapt pentru care năframa se îngropa cu cel căruia i-a aparținut.

Comunitatea tradițională făcea o distincție netă între fecioară și fata „greșită”, atunci când acestea se căsătoreau; virginitatea, purtarea miresei, era privită și ca o formă de respect față de noua familie și de întregul corp social.

Astfel, în județul Bacău, fata „greșită” era obligată să se cunune în timpul nopții și să îmbrace cămașa și fota, deci piesele tradiționale, și nu rochia albă pe care o purta numai fecioara (și care înlocuise portul local), existând un permanent control din partea comunității, care îi repudia pe cei ce nu-i respectau regulile.⁴⁰

În Maramureș, fata „greșită” pleca cu *balțul* (voalul) pus pe cap de acasă, în timp ce fecioara



Steag de nuntă din Oaș

primea balțul în biserică, pus de preot cu crucea⁴¹, puritatea miresei constituind o cheazășie pentru temeinicia căsătoriei respective.⁴²

În toată Moldova, exista obiceiul ca voalul și beteala să fie jucate. Se împodobeă cu șervete frumoase o oglindă pe care o țineau două fete. Mireasa era așezată pe o pernă, ca să-i fie viața ușoară ca perna. În timpul acesta, vornicii jucau voalul și beteala pe crăci de măr (pom aducător de sănătate și fertilitate, simbol al rodniceii și al prosperității).

37 Informator Octavian Olariu, 88 de ani, Șanț.

38 Informatori Ioan Hanțig, 76 de ani, și Lucrețiu Hanțig, 75 de ani, Șanț.

39 Informatoare Maria Domide, 97 de ani, Șanț.

40 Maria Bătcă, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători și obiceiuri*, vol. IV, Moldova, p. 96.

41 *Ibidem*, vol. II, Banat, Crișana, Maramureș, p. 73.

42 Ion H. Ciubotaru, *Catolicii din Moldova*, vol. II, p. 91.



Mireasă din Pădureni

În localități din județul Vaslui, în duminica nunții, fetele, numite vornicese, o ajutau pe nașă s-o îmbrace pe mireasă. După ce era gătită, două vornicese așezate în spatele miresei jucau *hobotul* (voalul). În fața miresei și a vorniceselor, un flăcău (vornicel) juca, având în mână două vârguțe legate cu beteală (însemnul său ritual). Vornicesele luau apoi beteala și o așezau pe capul miresei. În timp ce împodobeau mireasa, druștele îi cântau: „Când eram la mama fată / De lucram, de nu lucram / Tot dragă mamei eram / Dar de când m-am măritat / Am prins frică de bărbat / Nu mă lasă seara-n sat / Dă cu pumnii după cap”.⁴³

Materialele de teren au consemnat în chestionarele AER existența în spațiul oltenesc (Gorj, Mehedinți, Olt, Vâlcea) a unui străvechi obicei potrivit căruia mireasa purta pe cap *sovonul* — un ștergar confecționat inițial din cânepă sau in, iar mai târziu din bumbac subțire, care se cosea în formă de glugă, împodobită în vârf cu o *chită* (crenguță) de busuioc, care avea un rol benefic asupra tinerilor. În Mehedinți, comuna Izverna, miresele mai avute își puneau pe cap *peșchire* (ștergare) încrețite ca o glugă, înlocuite apoi cu cărpele de borangic, cele două piese indicând statutul socio-economic al miresei, alături de salbele din aur sau argint purtate la gât.⁴⁴

Miresele înstărite din satele situate în sudul țării purtau pe cap un fes de păslă cu ciucure negru, cumpărat de la oraș, iar cele sărace, un brâu roșu cusut sub formă de glugă, denumit și *sovon*, tras adânc pe ochi și care avea în vârf o *chită* de busuioc, având un rol benefic asupra tinerilor.⁴⁵

Același obicei l-am întâlnit în cursul cercetărilor de teren în Țara Vrancei, în localitatea Negrilești. Pe cap, peste cunună, mireasa purta *hobotul* — un ștergar confecționat din bumbac sau borangic, pus în două și cusut ca o glugă, împodobit în vârf cu doi *pițigo*i (bănuți). *Hobotul* ajungea pe frunte, până la sprâncene. Așa rămânea și mireasa juca cu el toată ziua și toată noaptea, până dimineața.⁴⁶



Purtatul cununii de mireasă în Năsăud

⁴³ Maria Bătcă, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători și obiceiuri*, vol. IV, Moldova, p. 92

⁴⁴ Aurelia Tiță, *Contribuții la interpretarea funcțiilor portului popular femeiesc din Izverna (Mehedinți)*, p. 211-212.

⁴⁵ Elena Secoșan; Paul Petrescu, *Portul popular de sărbătoare din România*, p. 26.

⁴⁶ Informatoare Măriuța Neculai Dumitrașcu, 77 de ani, Negrilești.

În Șcheii Brașovului, o piesă obligatorie, cu funcție ceremonială, o constituia *procovul*, de forma unei glugi, partea mai lungă atârând pe spate, gluga propriu-zisă fiind așezată pe cap, în așa fel încât mireasa condusă de către nașă să nu vadă pe unde merge.⁴⁷

Alte însemne rituale specifice le constituiau învelitorile de cap: fes, tulpan, casâncă, bariz, șal, bertă, pânzătură etc., cumpărate de mire, cărora comunitatea tradițională le impunea un caracter de obligativitate.

Mireasa le purta înainte de a pleca la cununia religioasă, pe spate, la gât, prinse pe umeri sau luate pe mână.

Un alt moment deosebit, cu valoare simbolică, era trecerea de la statutul de fată la cel de nevastă, marcată de schimbarea pieptănăturii și acoperirea capului cu o piesă textilă în cadrul ritualului cunoscut, pe tot cuprinsul arealului românesc, sub numele de *legatul*, *învelitul* sau *înhotitul* miresei.

Semnele care consfințeau intrarea tinerei fete în rândul femeilor căsătorite difereau de la o zonă etnografică la alta, în funcție de tradițiile locale. Din acel moment, absența învelitorilor de pe capul tinerei femei era considerată una dintre cele mai grave abateri de la normele de conduită stabilite de tradiție, nerespectarea lor fiind socotită aducătoare de consecințe malefice asupra tuturor membrilor comunității respective.

În majoritatea zonelor etnografice ale țării, a doua zi după nuntă, tinerei i se așeza pe cap *conciul* — un suport de formă triunghiulară sau circulară, confecționat din diverse materiale, învelit în pânză, cozile fiind răsucite sau cusute de conci. Peste acesta, nașa așeza piesa textilă, semn al schimbării statutului fetei. Se putea „citi” aici opoziția binară de stare civilă: fată (respectiv mireasă) — nevastă, prin capul descoperit, cu cozile pe spate și, respectiv, capul învelit cu însemne textile.

După ce se termina masa mare, cu *închinarea darurilor* pentru miri și *strigarea cinstelor*, nașa *dezgătea* mireasa, iar nașul lua floarea mirelui. În timpul acestui ritual, în multe zone etnografice ale țării se cântau diverse creații ce transmiteau prin vers celor prezenți semnificația schimbării pieptănăturii și a acoperirii capului: „Bagă sama, fiică, bine / Că noi te-om lega pe tine / Te-om lega, să fii legată / Că de-acum nu-i mai fi fată. / Și noi, fiică, te-om lega / C-o zadie de mătasă / S-o porți, soro, sănătoasă, / C-o zadie de bumbac / S-o porți, soro, cu drag. /

Tare, fiică, te-ai jurat / Că nu porți bumbac pe cap, / Calcă-ți, fiică, jurământul / Cum călcăm și noi pământul / Că de-acum fiică-n coala / Chică nu-i mai împleți / Numai cârpă-i învăli”.⁴⁸

Iată cum decurgea obiceiul în mai multe zone ale țării: la sfârșitul nunții, în Maramureș, ștergarul lua cu forța cununa miresei, care se apăra și plângea. În final, nașa o învelea cu *pânzătura* (ștergarul) de nevastă.⁴⁹

Extrem de interesant era ritualul învelirii în satul Vrâncioaia din Țara Vrancei. Nașa ungea părul miresei, după ce o despletea, cu vin, în care se pusese sămânță de cânepă, de grâu și de crini. Apoi îi făcea pieptănătura cu coarne. Părul de deasupra urechilor se strângea cu o ață de lână pe fiecare parte a capului și se împletea în câte o *gâtă* (coadă), care se răsucea deasupra urechii, ca un coc, numit *corn*. Coarnele se înveleau cu o *cârpă* albă de pânză. Peste cârpă se așeza *fruntarul* — un șervet din bumbac țesut în casă, în ițe, în *ochișori*, cu vrâste roșii și negre din arnici, cu capetele petrecute la spate. Peste fruntar, nașa o învelea cu ștergarul țesut din bumbac sau cumpărat de la iarmaroc, confecționat din borangic.⁵⁰

O învelire asemănătoare îi făcea nașa și miresei din Uzdin. Pe sub părul împletit în cozi și încrucișat de mai multe ori la ceafă, se așeza *conciul*, lucrat din nuiiele subțiri, peste care se împleteau foarte strâns două șuvițe de păr. Forma *conciului* era dreptunghiulară, dar fără latura de sus. Trebuia să ajungă de la o ureche la alta. Capetele *conciului* se numeau *coarne*. De la acestea, o ață se trecea peste cap pentru a-l ține și alta mai scurtă peste păr, de la o ureche la alta. Peste *conci* se așeza *cârpa*. Pe partea dreaptă a *conciului* se coseau șase până la opt galbeni mici sau coroane, iar în partea stângă, bumbi — nasturi de diferite culori.

Femeile bogate aveau niște galbeni cusuți în ambele părți ale *conciului*. „Era o frumusețe să privești o femeie care aducea apă cu obranița și se mișca în sunetul galbenilor care zdrăncăneau și luceau în soare” — ne spunea o țesătoare vestită din Uzdin, Mărioara Sârbu.

⁴⁷ Olivia Moraru, *Contribuții la cunoașterea portului popular din Șcheii Brașovului*, p. 348.

⁴⁸ Violeta Blaj; Elena Grigorescu, *Zona etnografică Făget*, p. 119.

⁴⁹ Maria Bătcă, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători și obiceiuri*, vol. II, Banat, Crișana, Maramureș, p. 73.

⁵⁰ Informatoare Todora Pasăre, 82 de ani, Vrâncioaia.

Pe Valea Someșului, nănașa așeza mireasa pe scaun și, asistată de femei, îi lua cununa de pe cap și o învelea cu năframa cu ciucuri, legată la ceafă. În părțile laterale, îi puneă cele două struțuri. Era, de fapt, năframa cumpărată de mire și de care tinerii se țineau când intrau în biserică. Cu această năframă o învelea nănașa.

În acest timp, femeile strigau: „Mireasă din viță bună / Pare-ți rău după cunună / După cununa de flori / Te scoate dintre feciori / Te bagă între însurători / Și te scoate dintre fete / Și te bagă-ntre neveste / Mireasă din viță bună / Pe tine cămașa sună / Se cunoaște c-ai fost bună / Nu sună că e cojoasă / Ci sună că ești frumoasă”.⁵¹

După ce-o învelea ca nevastă, nașa lua mireasa de mână și-o juca, strigând: „Hai, leliță, să te joc / Dumnezeu dăie-ți noroc / Că pe câte le-am jucat / Dumnezeu noroc le-a dat”.⁵²

Toți nuntașii care o jucau pe mireasă îi ofereau o sumă de bani. Acest act ceremonial marca intrarea miresei în noul neam, în familia mirelui.⁵³

În satul Beclean din Țara Făgărașului, după masa mare și împărțirea darurilor de către mireasă pentru neamurile mirelui, urma jocul *căiței*, adică al miresei, când orice invitat care o lua la joc trebuia să-i plătească o anumită sumă de bani.⁵⁴

În localitatea Monor din județul Bistrița-Năsăud, însemnele textile care marcau trecerea fetei în rândul nevestelor erau ceapsa și ștergarul. A doua zi după nuntă, peste părul împletit în două cozi, în care se adăugau și fire de lână toarse, cu scopul de a le îngroșa, strânse la ceafă într-un conc (coc) rotund, nănașa așeza pe capul miresei ceapsa cu brusturi, de forma unei bonete, confecționată din material industrial, de regulă barșon vișiniu sau negru, brodată artistic cu motive geometrice și fitomorfe, cu mătase policromă, legată sub bărbie cu ceutori din petea. Marginea din față a cepsei era ornamentată cu o dantelă neagră, încutată, numită *brusturi*. Tânăra nevastă își împodobeă brusturii cu ace, cu flori artificiale și naturale în zona urechilor. Ea se mai purta, astfel împodobită, încă o săptămână după nuntă, iar apoi brusturii se desfăceau și femeia continua să poarte, până la moarte, ceapsa simplă.

Peste ceapsă, nănașa o învelea cu ștergarul alb, țesut în casă, numit *cindeu de cap*, decorat la unul dintre capete cu vrăste colorate, grupate ritmic, iar la celălalt cu vrăste alese cu mâna, cu motive geometrice și florale, executate cu arnici

policrom. La finele secolului al XIX-lea, ștergarul a fost înlocuit cu năframa industrială, cumpărată de la boltă, confecționată din lână, bumbac, bercă (lânică moale), mătase, *pliș* (pluș), decorată cu *pene* (motive florale) și fixată la tâmple cu bumbuște și flori naturale.⁵⁵

În Țara Oltului, semnele care consfințeau intrarea tinerei fete în rândul femeilor căsătorite erau *căița cu rețe* și *pomeselnicul*.

Interesantă era învelirea capului miresei la Viștea de Sus. Peste cozile aduse pe cap, se puneau două căițe: una din pânză, cu coarne, și o alta tot din pânză, cu capetele din păr de lână, pe care se prindeau rețele împodobite cu paiete colorate în roșu și verde, denumite *parale* sau *părăluțe*.⁵⁶ Peste căiță se așeza pomeselnicul (ștergarul). Modul de decorare și de legare cu pomeselnicul varia de la un sat la altul.

În spațiul Moldovei de la est de Prut, basmauă îndeplinea, în ceremonialul nupțial, funcția rituală de simbol, marcând trecerea fetei în rândul nevestelor, obicei cunoscut sub numele de *dezbroboditul*, *dezlegatul*, *inhobotarea miresei* sau *legătoare*.

Extrem de interesantă ni s-a părut descrierea făcută de folcloristul Petre V. Ștefănuță acestui obicei original ca mod de desfășurare, cunoscut la Ialoveni sub numele de *legătoare*: „Nuna aduce un cojoc, îl împătorește... și-l așterne pe un scaun pe care se așază tinerii. Nuna îi unge pe amândoi cu miere pe mâini și pe cap, îi piaptănă, mai întâi pe tânără și apoi pe tânăr. Pe ea o îmbrobodește cu o șalincă neagră, semn că nu mai e fată, ci nevastă”.⁵⁷

Cojocul pe care se așezau cei doi miri în timpul ritualului simboliza norocul la oi.

În județul Prahova, cu ocazia legării, mireasa îi dăruia nașei un șervet cu broderii bogate și o pernă, iar nunului o cămașă cusută, fiind răsplătită de acesta cu o sumă de bani.⁵⁸

⁵¹ Informatoare Lucreția Chisnăr, 80 de ani, Șanț.

⁵² Maria Bătcă, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători și obiceiuri*, vol. III, Transilvania, p. 79.

⁵³ Mihai Pop, *Folclor românesc*, p. 23.

⁵⁴ *** Muzeul Etnografic al Ardealului, Arhiva nr. 442, 1940.

⁵⁵ *** Chestionarul de port popular pentru AER, localitatea Monor, completat de Elena Secoșan.

⁵⁶ Ioan I. Șerban, *Viștea de Sus. Contribuție la monografia satului*, în manuscris.

⁵⁷ P.V. Ștefănuță, *Folclor și tradiții populare*, vol. I, p. 74.

⁵⁸ Maria Bătcă, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători și obiceiuri*, vol. V, în manuscris.

Aceste daruri, pregătite cu grijă și cu mari eforturi materiale, aveau rolul de a-i apropia pe miri de părinții lor spirituali (nașii).

Purtarea atât a unor podoabe, cât și a unor piese de port de către mireasă era obligatorie în ceremonialul marital. În așezările din zona Bran, mireasa înstărită purta la gât salba compusă din 80-100 de sfaști de argint, intercalați cu icușari care atârnavă în mai multe șiruri pe piept.⁵⁹ Numărul monedelor care compuneau salba și metalul din care erau lucrate (aur sau argint) constituiau semnul social distinctiv al statutului miresei respective.

În unele localități din județele Olt și Vâlcea mireasa care nu avea salbă de galbeni trebuia s-o împrumute.

Podoabele purtate de mireasă în ceremonialul nunții aveau, în credința populară, puterea de a transmite frumusețe și sănătate viitoarei familii, dar și de a îndepărta forțele malefice. De pildă, miresele din zonele de nord-vest ale Transilvaniei, din Țara Oltului până în Banat, își puneau pe frunte *zgârduțe de ochi*, *zgârduțe de frunte*, compuse din mărgel colorate și tivite cu bani de argint.⁶⁰

O podoabă care era purtată, în zona Perșanilor, de toate fetele, în zile de sărbătoare, și care în zilele noastre se utilizează numai ca piesă ceremonială de către mireasă în sâmbăta din ajunul nunții, când se invită fetele la joc, a fost *bortița*. Ea era alcătuită dintr-un zgherdan compus din 40 de bănuți, numiți *pătațe*, ce se lăsau deasupra frunții, și din două șiruri de bănuți de alamă, numiți *bălțișori*, care atârnavă sub urechi; apoi din *știurechi* — două podoabe metalice din bronz cu pietre bătute și un lăntișor de alamă și dintr-o floare artificială roșie cu oglinjoară, numită *garoafă*, care atârna pe lângă ureche. Pene de păun montate în dreptul urechilor completau această podoabă.⁶¹

Unele piese de port se îmbrăcau pentru prima oară la nuntă. Astfel, în Dolj, Gorj, Mehedinți și Vâlcea, vâlnicul nu era îngăduit fetelor înainte de căsătorie. Crețul roșu, cum era cunoscut în termeni locali vâlnicul din Mehedinți, constituia piesă obligatorie pentru mireasă și nașă.⁶²

În Șcheii Brașovului, fata avea voie să se încingă pentru prima dată cu brăul de argint suflat cu aur, decorat cu câte 9 până la 12 rozete de argint, cu rubine sau sticle colorate, numite *naște*, numai când



Găteala capului la mireasa din Banat

⁵⁹ Georgeta Stoica; Olivia Moraru, *Zona etnografică Bran*, p. 98.

⁶⁰ Maria Bocșe, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători și obiceiuri*, vol. III, *Transilvania*, p. 264.

⁶¹ Cornel Irimie, *Portul popular din zona Perșanilor...*, p. 22.

⁶² Aurelia Tiță, *Contribuții la interpretarea funcțiilor portului popular femeiesc*, p. 206.

era mireasă. Ambele capete ale brâului, prevăzute cu o pafta de aur sau argint, se legau cu șiret sau cu panglici care atârnavă pe toată lungimea fustei.⁶³

În localitatea Paloș din zona Rupea, mireasa purta două ii: cea de nevastă, iar peste aceasta cea de fată.

În momentul în care mireasa era învelită ca nevastă, ea dezbrăca ia de fată; în spate purta catrință îngustă, cu fondul roșu, decorată cu vrăste orizontale, iar în față două șorturi mai late, puse unul peste altul, ca să-și arate bogăția.

În ziua nunții, mireasa din Veneția, zona Perșanilor, purta la cununie ia fetească, cu mâneca din gât și încrețită sub alțiță, iar după masa de la casa părinților săi, nuna o îmbrăca în ia nevestească.⁶⁴

O piesă cu funcție ceremonială o constituia, în zona Meseșului, zadia dinapoi; îmbrăcarea ei în cea de-a doua zi după nuntă marca trecerea fetei în categoria nevestelor, care erau obligate să o poarte toată viața. Chiar și după ieșirea din uz a ansamblului vestimentar în componența căruia intrau zadiile, această piesă și-a păstrat, în satul Bogdana, doar funcția ceremonială, tânăra femeie continuând să o poarte după nuntă, timp de patru duminici la rând, trecând apoi la costumul alcătuit din poale și șorț, care se generalizase.⁶⁵

Obligativitatea îmbrăcării portului popular tradițional de sărbătoare se specifică, în mod expres, în informațiile de teren. Sâmbătă seara, mireasa era obligată să poarte costum național în localități din Bacău și Vâlcea.

O marcă ceremonială obligatorie o constituiau și hainele groase purtate pe deasupra indiferent de anotimp. În unele sate din Bistrița-Năsăud, miresele erau obligate să poarte pieptarul înfundat, bogat ornamentat cu mărgelile și broderii, special confecționat pentru această ocazie, chiar dacă era vară, precum și cizme roșii din piele de capră, iar pe Valea Someșului, fetele bogate încălțau ciubote negre de piele până la genunchi, cu tureac moale.

Miresele din Arpașu de Jos, județul Sibiu, erau obligate să poarte cizme până la genunchi. Dacă nu aveau, le împrumutau.⁶⁶

În Satu Mare și Maramureș, sumanul sau guba albă mițoasă, în Brașov, zeghea, în Cluj, țundra, iar în Hunedoara, șuba albă aveau caracter de obligativitate pentru mirese.

În localitatea Nistorești, din Țara Vrancei, sarica — haină lungă, confecționată din țesătură

groasă de lână albă, dată la vâltoare, cu părul scos în afară, ce făcea parte din zestrea fetei de măritat, ea neputând ieși la horă dacă n-o avea — era piesă obligatorie pentru mireasă.

În Moldova (Botoșani, Neamț, Vaslui, Vrancea), cațaveica ornamentată cu blană de vulpe la gât a constituit piesa pe care miresele erau obligate s-o poarte la nuntă.⁶⁷ Aceeași piesă de port, denumită scurteică, era obligatorie pentru miresele din Brăila, Călărași și Ialomița.⁶⁸

Cojocul nou intra obligatoriu în zestrea miresei din localitatea Gura Râului, județul Sibiu.⁶⁹

În costumul ceremonial de nuntă erau foarte vizibile diferențele social-economice, starea materială. La Bran, miresele bogate îmbrăcau în ziua nunții cojoc, pe când cele sărace purtau *bundă de zeichi* (postav). Mai târziu, cele bogate au îmbrăcat în ziua nunții scurteica, o haină lungă, largă, fără mâneci, confecționată din atlas.

Însemnele speciale purtate de mire, care completeau costumul ceremonial, aveau rolul de a îmbogăți portul de sărbătoare, de a-i conferi mai mult fast și strălucire, dar și o funcție socială și simbolică distinctă, subliniind nevoia de prestigiu și de reprezentare a mirilor.

În spațiul culturii tradiționale românești, exista obiceiul ca pălăria sau căciula mirelui să fie împodobită — în funcție de tradițiile locale, de posibilitățile materiale, de anotimp, dar și de fantezia și gustul estetic al celor ce le ornamentau cu o serie de accesorii decorative, realizate din cele mai diverse materiale.

Din plante sau arbuști cu frunze verzi pe tot parcursul anului (brebenoc, sasău, rozmarin, iederă etc.) se făceau cununi și *struțul*, care ornamentau acoperitorile de cap ale mirelui, aceste elemente vegetale simbolizând tinerețea și vitalitatea maximă a feciorilor.

În Țara Oașului, exista obiceiul, consemnat de Gheorghe Focșa, ca mireasa, ajutată de câteva druște, să-i împodobească mirelui clopul cu barșoane de mărgeluțe colorate, cu multe șiruri de mărgelile albe, dar și cu buchețele de rozmarin

⁶³ George Moroianu, *Chipuri din Săcele*, p. 94.

⁶⁴ Cornel Irimie, *Portul popular din zona Perșanilor...*, p. 40.

⁶⁵ Ioan Augustin Goia, *Zona etnografică Meseș*, p. 129.

⁶⁶ Informatoare Maria Telea, 74 de ani, Arpașu de Jos.

⁶⁷ Maria Bătcă, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători și obiceiuri*, vol. IV, Moldova, p. 99.

⁶⁸ *Ibidem*, vol. V, în manuscris.

⁶⁹ *** Arhiva etnografică a Ardealului nr. 461, 1948.

și cunună din frunze verzi de bărbănoc, înșirate pe o ață, fixate împrejurul calotei, la care se adăugau câțiva bumbuști, predominând roșul.⁷⁰

Mirii se cununau în biserică purtând asemenea cununi împletite de fete din brebenoc și spice de grâu. În semn de omagiu adus pâinii de grâu, cununile erau luate numai cu crucea de către preot și așezate pe capul mirilor.⁷¹

Asemenea plante și arbuști cu frunze verzi tot anul, care fac trimitere la cultul dendrolatric⁷², purta mirele și la piept.

În multe zone ale țării, exista obiceiul ca pălăria sau căciula mirelui să fie împodobită cu bani de aur sau de argint, dăruiți de nași ori de părinți, ca să aibă parte de bogăție în noua viață pe care o începea. Uneori, la pălăria sau căciula mirelui se prindeau icușari (bani de aur) luați din salba miresei. Aceste podoabe scumpe erau, în unele zone, obligatorii în ceremonialul nunții. Cine nu le avea, trebuia să le împrumute.⁷³

Alte elemente foarte des utilizate pentru găteala capului la mire le constituiau penele de păun, fazan, curcan, cocoș, care se asociau cu alte accesorii, precum florile, mărgelile, panglicile colorate de mătase sau panglicile tricolore, banii, ciucurii, oglinjoarele, beteala, șireturile din fir auriu, spicele de grâu și orz (cu virtuți profilactice și purificatoare).

Dar cea mai bogată pană de păun o purtau mirii din Bistrița-Năsăud. Ea se confecționa din sute de pene ce se montau cu măiestrie, de către un meșter specializat, podoaba fiind accesibilă celor bogați. În comuna Șanț, clopul mirelui, cu borurile lăsate în jos, era împodobit cu struț de mușcate și păuniță neagră din pene de păun, care traversa mijlocul clopului, iar cordea se ornamenta și ea cu gherdan de mărgele.⁷⁴

În localitatea Arpașu de Jos, județul Sibiu, mirele purta pălărie de Drăguș, împodobită cu ciucuri colorați făcuți de fete, de mama sau surorile lui, din strămătură, cu zgardă din mărgele, precum și cu văstră de cumpărat, compusă din flori artificiale pe fond verde și pene de păun. Pălăria astfel împodobită o mai purta un an sau doi după căsătorie.⁷⁵

Anumite semne de recunoaștere se purtau în perioada cuprinsă între cei doi timpi ai căsătoriei tradiționale: logodna (prologul căsătoriei) și căsătoria propriu-zisă.

Astfel, însemnul distinctiv al mirelui, cunoscut sub denumirea de *văstră*, *peană* sau *struț*, confecționat de mireasă sau cumpărat de ea, se purta încă de la logodnă sau din seara dinaintea



Mire din Năsăud

nunții. În alte zone, fetele împodobeau pălăria mirelui, în seara dinaintea nunții, când se făcea steagul de nuntă.

Bogăția, dimensiunea, ca și modul în care se purta struțul îl diferențiau pe mire de ceilalți flăcăi. Mirele pune peana pe partea dreaptă, spre deosebire de feciori, care o purtau pe partea stângă.

⁷⁰ Gh. Focșa, *Spectacolul nunții din Țara Oașului*, p. 72-73.

⁷¹ Maria Bătcă, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători și obiceiuri*, vol. III, Transilvania, p. 70-71.

⁷² Ion Ghinoiu, *Studiu introductiv*, în *Sărbători și obiceiuri*, vol. III, Transilvania, p. XVI-XVII.

⁷³ *Ibidem*, vol. I, Oltenia, p. 79.

⁷⁴ Informatori Lucrețiu și Ioan Hanțig, de 75, respectiv 76 de ani, din comuna Șanț.

⁷⁵ Informatoare Maria Telea, 74 de ani, Arpașu de Jos.

În Maramureș, însemnele mirelui și ale miresei se puneau în seara dinaintea nunții, numită „seară de steag”. Mirele primea struțul pentru clop de la mireasă, iar el îi dăruia *cipcele* (panglicile colorate) care urmau a fi împletite în cozi. La punerea însemnelor, luau parte mirele, mireasa, stegarul și drușca (prietena apropiată a miresei).⁷⁶

În unele localități din județele Brașov și Bistrița-Năsăud, peana se mai purta timp de o lună de zile după nuntă.

Simion Florea Marian descria și el obiceiul care cerea ca mirele să poarte atât în zile de sărbătoare, cât și în zile de lucru, din ziua logodnei și până după *uncrop* (petrecerea care se organiza a doua zi seara, la casa socrilor mari), *pana* (floarea de târg) pe care mireasa i-o cosea la cușmă, concluzionând că: „După această floare cunosc oamenii care fecior e mire, pentru că în zile de lucru numai mirii îndătimează de a purta flori scumpe la cușme”.⁷⁷

Aceste însemne rituale purtate de mire la pălărie sau căciulă marcau, așadar, nevoia de reprezentare, de distincție, de diferențiere față de ceilalți participanți.

Existau reguli vestimentare ceremoniale, bine stabilite de tradiție, care precizau circumstanțele utilizării unor piese de port, prezența sau absența lor. Astfel, în satele din Arad, Maramureș, Bistrița-Năsăud, Cluj și Sălaj e atestat obiceiul ca mirele să poarte clopul pe cap pe tot parcursul ceremonialului nupțial, acoperitoarea de cap marcând faptul că, de acum încolo, el devenea gospodar, întemeietorul unei familii, cu multe îndatoriri și responsabilități. Nici în biserică, nici la masa de la ospăț, el nu scotea clopul de pe cap.⁷⁸

Un alt însemn specific, general răspândit pe toată cuprinderea spațiului cultural românesc, menținut și astăzi în ceremonialul nunții, îl constituie floarea de mire sau de ginere. Cumpărat din târg, acest însemn consta, de regulă, dintr-o floare artificială albă și din beteală și, mai rar, dintr-o floare naturală. Însemnul era pus, de mireasă, duminică dimineața, când alaiul mirelui mergea s-o ia la cununia religioasă, sau de către naș, nașă ori druște. Dintre toți participanții la nuntă, mirele era singurul care purta floarea pe partea dreaptă, la piept.

Terminologia desemnând floarea de mire este bogată: *ghirlandă*, *cocardă*, *țimir*, *buchet de mire* etc. De multe ori, floarea de mire se mai asocia cu bani, cu o batistă cusută și dăruită de mireasă ori cu panglici.

Reguli ceremoniale rigurose transmise din generație în generație cereau ca mirele să poarte, după tradițiile locale, unele însemne textile. Astfel, în Oltenia și Muntenia, el trebuia să poarte un ștergar confecționat din bumbac, dar mai ales din borangic, care se așeza în diverse moduri: în diagonală, peste piept sau în jurul gâtului, ambele capete atârând libere, în față, ori prins la umăr. În Transilvania, panglica și brăul tricolore sau cureaua bogat decorată constituiau alte însemne specifice purtate de mire.

Aceste însemne rituale se combinau între ele, asociindu-se și cu alte simboluri textile, cum ar fi: basmaua industrială înflorată, confecționată din păr sau mătase, pusă în diagonală peste piept sau purtată pe umeri, batista cusută, decorată cu cipcă pe margini, dăruită de logodnică și purtată de mire la brâu ori în mână, funda roșie legată pe piept, ciucurii policromi din lână prinși la piept.

În unele zone, la aceste însemne se mai adăugau o ploscă sau două (una cu țuică, alta cu vin), bogat ornamentate.

În cadrul ceremonialului nunții apar o serie de obiecte cu valoare de simbol, care erau pregătite din timp de către mireasă pentru mire și familia acestuia și de către mire pentru mireasă și socrii mici. Aceste daruri, menționate și în foile de zestre, atunci când acestea existau, se schimbau reciproc între actanții principali, pe de-o parte, dar și între aceștia și nași, părinți, neamuri, pe de altă parte, de unde și denumirea lor de *schimburi*. În ceremonialul nunții, schimburile de daruri aveau un caracter multifuncțional. Ele asigurau baza materială a noii gospodării, facilitându-i buna funcționare. În același timp, îi despăgubeau simbolic pe socrii mici, a căror fată părăsea casa părintească, lipsind-o de o mână de lucru necesară. Dincolo de valoarea intrinsecă, materială sau estetică, darurile evidențiau, totodată, și noile relații care se stabileau între cele două familii, între acestea și comunitatea respectivă.

Darurile, dintre care unele erau confecționate în răstimpul de la logodnă până la nuntă, iar altele, cu mult înainte de momentul căsătoriei, aveau, în contextul la care ne referim, înțelesul de „legământ”, întrucât, prin desprinderea din vechile familii a cuplului tânăr și prin întemeie-

⁷⁶ Mihai Dăncuș, *Zona etnografică Maramureș*, p. 181.

⁷⁷ Simion Florea Marian, *Nunta la români*, p. 137.

⁷⁸ Maria Bătcă, *Costumul ceremonial de nuntă, în Sărbători și obiceiuri*, vol. II, *Banat, Crișana, Maramureș*, p. 68-69.

rea unei noi gospodării se stabileau relații complexe de înțelegere, de solidaritate cu familiile din care proveneau tinerii, dar și cu comunitatea din care făceau parte, căsătoria întărind structura neamului și a comunității însăși.

Aceste daruri îi apropiu pe viitorii soți, având menirea să-i înfrumusețeze, dar și să marcheze bogăția, prestigiul și puterea economică a celor două familii ce stabileau, cu acest prilej, noi sisteme de alianță și de solidaritate, de care tinerii se foloseau apoi toată viața.

Darurile pe care le pregătea mireasa anume pentru mire, după logodnă, și pe care mirele le îmbrăca pentru prima dată în ziua cununiei constau, de regulă, în piese textile de îmbrăcăminte (cămașa numită chiar „cămașă de mire”, ȋțari sau cioareci, brău, o batistă bogat împodobită), îngrijit lucrate, priceperea, talentul și vrednicia fetei fiind, de multe ori, apreciate în funcție de aceste cadouri țesute și cusute de ea în cea mai mare parte.

Schimburile care i se trimiteau mirelui se închinau de către vornicelul din partea miresei în ajunul nunții.

Orațiile schimburilor, frecvent întâlnite în Moldova și Bucovina, amintesc și ele de piesele de port pe care mireasa le dăruiește mirelui.

Plecata la târgul de la Cernăuți, unde n-a găsit ceea ce a dorit, mireasa a ajuns la Țarigrad și, după lungi căutări, a cumpărat pentru mire, așa cum menționează orația: „Brău de trei culori / Să-ți fie de sărbători, / Cămeșă de bumbac / Cu găurele pe ciupag, / Ismene de fuor / Cu găurele pe picior.”⁷⁹

Când mirele întindea mâna ca să ia schimburile, vornicelul le retrăgea, rostind o orație: „Ho! n'ălțate / Împărate! / Asta frate / Nu se poate! / Nu te grăbi la luat, / Precum te-ai grăbit la-nsurat.”⁸⁰

Dintre darurile pregătite de mireasă, cel mai important este „cămașa de mire”, care se confecționa din diverse materii prime și se ornamenta în funcție de situația materială a miresei și de tradițiile locale.

Astfel, în Banat, Crișana, Maramureș și Transilvania au fost preferate materialele robuste pentru confecționarea cămășii mirelui: cânepa, inul, cânepa în amestec cu in, urzeală cânepă, băteală bumbac, bumbacul și joljul (pânză industrială subțire).

Mai demult, în Moldova se utilizau pânza de lână țigaie, inul tors subțire, apoi bumbacul și borangicul. Aceste materiale se puteau și asocia: inul cu bumbac, bumbacul cu borangic, lână cu

bumbac. Cânepa, inul și lână erau considerate, în cadrul comunității tradiționale, materiale investite cu puteri magice deosebite.⁸¹

În Dobrogea, Muntenia și Oltenia s-a folosit o pânză mai subțire din diverse sorturi de bumbac, bumbac combinat cu borangic sau pânză cumpărată.

Cămașa mirelui era, de fapt, cămașa de sărbătoare din zona etnografică respectivă, care se decora mai bogat pentru o asemenea ocazie. Era mai fină și mai frumos ornamentată cu cusături și mărgel.

Modalitatea de ornamentare cea mai răspândită la cămașa de mire, pe tot teritoriul românesc, era cu broderii monocrome: șabace (ajururi) realizate cu bumbăcel sau mătase albă și, mai târziu, cu cusături executate cu arnici colorat (roșu și negru îndeosebi). Pentru a i se accentua caracterul festiv, sărbătoresc, uneori în decorul cămășii de mire se foloseau fluturi, mărgel și fir metalic.

Cămașa pentru mire se cosea, potrivit datinii, fie de mireasă, fie de aceasta ajutată de grupul de fete și neveste ce-i erau apropiate, fie de surorile miresei, de fete la clacă, de mama mirelui sau de surorile lui, și, mai rar, de către o femeie specializată sau o fată mare din sat, ai cărei părinți erau în viață.

În majoritatea zonelor etnografice ale țării, așa cum evidențiază chestionarele AER, cămașa mirelui se cosea de către mireasă. Ea era ajutată în pregătirea darurilor, cu una-două săptămâni înainte de nuntă, de către druze sau surori de mireasă și neveste tinere. La casa miresei se organiza, serile, un fel de clacă, unde se croia și se cosea cămașa de mire, fapt reflectat și de cântecetele care se cântau cu acest prilej: „Foicică și una, / Să vină mirele-ncoa, / Să-și primească cămașa / Cămașa-i groasă și noduroasă / Că-i prin șezătoare toarsă. / Îi toarsă prin șezători / Cu ochii după feciori / Cămașa-i din bumbăcel subțirel, / Că mirele-i frumușel / Și mireasa-i ca și el.”⁸²

Interesant este faptul că se menționează și motivația pentru care mama mirelui prefera să coasă cămașa pentru fiul său — ca să nu fie cumva descântată de către mireasă și mama ei.

⁷⁹ *** Nunta la români. Orații, p. 64.

⁸⁰ Simion Florea Marian, *Nunta la români*, p. 250.

⁸¹ Doina Ișfănoni, *Interferențe dintre magic și estetic*, p. 51.

⁸² Maria Bătcă, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători și obiceiuri*, vol. III, *Transilvania*, p. 74.

Mai rar, mirele purta la nuntă cămașa lucrată de mama sa. În acest caz, el primea o a doua cămașă, cusută de mireasă, ca dar de nuntă, pe care o îmbrăca a doua zi.

Astăzi, mireasa nu mai coase cămașa pentru mire, însă obiceiul de a pregăti daruri pentru mire și familia acestuia continuă să se practice în zonele conservatoare, în virtutea tradiției, demonstrând dorința membrilor comunității respective de a păstra, cel puțin, unele dintre aspectele formal-spectaculare din ceremonialul nunții, supuse transformărilor firești, ce survin continuu în evoluția vieții sociale.

Mireasa pregătea, cu o grijă deosebită, daruri pentru rudele mirelui: socrului îi dăruia o cămașă, soacrei, o ie, cumnatelor, câte o basma sau mâneci de ie, cumnaților, batiste, iar celorlalte rude, câte doi coți de pânză pentru mâneci. Ginerele dăruia socrilor mici câte o pereche de ghete. În zilele noastre, aceste daruri au fost înlocuite cu piese de factură industrială, procurate din comerț.

În Mehedinți, soacra îi pregătea și-i oferea miresei, ca semn al integrării ei în noua familie, un costum întreg compus din cămașă, creț, brăcire, obiele și opinci, pe care îl îmbrăca a doua zi după nuntă, când mergea la casa părinților ei.⁸³

În funcție de tradițiile locale, cămașa mirelui era, după nuntă, fie păstrată și purtată în ocazii festive (la sărbători mari, de Paști, Rusalii, Crăciun, Ispas, Anul Nou, Bobotează, nunți, nedei, hram), fie definitiv rânduită în lada de zestre, în vederea păstrării ei pentru înmormântare, fie folosită la rând ca orice altă piesă de îmbrăcăminte, fără a avea o semnificație deosebită, acest din urmă caz întâlnindu-se mai rar.

În majoritatea satelor cercetate, cămașa mirelui se păstra în vederea utilizării ei la înmormântare, existând credința că cei doi soți se vor recunoaște pe lumea cealaltă după costumul purtat de ei în cadrul ceremonialului nunții.

Toate piesele de port pe care mirele le purta în ziua nunții erau noi, confecționate anume pentru această ocazie, și ele trebuia să cumuleze maximum de elemente estetice.

Pe albul imaculat al cămășii de mire se profilau hainele grele, confecționate din blană și pânură, purtate, de obicei, în anotimpul rece: pieptare, cojoace, sumane, șube.

Existau zone în care îmbrăcarea acestor piese de către mire, în ziua nunții, era obligatorie,



Ploscă de nuntă

*Mireasă și nașă
din zona Târnavelor*



indiferent de anotimp, fiind impusă de normele tradiționale.

Sumanul — numit *șubă* în Vâlcea și Hunedoara, *zeche* în județul Brașov, *țundră* în județul Cluj, *bubou* în Țara Făgărașului — constituia piesă obligatorie pentru mire, acesta trebuind să-l împrumute în cazul în care nu-l avea. Pieptarul infundat, cizmele negre din piele de vițel, cu tureac tare, alături de șuba albă, purtată în orice anotimp, constituiau alte piese obligatorii pentru mire în județele Brașov și Hunedoara.

În zona Perșanilor, zechea și-a păstrat funcția ceremonială nu numai cu ocazia nunții, ci și cu prilejul sărbătorii de întâmpinare a primăverii, cunoscută sub numele de *Plugarul*. A doua zi de Paști, vătaful mare al cetei de feciori, îmbrăcat în zeche, încins peste mijloc și în diagonală, peste piept, cu șomoioage de paie făcute frânghie, cu pălăria împodobită cu mușcată verde, urcat pe o grapă de lemn purtată pe umeri de patru feciori,

⁸³ Aurelia Tiță, *Contribuții la interpretarea funcțiilor portului popular femeiesc din Izverna (Mehedinți)*, p. 214.

era condus de întreg satul la râu. Ajunși acolo, vătaful trebuia să intre în apă, împreună cu alți doi feciori, care-l învingeau prin trântă și-l obligau să stea întins pe spate, în apă.⁸⁴

Tot în zona Perșanilor, pieptarul denumit *bunda îmfundată*, confecționat de cojocarii sași din Rupea, era purtat în mod obligatoriu de mire la nuntă.⁸⁵

Purtarea obligatorie a glugii de către miri s-a consemnat în localități din Bihor, Bistrița-Năsăud, Gorj și Mehedinți.

În județul Teleorman, *casacul* — o haină extrem de elegantă, din aba subțire, lungă până sub genunchi, fără mâneci, cu guler drept, cu clini laterali, decorată cu găitan negru și cu flori cusute cu arnici alb, roșu și galben peste găitan, refecată pe la mâneci și încheieturi cu găitan, închisă cu cheotori și nasturi, constituia piesă obligatorie pentru mire.

Indiferent de anotimp, mirele era obligat să îmbrace *guba* din lână, cu fire lungi (*chițe*), în județele Maramureș și Satu Mare, pentru a avea noroc la oi, oaia fiind socotită un animal sfânt, ori cojoc împodobit cu pene de *harast* (lâncă), lung până la șold, fără mâneci, cu aplicații de irhă, precum și curea lată și năfrămuță.⁸⁶

În județul Sibiu, în satele în care oieritul a constituit ocupația de bază a locuitorilor, din ținuta vestimentară ceremonială a mirelui nu putea lipsi sarica.

În localitățile din zonele Bihor, Năsăud, Gorj, Mehedinți este semnalată purtarea glugii de către miri.

În zona Făgărașului, mirele, ca și mireasa, îmbrăca pieptarul nou, iar peste acesta buboul alb, fie vară, fie iarnă, confecționat din țesătură groasă de lână, dată la vâltoare.

În decorul costumului de nuntă, culoarea predominantă era cea roșie, potrivit credinței populare în puterea benefică, apotropaică a simbolului cromatic, menit să confere purtătorilor integritate fizică și spirituală, vigoare și vitalitate maximă în noua viață în care pășeau.

În foarte multe zone, miresele purtau panglici roșii împletite în cozi, cizme roșii, brâu roșu (Bran, Perșani), vâlnic roșu și cămașă în a cărei cromatică predomină culoarea roșie (Mehedinți),

⁸⁴ C. Irimie, *Portul popular din zona Perșanilor...*, p. 37-38.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 17.

⁸⁶ Maria Bătcă, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători și obiceiuri*, vol. II, Banat. Crișana. Maramureș, p. 66.



Nuntași din Rupea

catrință cu fond roșu la Paloș, în zona Rupea, brâu roșu, sub formă de glugă purtată pe cap în satele din sudul țării, năframă pe fond roșu pusă pe umeri de mire la Paloș, gubă albă legată pe umeri cu un brâu roșu la mireasa din Săpânța (Maramureș), fes roșu în toate zonele unde această piesă a fost în uz, voal roșu sau voal încrețit pe un fir roșu, bete roșii, ciorapi roșii, zgărzi realizate din mărgelile roșii etc.

Pălăria sau căciula mirelui se împodobeau cu flori naturale de culoare roșie, cu mărgelile roșii și cu ciucuri de arnici roșu, iar iarna, cu struț din barșon roșu, cumpărat. De asemenea, basmalele cu decor înflorat, pe care le purtau mirii în timpul ceremonialului nupțial, erau, de cele mai multe ori, cu fondul roșu.

Prin normele fixate de tradiție și impuse de comunitatea rurală, ceremonialul nunții și, în cadrul acestuia, costumul, a îmbrăcat forme particulare, specifice de la o zonă etnografică la alta, subliniind atât bogăția și diversitatea veșmântului, valoarea sa estetică remarcabilă, cât și încărcătura de semnificații a elementelor constitutive.

Multe piese, altădată componente ale ansamblului vestimentar tradițional, s-au păstrat până astăzi doar în recuzita ceremonială. Din această categorie fac parte: vâltorile, cu care femeile își acopereau capul în Țara Oltului și care se mai poartă, în zilele noastre, numai la nunți și la sărbători mari; catrințele roșii din zona Avrighului, purtate demult de toate fetele și nevestele tinere și care astăzi s-au păstrat ca piese rituale, existând obiceiul ca, pe fața de culme, pe care mireasa o duce la casa nouă, să se expună mai multe perechi de catrințe roșii și un brâu roșu.

Prin perpetuarea unor piese vestimentare arhaice, costumul ceremonial de nuntă se dovedește a fi cel mai conservator. Deși funcțiile și semnificațiile rituale ale elementelor sale constitutive s-au pierdut, ele continuă să se păstreze și azi în recuzita nunții ca simboluri ceremoniale.

Diferențele de vârstă și de stare civilă erau indicate și de alte elemente componente ale ansamblului vestimentar, cum ar fi: amplexarea câmpurilor decorative ale învelitorilor și ale cămășilor, nuanțele cromatice utilizate, precum și modul de legare a capului cu piese textile.

La Perșani, între ia fetelor și cea nevestească existau deosebiri de croială și de amplasare a câmpurilor ornamentale. Ia fetelor era cu fodor lungi de peste 15 centimetri și motive decorative dispuse în dreptul cotului, pe încrețitura dintre

mâneacă și fodor (așa-numitul *lânceț*), pe guler, dar și pe piept, în porțiunea de sub guler, pe când ia nevestească avea, în locul fodorilor, pumnișori, mânecele fiind croite mai lungi și purtându-se răsfrânte până deasupra cotului. Elementele ornamentale erau amplasate peste umeri, unele fiind comune celor două categorii de vârstă, altele fiind specifice numai nevestelor.

Peana peste cot (rândul de cusătură amplasat orizontal în dreptul cotului) la cămașa fetelor din localitatea Șanț, județul Bistrița-Năsăud, era mai mare și cusută cu mărgelile colorate, în timp ce la cămașa nevestească era mai mică și cusută cu *farbă* (bumbac) neagră. Cipca de la marginile fodorului era mai mare la cămașa fetelor.

Bordura decorativă amplasată la poalele șurțului purtat în față era mai lată la fete și cusută cu o gamă bogată de culori vii, la femei fiind mai mică și cusută cu culori puține.

Asemenea diferențe se constată și în portul bărbătesc, între feciori și bărbații căsătoriți. La Perșani, cămășile feciorești aveau mânecele terminate la extremitatea inferioară cu manșete, poalele încrețite mărunt, iar tivul de jos ornat cu colțișori. Mânecele se prindeau în dreptul umerilor cu cheiță împletită. De jur-împrejurul gurii cămășii se coseau pui. La bărbații căsătoriți, mânecele cămășii erau largi, iar elementele decorative, mult mai reduse.

În zona Branului, femeile căsătorite purtau peste căița de postav colorat, legată sub bărbie, ștergare lucrate din pânză subțire sau din borangic, ornamentate cu alesături. La nevestele tinere, căița era împodobită, pe marginea de deasupra frunții, cu câte zece ciucuri din lănică colorată, în tonuri vii, și cu mărgelile, măbind efectul decorativ al gătelii capului.

Opoziția binară de vârstă femeie tânără / femeie matură se putea „citi” și în modul de legare cu ștergarul. Astfel, în Mehedinți, în primii zece ani după căsătorie, cârpa de concii se prindea de marginea superioară a acestuia cu spilci. Cârpa se fixa pe concii la jumătatea ei, astfel încât capetele egale să atârne liber pe spate, până la jumătatea gambei. Acest mod de învelire a capului era semnul distinctiv al nevestei tinere. La cea matură, cârpa se împărțea în trei, fixându-se pe concii în așa fel, încât capătul mai lung, trecut pe sub bărbie, să ajungă în spate, unde celălalt rămânea liber.⁸⁷

⁸⁷ Aurelia Tiță, *Contribuții la interpretarea funcțiilor portului popular femeiesc din Izverna (Mehedinți)*, p. 212.

Cromatica utilizată în decorarea învelitorilor de cap constituia un alt criteriu care diferenția femeia tânără de cea matură. Astfel, tulpanul de formă triunghiulară, confecționat din pânză, inșor, nansuc, muselină, marchizet etc., era împodobit, pentru ținuta de sărbătoare, cu mărgelile colorate cusute în vârful colțișorilor executați cu iglița. La nevestele tinere, aceste mărgelile erau albe și roșii, la cele mature (40-45 de ani) erau verzi și vinete, iar la cele vârstnice, negre.

Am recurs la câteva exemple concrete pentru a ilustra plurifuncționalitatea veșmântului, valoarea sa simbolică, încărcătura de semnificații a fiecărui element constitutiv.

În cadrul costumului tradițional de sărbătoare, funcțiile practic-utilitară, estetică, socială, rituală și ceremonială s-au întrepătruns de multe ori, existând o strânsă conexiune și interdependență, modificările produse la nivelul unei funcții și în raporturile dintre ele operând transformări asupra întregului ansamblu vestimentar.

Un alt aspect diferențiator al costumului este și cel legat de ocupația purtătorului. Între condițiile mediului natural, în care oamenii și-au desfășurat activitatea, și ocupații a existat o legătură strânsă, mediul exercitându-și influența asupra dezvoltării economice, determinând, deci, un anumit cadru ocupațional ce acționează, la rândul său, asupra formelor de manifestare ale costumului.

Clima, relieful și calitatea solului din Câmpia Dunării au constituit factori naturali prielnici dezvoltării agriculturii încă din zorii civilizației. Zonele montane, deosebit de bogate în pășuni naturale, au asigurat condiții optime pentru creșterea animalelor, care formează una dintre ocupațiile tradiționale de bază ale locuitorilor.

De-a lungul istoriei, costumele, supus fluctuațiilor generale ale civilizațiilor, a depins neconținut de un factor predominant: activitatea productivă a purtătorului, care, prin constanța ei — când această activitate a fost agricultura sau păstoritul —, a asigurat continuitatea îndelungată a funcției ocupaționale a costumului.

Costumul profesional s-a dovedit a fi deosebit de conservator, traversând multe generații fără a suporta modificări esențiale. Atributele vestimentare profesionale s-au păstrat până în zilele noastre. Astfel, dacă luăm în discuție portul păstoresc, constatăm că ne aflăm în fața unui costum tradițional local, confecționat în cadrul fiecărei gospodării din materiile prime oferite de creșterea animalelor și perfect adaptat ocupației

respective, deci un costum funcțional care permitea identificarea îndeletnicirii și, totodată, a apartenenței zonale a purtătorului.

Indiferent însă de zona de proveniență a păstorului există câteva piese de port nelipsite din ținuta vestimentară a acestuia, cum ar fi, de exemplu: pălăria, căciula, pieptarul infundat, sarica, opincile cu obiele.

Fiind tratat prin anumite procedee tehnice care-i asigurau o rezistență mai mare la condițiile atmosferice și la uzura drumurilor lungi pe care le făceau păstori, costumele ciobănesc are notele sale distincte. Pălăria păstorului nu



Păstori din Mărginimea Sibiului la nuntă

putea fi niciodată confecționată din paie, numai din păr, materialul permițând tratarea sa prin anumite tehnici care îi marcau funcționalitatea în condițiile grele de la munte.

Astfel, în Maramureș, pe Valea Someșului și în Harghita⁸⁸ — ca să luăm doar câteva exemple — pălăria se impregna cu sânge de miel sau de ied, pentru a nu se deforma, și se ungea cu un amestec din rășină de brad, unt de oi și ceară de albine sau cu rășină fiartă cu seu de oaie sau de bou, devenind, în felul acesta, impermeabilă. Ca să nu fie luată de vânt, se lega, sub bărbie, cu baieri.

În Argeș, pălăria ciobănească era unsă, pe partea exterioară, cu lapte de oaie sau cu ulei de floarea soarelui pentru a rezista mai bine intemperiilor.⁸⁹

Clopul păcurarului se împodobește, în Maramureș, la sărbători, în jurul calotei, cu o curelușă pe care se prindeau nasturi de alamă. O altă curelușă, trecută pe sub bărbie, fixa pălăria pe cap.⁹⁰

Într-o altă zonă, a Năsăudului, pălăria ciobănească se orna cu ațe de cânepă albe sau negre și cu râteze din lăntișoare de aramă.⁹¹

Iarna se purta o căciulă mare de oaie sau de miel, cunoscută sub numele de căciulă mocănească, ce căpăta o formă cilindrică prin turtirea vârfului spre interior.

Cămașa și izmenele, confecționate din pânză de cânepă, „se cerneau” (se înnegreau) într-o fiertură de scoarță de arin asociată cu galascău (sulfat de cupru — vopsea neagră sintetică). Când ajungeau la munte, ciobanii fierbeau în zer cămășile și izmenele și le ungeau cu unt fiert în seu de oaie, ele căpătând astfel o culoare cenușie spre negru, foarte rezistentă, devenind impermeabile prin gresarea fibrelor țesăturii.

În Harghita, ciobanii ungeau cămășile cu scrum de pe căldare amestecat cu rășină de brad și cu unt de oi.⁹²

În Maramureș, *smolencile*, cum erau numite cămășile și izmenele, constituiau, în același timp, un semn de distincție și de identificare profesională: „Nici nu-i păcurar cel care vine de la munte fără smolenci” sau „Smolencile pentru păcurar sunt ca niște haine de sărbătoare” — subliniau informatorii din comuna Vadu Izei.⁹³

Iarna, ciobanii purtau cioareci confecționați din pânură neagră sau albă. Cioarecii păstorești din Țara Vrancei se lucrau din postav alb dat la piuă și erau numiți ițari „fără față”. Așezarea asimetrică a clinilor ducea la obținerea acestui tip de ițari care puteau fi îmbrăcați oricum.⁹⁴

Datorită climei mai aspre, ciobanii din satele basarabene îmbrăcau iarna pantaloni din piele de oaie, cu lână înăuntru, tunsă scurt, numiți în termeni locali *meșini*.

În picioare, ciobanii purtau obiele din pânură înroșite cu zeamă de scoarță de arin roșu, pentru a rezista la umezeală și a avea o durabilitate mai mare. Obielele se legau de picior cu nojițe din păr de capră, de culoare albă. Opincile se confecționau în cadrul gospodăriei, din piele de porc sau de vită.

Păstorii din zona Năsăudului îmbrăcau un *suman* confecționat din pânură albă — *gubul* — țesut în patru ițe, prevăzut cu clini laterali, denumiți „aripi”, cu guler lat răsfrânt, decorat cu șiret negru de lână răsucită, cu ajutorul căruia se obțineau motive ornamentale sub forma unor roate mici. De *suman* se fixa un guler cu o dublă funcție: de a-i apăra pe ciobani în caz de ploaie sau de a servi ca loc de depozitat mâncarea.

Diferențierile de stare materială între ciobani se vedeau și în vestimentația lor, cei înstăriți din Bran, Săcele, Șcheii Brașovului, Covasna și Întorsura Buzăului purtând la sărbători haine scumpe, ample, decorate cu blănuri prețioase.

Unii locuitori ai așezărilor săcelene, deosebit de întreprinzători, au ajuns să aibă o situație economică înfloritoare, deținând în proprietate deplină numeroase turme de oi, până la 6.000 de oi țigăi, cirezi de vaci și boi, care cuprindeau până la 400 de capete, precum și întinse herghelii de cai, alcătuite din 200-800 de animale.

În zilele de sărbătoare, ciobanii bogați din Săcele — așa reiese din cercetările întreprinse de noi în anul 1987 —, purtau pălării negre din pâslă ori din pluș, cu calotă rotundă, cu boruri mari, ușor ridicate în sus, marginile acestora fiind tivite cu rips. Calota era mărginită la baza inferioară cu aceeași panglică neagră ripsată, terminată cu cataramă.

88 Mihai Dăncuș, *Zona etnografică Maramureș*, p. 167; Pompei Boca, *Portul popular din Ilva Mare...*, p. 216; Ion Nistor, *Aspecte ale vieții sociale și spirituale...*, p. 462.

89 Gheorghe Reteganul, *Păstoritul în Dâmbovița*, p. 438.

90 Mihai Dăncuș, *Zona etnografică Maramureș*, p. 167.

91 Viorica Pascu, *Considerații asupra evoluției portului popular din Transilvania*, p. 199.

92 Silv. Moldovan, *Ardealul II. Ținuturile de pe Mureș*, p. 15.

93 Mihai Dăncuș, *Zona etnografică Maramureș*, p. 167.

94 Fl. Bobu Florescu, *Portul popular din Țara Vrancei*, p. 84.



Iarna purtau căciuli țuguiate din blană de miel neagră sau fumurie, spre deosebire de cei săraci, ale căror căciuli erau albe, mai scurte și mai rotunjite.

Cămașa bărbătească, confecționată din pânză de bumbac țesută în casă, cu guler lat de 10 centimetri, purtat drept pe lângă gât, încheiat cu șiret alb, se croia din două foi, una în față, alta în spate, în părți fiind introduși câte trei clini laterali. Mănecele, din câte o foaie și jumătate fiecare, erau largi, strânse la extremitatea inferioară în manșete late de 9 centimetri, încheiate cu doi nasturi. Decorul bogat, amplasat pe guler și pe manșete, consta din cusături fine, realizate cu fir de mătase albă sau galbenă și cu fir auriu sau argintiu.

Se încingeau cu brăie galbene sau albe, de lână țesută în casă, iar pe deasupra acestora cu o curea lată de piele. Alții purtau chimire bogat decorate cu împletituri din piele de diferite culori.

Cioarecii strâmți pe picior se confecționau din dimie țesută în casă — lână țigaie dată la pui.

Încălțăminte constă din cizme lucrate din piele de oaie și de capră pentru zile de lucru și din piele de vițel pentru ținuta de sărbătoare.

Peste cămașă, bărbații săceleni îmbrăcau *jiletca*, vesta, din postav bleumarin (de boltă) sau negru (din dimie de casă). Pe deasupra, bărbații bogați din Săcele purtau zăbun confecționat din postav albastru cumpărat, lung până mai jos de genunchi, decorat cu brandenburguri realizate din găitan neagra.

Cei mai puțin înstăriți îmbrăcau zăbun din pănură de culoare cafenie, prevăzut cu guler lat de 8 centimetri, drept, pe lângă gât. Se croia cu spatele dintr-o foaie (46 de centimetri lățime și 68 de centimetri lungime) și cu fața din două jumătăți de foaie. Mănecele, dintr-o foaie fiecare, erau largi, slobode la extremitatea inferioară. În părțile laterale, se introduceau clini drepți, în care se intercala, subsuoară, o pavă de formă triunghiulară, având laturile de 14 și, respectiv, 12 centimetri. Zăbunul se orna pe guler, în față, pe marginile deschizăturii, pe buzunare și la extremitățile măneclilor cu găitan cumpărat din Șcheii Brașovului, zonă specializată în confecționarea acestuia din fire de mătase neagră de import.

În zilele de sărbătoare, săcelenii bogați purtau antiriu din dimie albă, ornamentat pe guler, piepți și mâneci cu găitane negre, piesă specifică moșnenilor și răzeșilor înstăriți. Iarna, purtau gheba din dimie neagră, lungă până la glezne, captușită cu blană de miel, decorată la guler, pe

marginea piepților și pe poale cu două-trei rânduri de șiret negru.⁹⁵

Ciobanii se bucurau de un prestigiu deosebit în rândul comunității rurale. Așa cum sublinia Silvestru Moldovan, când ciobanii coborau în sat de la munte, luau la joc fetele celor mai de frunte oameni și acestea erau fericite că „...au putut juca cu ciobanul cel cu cămașă neagră”.⁹⁶

Unii oieri ajunseseră la o asemenea situație materială, încât își permiteau să fie ctitori de biserici. Interesantă este din acest punct de vedere biserica din Titirlești (Mehedinți), ridicată „...cu banii oierilor și cu înfățișarea unui cioban ca simbol”.⁹⁷

Ciobanii înstăriți din Săcele, având legături strânse cu oierii din Secuime, au ctitorit numeroase biserici, ca aceea din Zagon, ridicată din lemn la 1814, avându-l drept ctitor pe ciobanul Zaharia Părvu, sau cea zidită la Dobârlău în 1795, ctitor fiind Bucur Petru, tot un cioban din Săcele. „În cinstea ciobanilor și a băștinașilor a ctitorit, între anii 1836-1840, biserica din Întorsura Buzăului, Moisa Ciută, oier bogat din Săcele”.⁹⁸

În categoria costumului profesional se înscrie și cel al țăranilor grăniceri.

Crearea regimentelor grănicerești de către Habsburgi, în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, a adus modificări importante atât în modul de viață, în nivelul de cultură, cât și în îmbrăcăminte grănicerilor și a familiilor lor, ei având statutul de oameni liberi și beneficiind de toate privilegiile acordate acestei categorii sociale de către monarhia austriacă.

Inițial, costumul grăniceresc se compunea din piesele veșmântului local. Astfel, grănicerii din Șercaia (Țara Oltului) purtau cămași cu guler înalt, pe lângă gât, cusut cu broderii albe, ale căror mâneci se terminau la extremitatea inferioară cu *pumnice* (manșete), cioareci din pănură albă, ornamentați pe părțile laterale cu motive florale executate cu șiret negru, pieptare înfundate, bogat împodobite pe piepți, cojoace cu mâneci, *frigiuri* albe și *zechii* seine ori negre; la drum lung sau în zilele geroase, îmbrăcau sarici; se încălțau cu opinci.

⁹⁵ Informatoare Sița Jerău, 66 de ani, Satulung.

⁹⁶ Silvestru Moldovan, *Ardealul II. Ținuturile de pe Mureș*, p. 15.

⁹⁷ *** *Dări de seamă de Nicolae Iorga, Ștefan Meteș. Păstorii ardeleni în Principatele Române*, p. 261.

⁹⁸ Ioan Lăcătuș, *Identitate și cultură la românii din Secuime*, p. 109.

Femeile grănicerilor adoptaseră unele piese vestimentare procurate din comerț sau realizate la comandă de meșteșugarii satelor, din materiale de calitate superioară, cum erau, de exemplu, scurteicile și bundele garnisite cu blană de vulpe sau de dihor, piese pe care nu și le puteau permite decât categoriile sociale înstărite.⁹⁹

Demn de reținut este că, fiind considerați oameni liberi, grănicerii din Șercaia purtau, de fapt, costumul specific boierilor din Țara Oltului, iar nevestele lor adoptaseră în vestimentație piese de factură orășenească.

Și în ținutul Năsăudului, echipamentul țărânului grănicer era constituit din elemente ale costumului popular local, adaptate la nevoile militare. Astfel, pe cap, grănicerii purtau pălărie de păslă neagră, cu calota rotundă, cu borurile late, ușor indoite în sus, iar iarna cușmă din blană de miel, neagră, țuguată, cu moțul aplecat spre stânga.

Cămașa, confecționată din pânză de in sau cânepă, cu mânecile terminate cu *pocmeți* (manșete), era purtată în pantaloni din pânză sau în cioareci albi, strâmți pe picior, ornamentați în părțile laterale cu petea (vipușcă) albastră, peteua reprezentând un semn distinctiv pentru costumul grăniceresc.

Peste cămașă îmbrăcau tunică din pănură neagră sau sură, încheiată la gât (piesă specifică costumului militar) și suman din pănură neagră, cu guler îngust, lung până mai jos de genunchi, cu clini în părțile laterale, tivit cu petea neagră. Se încălțau cu opinci din piele tăbăcită (rușită) de vită și obiele din pănură neagră, legate cu curele ce înfășurau piciorul până sub genunchi.¹⁰⁰

Cu timpul, în costumul grăniceresc au intervenit o serie de modificări impuse de organele militare cu scopul de a-l uniformiza și a-i imprima unele canoane ostășești.

Uniformele tuturor regimentelor grănicerești erau compuse din aceleași piese: vestoane, pantaloni, cizme. Diferența de la un regiment la altul doar culoarea gulerelor și a nasturilor.

Unele piese care compuneau echipamentul țărânului grănicer erau confecționate de croitori sătești specializați, materiile prime (lână, pielea) fiind asigurate de familia grănicerului, pe când altele erau confecționate în fiecare gospodărie, după modelul prescris. Cu timpul, întregul echipament a fost procurat din așa-numitul „fond de mondire”, constituit în acest scop, cu contribuția grănicerilor. Acest fond le pune la dispoziție uniforme militare realizate dintr-o stofă mai fină și cizme cu tureac scurt.¹⁰¹

Portul de toate zilele al țărânului grănicer a suferit și el mari transformări, cu vremea fiind adoptate piese vestimentare cu croi orășenesc. Astfel, locul sumanului lung a fost luat de *chit*, o haină mai scurtă și ajustată pe corp, iar apoi de *căput*, confecționat de croitori după moda orășenească. Opincile au fost înlocuite cu bocanci, cizme sau ghete. Cămășile și-au redus dimensiunile, fiind mai scurte, iar curelele late de piele au fost înlocuite cu curele înguste, prevăzute cu două cataramă.¹⁰²

În genere, se poate afirma că echipamentul țărânului grănicer era constituit inițial din elementele portului local, dar specific categoriei oamenilor liberi, având în componență și unele piese caracteristice uniformei militare.

Costumul popular reflectă infinite și dense straturi de cunoaștere ale ființei și spiritului românesc exprimate în limbajul formelor și al semnelor plastice care împodobesc veșmântul, mai ales pe cel purtat în zilele de sărbătoare, în ocaziile rituale și ceremoniale.

Între forma și funcțiile costumului există o relație de interdependență¹⁰³, în sensul că forma depinde de funcții, astfel încât se poate trage concluzia că „Structura vestimentară are [...] un caracter sistemic și este comandată de structuri de sens”.¹⁰⁴

Analizând raportul dialectic dintre formă și funcție, reputatul teoretician al artei populare Tancred Bănățeanu evidențiază faptul că „forma este... determinantă a câmpurilor ornamentale, a compoziției ornamentale, de care depind simbiotic pe plan stilistic ornamentele și — într-o viziune creatoare complexă — paleta și compoziția cromatică”.¹⁰⁵

Costumul reprezintă un obiect tridimensional, corpul uman, generator de forme, servind drept suport, volumul și dimensiunile veșmântului fiind într-o totală dependență față de dimensiunile și configurația corpului omenesc.

Corelațiile dintre formă și croială, formă și material, formă și compoziție decorativă, ca și dintre formă și funcții sunt notele caracteristice,

⁹⁹ George Maior, *O pagină din luptele românilor...*, p. 27.

¹⁰⁰ Pompei Boca, *Portul popular din Ilva Mare*, p. 214.

¹⁰¹ V. Șotropa, *Districtul grăniceresc năsăudean*, p. 118.

¹⁰² Pompei Boca, *Portul popular din Ilva Mare*, p. 214.

¹⁰³ P.G. Bogatirev, *The Functions of Folk Costume in Moravian Slovakia*, Paris, 1971.

¹⁰⁴ Radu Niculescu, *Repere ale unei teorii structural-semiotice a culturii populare materiale*, p. 27.

¹⁰⁵ Tancred Bănățeanu, *Prolegomene la o teorie...*, p. 138.

fundamentale care stau la baza alcătuirii unui ansamblu vestimentar.

Silueta costumului, înscrisă într-un dreptunghi alungit pe verticală, ca și ritmul ornamental-linear supus unei dinamici active, asigură caracterul sculptural, monumental al portului popular românesc.

Alternarea spațiilor albe, rezervate fondului, cu câmpurile decorative organizate în fâșii dreptunghiulare, mai late sau mai înguste, așezate fie pe axul vertical, fie pe cel orizontal, dozajul acestora, armonia și rafinamentul nuanțelor coloristice utilizate, precum și mutarea accentului expresiv de pe o piesă pe alta, determină echilibrul compozițional și cromatic al întregului complex vestimentar, dându-i o notă de mare distincție și noblete.

Găteala capului cu piese tip ștergar, de formă dreptunghiulară și de mari dimensiuni, încadrează fața în faldurile moi ale pânzei, punând în valoare întreaga gingășie și feminitate a purtătoarei, iar diversele modalități de legare a capului cu ștergarul, în funcție de vârstă, ocazii și anotimp, contribuie la crearea unei galerii de chipuri umane individualizate.

Plasticitatea deosebită a costumului este determinată de acordul perfect care se stabilește între piesele care îmbracă corpul de la talie în jos (catrințe, fote, vâlnice), mai grele și mai rigide, și cele care acoperă partea superioară (cămășile), mai suple, mai elastice și mai ușoare.

Modul și locul de amplasare a motivelor ornamentale, care în trecut aveau semnificații magice și simbolice, s-au cristalizat în tipare plastice, în limbaje artistice stabile, păstrate, în virtutea tradiției, până în zilele noastre.

Dimensiunea estetică a costumului popular a fost legată, întotdeauna, de polul utilității, al necesarului. Chiar și în cea mai simplă piesă de port, total lipsită de elemente decorative, funcția estetică există într-un plan secundar, în forma și structura sa. Această funcție s-a întărit și s-a amplificat, devenind dominantă în cadrul ținutei de sărbătoare.

Cu ocazia marilor sărbători de peste an — Crăciunul, Paștele, Rusaliile — sau a târgurilor, nedeilor, nunților și chiar la hora satului, fetele se întreceau în a-și împodobi veșmântul cu „izvoade” noi, pentru a da o mai mare strălucire și fast evenimentelor la care participau. Costumul era viu, era îmbrăcat cotidian și „trăia” în contextul psiho-social ce i-a determinat apariția și i-a facilitat dezvoltarea firească.

S-au realizat, astfel, ansambluri vestimentare echilibrate din punct de vedere compozițional și cromatic, alcătuite din piese funcțional-decorative a căror compunere sau asociere s-a bazat pe principiile și legile estetice ale culturii populare.

Costumul are valoare estetică în primul rând prin încărcătura semantică a funcției pe care o slujește, dar și prin raportarea sa la gustul și la concepția artistică a etniei în care creatorul popular s-a născut și s-a integrat total.

Spiritul de sinteză, echilibrul, măsura, gustul pentru forme estetice și armonii plastice depline, identificabile în linia croiului, în bogăția și amplexarea câmpurilor ornamentale, în rafinamentul culorilor, în știința dozării și a combinării motivelor decorative, în știința îmbrăcării și purtării costumului popular au fost cizelate, în timp, de lungul șir al generațiilor, care le-au transmis peste veacuri, reflectând un întreg trecut istoric și cultural.

S-a ajuns la această expresivitate plastică a costumului prin decantări stilistice pe care fiecare secol le-a desăvârșit, sintetizând, șlefuid și simplificând piesele de port până la esența lor de funcționalitate și frumusețe.

În mentalitatea populară, esteticul s-a întrepătruns și chiar s-a contopit cu eticul, frumosul fiind, de fapt, subordonat valorilor morale comunitare ce-au constituit întotdeauna temelia, fundamentul existenței satului tradițional. Procesul de creație avea la bază o încărcătură morală, respectând normele și preceptele etice ale comunității, ancorate deplin în realitatea istorică, socială și spirituală.

Individul, în cadrul unei societăți tradiționale, trebuia să se supună acelui cod moral ce caracteriza epoca și pe oamenii ei, acesta fiind mai presus decât individul și acționând independent de voința lui.

Costumul țărănesc reflectă un mod de viață în care unitățile sociale (familie, grup, comunitate), psihologia, filosofia de viață, mentalitatea și formele de exprimare artistică au constituit un tot unitar, coerent, o unitate indestructibilă.

În costumul fiecărei etnii „citim” felul de a reda frumosul, în întreaga sa bogăție de sensuri, potrivit unor modele culturale proprii, viziunea asupra lumii înconjurătoare, modul particular de a concepe și produce valorile decorative, veșmântul popular fiind un document cu majore semnificații artistice.

Fondul profund de sensibilitate, disponibilitate și forță creatoare al etniei române a fost o

caracteristică perenă, o dimensiune constantă a comunității țărănești, care a căutat să-și îmbogățească și să-și perfecționeze, de-a lungul timpului, mijloacele și formele de expresie, ca urmare a contactelor și schimburilor culturale cu alte arii de civilizație, asimilând și prelucrând în mod creator toate aceste elemente noi și adaptându-le la necesitățile și viziunea estetică autohtonă.

În prezentarea simbolurilor vestimentare, am însoțit demersul științific cu exemple concrete din zone reprezentative ale spațiului românesc, pentru a releva plurifuncționalitatea veșmântului, precum și modul în care comunitățile rurale au modelat simbolurile vestimentare, de-a lungul timpului, potrivit condițiilor de viață, statutului social, poziției materiale și normelor și tradițiilor local-zonale.



Familie din Pădureni Hunedoarei în port de sărbătoare



Costumul popular în contemporaneitate

Conservarea, protejarea și valorificarea costumului popular în contemporaneitate se impune a fi rediscutate atât din perspectiva unor diferențieri și nuanțări ce ni se par necesare pentru cunoașterea fondului său de valori autentice și specifice, a rolului pe care portul popular îl deține ca simbol identitar fundamental, cât și din perspectiva necesității de a stabili o strategie economică și culturală în vederea păstrării purității estetice, acurateții și autenticității vestimentației țărănești.

Costumul are nu numai o valoare intrinsecă, ci și una extrinsecă, fiind o marcă a identității etnice, cu caracter peren — o marcă a cărei semnificație trebuie să fie mereu aprofundată și

studiată făcând trimiteri la obârșiile noastre spirituale.

După prima, dar mai ales după cea de-a doua conflagrație mondială, odată cu introducerea la sate a unor bunuri materiale industriale, a utilizării unor materii prime noi și a unor tehnici noi, a folosirii coloranților chimici în detrimentul celor vegetali, costumele populare au fost supuse unor mutații profunde. A avut loc un proces de alterare a creației artistice populare, prin pătrunderea unor elemente hibride, artificiale, neadecvate stilului țărănesc tradițional, alterare intensificată și de circulația, în mediul rural, a unor albume cu așa-zise „motive naționale”, precum și a unor cataloage și caiete de mostre,



↖ Stegar și chemători din Vadu Izei (Maramureș)

Bănățeni la joc

editate de casele de comerț ale industriilor de fire textile și de coloranți, complet străine de arta țărănească, pe care au îndepărtat-o de modelele tradiționale autentice.¹

Fenomenul nu a cunoscut, însă, aceeași intensitate și nu a avut aceeași amploare în toate zonele etnografice ale țării. El s-a desfășurat diferențiat de la o arie la alta, în funcție de tradițiile istorice, social-economice și culturale locale, de puterea acestora, de contactul mai strâns ori mai slab cu orașul.

Transformările și mutațiile petrecute au dus, treptat, la diminuarea procesului de creație a pieselor de port popular în cadrul gospodăriei țărănești, la dispariția anumitor categorii de piese din portul popular de lucru și la înlocuirea lor cu elemente ale vestimentației orășenești.

Prin atributele sale preponderent estetice, portul tradițional de sărbătoare s-a dovedit mai conservator, mai rezistent în fața concurenței

pieselor de proveniență urbană, mult mai ieftine, ansamblul vestimentar de sărbătoare constituind, pe de o parte, o marcă diferențiată care indica apartenența purtătorului la o anumită comunitate, iar, pe de altă parte, un semn distinctiv al unor importante ocazii, care îl însoțea pe om în toate momentele solemne ale vieții, subliniind, prin detalii de formă, ornamentică și cromatică, personalitatea și individualitatea sa.

La începutul secolului XX și, mai ales, după primul război mondial, dintr-o îmbrăcăminte generalizată la nivelul întregului sat, costumul rămâne doar în uzul cotidian al generației vârstnice, devenind, treptat, un port ceremonial, de sărbătoare, fiindcă, sub raportul funcționalității, el nu mai corespundea modificărilor survenite în modul de viață al locuitorilor din mediul rural.

Ritmul de dispariție a portului tradițional din viața cotidiană a satului a fost mai rapid în zonele de câmpie din sudul și estul țării, străbătute, din cele mai vechi timpuri, de căi comerciale importante, care au facilitat circulația unor bunuri culturale.

¹ Tancred Bănățeanu, *Portul popular din regiunea Mara-mureș*, p. 18.



Zi de duminică în Bucovina

Industria manufacturieră a invadat satele cu pânzeturi, stămburi, catifele, mătăsuri, stoffe, podoabe, îndepărtându-le de modelele autentice, rezultate din sedimentări milenare, ce reprezentau un sistem de valori constituit.

S-au produs mutații esențiale în mentalitatea locuitorilor din mediul rural, determinând o nouă orientare estetică, predilecția pentru moda vestimentară urbană, mai comodă, mai practică, mai ieftină și mai ușor de procurat.

Cu timpul, așa cum remarca Mihai Pop, „Societatea rurală devine, ca și cea urbană, societate de consum. Ea produce pentru piață și consumă de pe piață... Se îmbracă în lucruri cumpărate de la oraș”², acesta devenind pentru sat un model social, de confort și civilizație superioară. Valorile comunitare încep a fi înlocuite cu produsele standardizate ale orașului și în domeniul vestimentației care devine, alături de producțiile folclorice autentice (cântec, poezie, proză, dans), un bun cultural de consum.

Sociologul Traian Herseni sesiza cu multă pertinentă: „...moda și imitația devenite posibile sunt pe cale de a crea un nou gen de viață”.³

Mutațiile intervenite în sfera gustului estetic al creatorilor populari și-au pus amprenta și asupra meșteșugului confecționării și împodobirii costumului tradițional. Ruperea echilibrului consolidat prin tradiție și confruntarea între forța conservatoare a trecutului și cea de înnoire a prezentului au imprimat noilor creații modificări în forma și ornamentica lor.

În privința cromaticii, s-a recurs la combinații șocante, la culori vii, tari, precum și la aglomerarea câmpurilor ornamentale, alunecându-se spre un „decorativism desuet și strident”, motivat, așa cum remarca esteticianul Grigore Smeu, de „serializarea industrială a unor obiecte de artă populară care ignoră deseori cele mai elementare exigențe estetice”.⁴

Făcând parte din patrimoniul etnografic, din tezaurul artistic al unei etnii, costumul popular tradițional trebuie protejat, conservat și pus în valoare. La noi în țară, cu toate variantele și sub-variantele sale local-zonale, costumul popular a fost conservat în muzeele de etnografie și artă populară, în stadiul lui autentic și reprezentativ, cele mai valoroase colecții datând din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea.

În același timp, costumul popular constituie obiectul cercetării științifice desfășurate în instituțiile academice de specialitate și în instituțiile muzeale care au secții de cercetare, în facultățile

cu catedre de etnologie, în Centrul Național pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale și în centrele județene.

Totodată, costumul popular reprezintă obiectul unei constante acțiuni de valorificare, pe scară națională, dirijată după criterii științifice, de către specialiști etnografi, în diverse instituții, cea mai importantă fiind UCECOM-ul, care are secții specializate în confecționarea costumului popular în stil autentic, cu respectarea riguroasă a elementelor morfologice, decorativ-compoziționale și cromatice specifice zonelor etnografice de proveniență.⁵

Cele mai renumite cooperative în producerea ansamblurilor vestimentare sau a unor elemente de port, pentru piața internă și externă, sunt cele de la Breaza, pe Valea Prahovei, „Tismana”, din județul Gorj, „Miorița”, din județul Iași, „Marama muscelană”, din Câmpulung Muscel, „Hațegana”, din Hațeg, „Sucevița” din Rădăuți, Negrești-Oaș din județul Satu Mare, cooperative de la Curtea de Argeș și Piatra Neamț etc.

În activitatea acestor cooperative sunt implicați specialiști etnografi de o mare competență, *design-eri*, meșteri și creatori populari extrem de talentați.

Valorificarea costumului popular presupune cunoașterea și înțelegerea sistemului de semne tradiționale, descifrarea funcției și semnificației fiecărei piese de port, dar și a sensului mesajelor artistice pe care le încorporează elementele constitutive ale ansamblului vestimentar.

În zilele noastre, meșteșugul confecționării și al împodobirii costumului popular formează și apanajul unor creatori individuali, care execută piese vestimentare sau ansambluri de costume la comandă specială pentru soliști vocali și instrumentiști de muzică populară, unde intervin și gusturile personale ale acestora; așa se explică, uneori, încărcarea debordantă a compoziției decorative, redată în tonuri cromatice tari, care violentează ochiul, aceste piese neputând fi cotate drept o creație nouă, valoroasă, ci o lipsă de exigență tehnică și artistică, o denaturare a autenticității vestimentației țărănești.

² Mihai Pop, *Folclor românesc*, vol. I, p. 242.

³ Traian Herseni, *Individ și societate în satul Fundu Moldovei*, p. 143.

⁴ Grigore Smeu, *Repere estetice în satul românesc*, p. 160-161, 163.

⁵ Paul Petrescu; Paul Stahl, *Obiecte de artă populară produse de cooperativele meșteșugărești*, p. 42; Georgeta Stoica; Olga Horșia, *Meșteșuguri artistice tradiționale*, p. 204-205.

André Lurçat sublinia: „...rolul ornamentului este acela de a anima, de a modula, de a îmbogăți, de a atrage atenția asupra unui punct, de a provoca un accent, de a sublinia o formă, de a conține o semnificație simbolică”.⁶

Or, aglomerarea greoaie cu motive ornamentale mari, rediate, de multe ori, într-o manieră naturalistă, distonează pregnant cu simplitatea croiului, cu legile estetice fundamentale ale artei populare, care impun alternarea de plin și gol, de accent și neaccent, golul fiind privit ca factor ritmic, integrat viziunii artistice a creatorului.

În ceea ce privește asigurarea perenității costumului popular, pentru a putea fi conservat și estimat prin prisma valorii sale estetice, acesta trebuie purtat, valorificat, pus în circulație.

Principalii valorificatori ai costumului popular sunt, în zilele noastre, rapsozii, soliștii vocali și instrumentali de muzică populară, membrii ansamblurilor folclorice de cântece și dansuri, interpreții unor personaje din lumea satului în piesele de teatru, film și spectacole de televiziune, care evoluează nu numai pe scena națională, ci și dincolo de fruntariile țării.

Promovarea valorilor perene ale patrimoniului național este unul dintre dezideratele majore ale politicii culturale actuale, care trebuie să-și stabilească o strategie economică și culturală fermă în vederea păstrării autenticității costumului.

În contemporaneitate, păstrarea stilului original al costumului popular este periclitată, pe de-o parte, de transformările profunde survenite în viața social-economică și culturală a satelor, care au adus mari schimbări în planul mentalității și al gustului estetic, iar pe de altă parte, de mass-media, care nu acordă atenția necesară ținutei vestimentare a interpreților ce apar pe micul ecran, acceptând și promovând kitsch-ul și prostul gust în privința costumului popular.

Ca formă de comunicare umană, spectacolul de folclor, la fel ca orice altă modalitate de manifestare artistică, poate fi considerat o entitate, un sistem compus din mai multe elemente care se intersectează și se condiționează reciproc.

Procesul de concepere și realizare a spectacolului de folclor diferă, supunându-se unor legi estetice proprii, ignorate, din păcate, de multe ori, de către organizatorii respectivi.

Nu stă în intenția noastră să studiem evoluția spectacolului de folclor din cele mai îndepărtate timpuri până azi, ci numai să subliniem faptul că riturile pastorale și agrare, ceremoniile și jocurile cu măști zoomorfe și antropomorfe, legate de vechi credințe și obiceiuri medievale,

s-au transformat, cu timpul, în manifestări cu caracter de spectacol țărănesc, ele răspunzând unor necesități și exigențe comunitare, acoperind latura de veselie și divertisment.

Jocurile țărănești cu măști: turca sau brezaia, călușarii, unchiașii (joc practicat în Maramureș, Oltenia, Moldova, dar mai ales în Vrancea, cu ocazia priveghiului), cucii etc., care sărbătoreau belșugul roadelor și al turmelor, echinocțiile și solștițiile, atestă continuitatea acestora în timp, făcând legătura între ceremoniile arhaice și spectacolele populare din secolul al XIX-lea: irozii, păpușile, jienii, nunta țărănească etc.⁷

Costumul ritual a întrunit, mai mult decât cel de sărbătoare, nota spectaculară, acumulând o mai mare aglomerare decorativă. Apărute în cadrul jocurilor și obiceiurilor ca modalități de deghizare în scop apotropaic, costumele rituale conservă o serie de elemente străvechi, oferind totodată și posibilitatea integrării celor mai diverse materiale și tehnici de realizare.

La curțile feudale — domnești și boierești —, la hanuri și cârciumi, în târguri și bălciuri, se organizau spectacole populare în cadrul cărora muzica vocală și instrumentală deținea un loc important.

În cadrul sărbătorilor țărănești de altădată, muzica de ascultare: doine și balade, considerate de Mihai Pop adevărate „...monumente cu valoare artistică și socială proprie...”⁸, era cântată de interpreți țărani inzestrați cu talent, al căror costum nu se deosebea cu nimic de vestimentația purtată de consăteni, fiind, de fapt, portul tradițional de sărbătoare al zonei etnografice respective.

Nunta, horele, sărbătorile țărănești — prilejuri de ample manifestări colective — transformau satele în vaste scene în aer liber, costumul fiind privit, admirat, iar în unele situații chiar sancționat de către oamenii vârstnici, dacă nu se integra în stilul local-zonal.

În deceniile șase-nouă ale secolului XX, sărbătorile tradiționale, în cadrul cărora costumul popular juca un rol esențial, au început să fie înlocuite cu grandioase spectacole și festivaluri de folclor. Se conservau și promovau, cu aceste

⁶ A. Lurçat, *Formes, compositions et lois d'harmonie*, p. 161.

⁷ Mihai Florea, *Scurtă istorie a teatrului românesc*, p. 9-10.

⁸ Mihai Pop, *Folclor românesc*, vol. I, p. 34.

Pădureni în straie de sărbătoare ↗

Alai la Festivalul Nunților din Bistrița →





ocazii, elemente de cultură populară: joc, muzică, cântec și costum popular, cu valoare emblematică, ce-și păstrau semnificația de reper identitar, de marcă etnică, însă amploarea manifestărilor făcea, prin producția în serie a costumelor, să se piardă, din ce în ce mai mult, detaliile, notele particulare care personalizau și individualizau portul țărănesc.

În aceste spectacole, s-au impus forme ale „profesionismului” folcloric, cum le denumea reputatul folclorist Al.I. Amzulescu referindu-se la ansamblurile și formațiile instituționalizate, subvenționate de stat, care evoluau alături de formațiile artistice de amatori.⁹

Precizări deosebit de semnificative în legătură cu aceste aspecte a făcut și Mihai Pop: „Folclorul bun de consum este, înainte de toate, o reproducere a folclorului tradițional... reproducerea se face artizanal de către cei ce provin din mediile folclorice și profesional de către cei care vreau, de pildă, să cânte cântece populare, dar sunt *outsider*-i. Cei ce provin din mediile folclorice, membrii mișcării artistice de amatori, orchestrele, soliștii vocali și instrumentali, prezintă în spectacole și concerte, la radio și la televiziune, bunuri folclorice pe care le cunosc de acasă sau pe care le-au preluat din mediile lor de baștină, pentru a le oferi pe căile performării moderne publicului. Ei stăpânesc mai mult sau mai puțin limbajul folcloric tradițional, dar operează cu el artizanal, adaptându-l noului context cultural, pentru a ajunge să-l impună pe piață”.¹⁰

Spectacolul de folclor are, așadar, o dezvoltare în timp, vehiculând mesaje cu caracter nu intenționat artistic. El se supune unor legi estetice proprii, aflându-se într-o relație strânsă cu sensuri, forme și limbaje străine culturii din care face parte scena.

Irina Nicolau propunea două variante de spectacol de folclor: una pentru care folclorul este mesaj, întărindu-se, în cadrul acestui gen de spectacol, elementele culturii populare, și a doua variantă, unde folclorul se utilizează ca ambalaj pentru un alt mesaj și care comunică și folclor, într-o măsură mai mare sau mai mică.¹¹

⁹ Al.I. Amzulescu, *Contribuții la dezbaterile problemei autenticității folclorice*, p. 244.

¹⁰ Mihai Pop, *Folclor românesc*, vol. I, p. 244.

¹¹ Irina Nicolau, *Reflecții pe marginea spectacolului de folclor*, p. 71.

Apariția costumului popular „de spectacol” a fost generată de transferarea manifestărilor artistice din cadrul natural pe scenă.

Un rol important în promovarea culturii populare românești pe scenă l-a avut și Școala Sociologică de la București, condusă de profesorul Dimitrie Gusti. Echipe universitare de coregrafie s-au alăturat expedițiilor monografice, efectuând studii amănunțite, pe teren, asupra costumului și dansului popular.

Reușita spectacolului de folclor este determinată de acordul perfect ce trebuie să existe între repertoriu, stilul interpretativ și ținuta vestimentară. Criteriul autenticității spectacolului de folclor este indisolubil legat de cel estetic, respectiv de realizarea artistică a întregului. Ca parte dintr-o entitate, costumele trebuie să se integreze, să se subordoneze cerințelor estetice care guvernează spectacolul. Dacă unul dintre elementele componente — în cazul de față, costumele — nu se ridică, din punct de vedere artistic, la nivelul celorlalte componente, nota de autenticitate a spectacolului de folclor scade.

Este bine cunoscut faptul că, în condiții de spectacol, funcția artistică, decorativ-ornamentală a costumului se întărește, se amplifică, veșmântul accentuând, intensificând nota de autenticitate a manifestării folclorice.

Costumul popular tradițional are o putere extraordinară de a impresiona, de a le conferi eleganță și distincție, în spectacol, celor care-l poartă, impunându-se ca element simbolic care evocă alte coordonate spațiale și temporale, un fond cultural comunitar.

Atunci când, în lumina reflectoarelor, apar formații țărănești ai căror dansatori sunt îmbrăcați în portul autentic, de sărbătoare, al zonelor de origine, se constată câtă naturalețe, cât firesc, câtă demnitate și prestanță, câtă știință a îmbrăcării și purtării costumului popular există la aceștia, indiferent de vârsta lor. Ca și la hora mare a satului, piesele componente ale ansamblurilor vestimentare reflectă toată bogăția și diversitatea motivelor ornamentale, varietatea combinațiilor lor în compoziții decorative și cromatice de mare rafinament, gradarea valorilor, creând un ritm compozițional de o mare forță expresivă. Emoția estetică a spectatorilor este amplificată de ținuta vestimentară a interpreților, aceasta fiind purtătoarea sensibilă a unui mesaj specific axat pe coordonate stilistice fundamentale.

De regulă, costumul *outsider*-ilor, care și-au însușit folclorul prin instrucție dirijată, pe cale tehnică, este standardizat, neputând fi scoase în evidență diferențele de vârstă, de statut social și ocupațional, ocaziile în care se poartă și nici bogăția și diversitatea variantelor morfologice, decorative și cromatice, fapt ce duce la ștergerea diferențelor zonale, la estomparea funcțiilor și semnificațiilor originare ale costumului, la sărăcirea valențelor sale estetice.

A copia, în serie, după un prototip mai mult sau mai puțin autentic înseamnă a produce costume hibride, artificiale, lipsite de orice notă personală, adevărate „uniforme”, dând impresia de monotonie.

Pe scenă, costumul își păstrează funcția de reprezentare, de identificare, de apartenență la o anumită comunitate, la o anumită etnie. Fiind purtătorul specificului local-zonal, regional și național, costumul trebuie să respecte particularitățile de stil, croi, decor și cromatică. Când afirmăm că un costum reprezintă o anumită zonă

etnografică a țării, trebuie să regăsim în acel ansamblu vestimentar toate trăsăturile stilistice care definesc acea zonă, o particularizează și o individualizează în contextul celorlalte zone.

O amplă definiție a stilului ne-a dat-o Mikel Dufrenne: „Stilul este o anumită manieră de a trata materia, de a asambla și ordona culorile în scopul de a fabrica obiectul, făcând să apară în chip imperios aceste aranjamente, simplificări sau combinații prin intermediul cărora omul nu încetează să adauge ceva naturii și să-și afirme libertatea în raport cu datele sau modelele”.¹²

Trebuie spus, de asemenea, că specialiștii nu pot avea aceleași criterii când apreciază costumele prezentate în cadrul unor expoziții de artă populară sau când emit judecăți de valoare în legătură cu costumul purtat pe scenă, fiind vorba de două aspecte, privite din unghiuri de vedere diferite, care folosesc limbaje specifice fiecărui domeniu.

¹² M. Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice*, p. 71.



Maramureșeni în spectacol la Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti”



Ansambluri folclorice în festival

În expoziții, costumul formează obiectul cercetării în sine a fenomenului, piesele vestimentare sunt unicate care fac parte din tezaurul artistic național, ele având o valoare emblematică, reprezentativă.

În cadrul spectacolului de folclor, nu putem avea pretenția utilizării unor piese de port exact asemenea cu cele din colecțiile muzeale, dar nici nu putem fi de acord să se intervină în structura originală și autentică a costumului, cu tot felul de elemente hibride și cu inovații care se abat de la particularitățile morfologice, decorative și cromatice ale zonei de proveniență.

Din moment ce vechile organizări sociale care i-au determinat apariția și existența timp de secole au dispărut, portul popular tradițional și-a pierdut funcția practică. Nemaifiind legat de nevoile vieții cotidiene, el nu mai poate avea un curs firesc de dezvoltare.

Din acest motiv, costumul popular trebuie conservat în stadiul autentic și reprezentativ, fiind rezultatul efortului creator al numeroaselor generații de țărani care l-au zămislit de-a lungul timpului și l-au purtat cu demnitate și prestanță în toate împrejurările cotidiene, sărbătorești și ceremoniale ale vieții, în forma și în exprimarea stilistică în care el este conservat în muzee.

Orice transformare sau inovație ce intervine, în zilele noastre, în structura morfologică, decorativă și cromatică a costumului popular consti-

tuie un fals care-l denaturează și-l vulgarizează. De aceea, trebuie evitată cu orice preț așa-numita „modernizare” a costumului popular, care conduce la crearea unor combinații hibride de material și ornament, la asocierea unor elemente neviabile, neșlefuite, generatoare de kitsch, nemaifiind respectate normele estetice și etice care au stat la baza alcătuirii sale în cadrul civilizației rurale tradiționale.

Creatorii de costume populare pentru soliștii vocali sau instrumentali, ca și pentru dansatorii care fac parte din ansamblurile folclorice, fie că provin din mediul rural ori din cel urban, nu au dreptul să mai adauge nimic sau să modifice acest ansamblu original, autentic, reprezentativ pentru etnia care l-a zămislit, ei trăind într-un context social total schimbat față de cel în care au trăit și au creat țăranii de odinioară.

Creatorii din zilele noastre nu mai au motivația existențială și nici pe cea estetică pentru a interveni în structura originală a costumului, fiind doar simpli beneficiari ai unui tezaur artistic existent și consolidat în timp, pe care este de dorit ca ei să-l perpetueze și să-l transmită generațiilor viitoare.

Am putea spune că, în contemporaneitate, costumul popular trăiește prin circulație, și nu datorită procesului de creație, soliștii fiind doar purtătorii și transmitătorii de valori vestimentare propuse lor de creatorii contemporani.

Se invocă adesea, ca motiv, faptul că impuritatea costumului, îndepărtarea sa de modelele și de structurile tradiționale sunt determinate de nevoia transpunerii scenice, care implică anumite preluări, adaptări etc., dar se omite faptul că stilizarea excesivă a costumului popular îl apropie pe acesta de cel de operetă sau estradă, falsificându-i esența, ruptura de arta populară originală fiind pregnantă.

Intervențiile arbitrare, în sensul încărcării nediferențiate a câmpului ornamental cu motive florale, de factură barocă, la care se adaugă firele metalice sclipitoare, mărgelile și paietele în combinații cromatice violente, fac imposibilă recunoașterea zonei de proveniență a costumului, care, în acest caz, nu mai are nimic comun cu universul estetic tradițional, caracterizat prin armonie, echilibru și bun gust. Este binecunoscut faptul că, în vestimentația țărănească, chiar dacă se utilizau fire metalice, paiete și mărgelile, acestea se asociau armonios cu lâna și bumbacul, efectul fiind o lucire discretă, un accent în ansamblul compozițional, conferind costumului o strălucire aparte, neostentativă, o expresivitate plastică deosebită.

Tot din necesități de ordin scenic, unele piese de port, cu o largă circulație și în zilele noastre, datorită funcționalității lor, cum ar fi, de pildă, căciulile, vestele, pieptarele, cojoacele, chimirele, sumanele, purtate de membrii ansamblurilor folclorice, au început să fie confecționate din materiale sintetice, industriale, neadevate facturii costumului țărănesc. Astfel, blana sintetică, înlocuitorii de piele, tergalul, mătăsurile artificiale, sub pretextul că sunt mai ieftine și mai comode, au eliminat materiile prime tradiționale, valoroase prin virtuțile, prin proprietățile lor intrinseci (rezistență, luciu, moliciune, elasticitate), care amplificau valențele estetice ale pieselor vestimentare tradiționale.

Interpretările ornamenticii care împodobește hainele mari, purtate pe deasupra, confecționate din materiale sintetice, impersonale, nu sunt nici ele întotdeauna inspirate, efectele negative vădindu-se în compoziția desenului, în inadecvarea la forma acestor piese a motivului ornamental utilizat. Or, se știe că un element decorativ nu poate fi executat și, cu atât mai puțin, valorificat pe orice material. Motivul trebuie redat, cu maximum de efect artistic, în sensul pe care-l cer materialul și tehnica folosite, existând o interdependență între formă, materie primă, tehnică, ornamentică, cromatică și destinația obiectului.

Așa cum am subliniat deja în capitolul anterior, într-o serie de localități din județele Sibiu, Brașov, Maramureș, Satu Mare etc., piesele de port confecționate din pânură și piele, specifice, în general, anotimpului rece, făceau parte din costumul ceremonial al mirilor, indiferent de anotimp, ele având caracter de obligativitate, în conformitate cu normele stabilite de tradițiile locale. Aceste piese vestimentare, cu rol ritual, ceremonial, constituiau un element de prestigiu, de reprezentare a mirilor în cadrul comunității.

În cazul în care se admit unele adaptări pentru costumul de scenă, ele trebuie să se grefeze pe coordonatele stilistice definitorii, pe elementele de permanență, pe filonul tradițional, etnic-național.

Pe de altă parte, este cunoscut faptul că o zonă etnografică nu are un singur tip de costum, ci mai multe, cu diverse variante morfologice și decorative, apărute în perioade istorice diferite. A îmbrăca ansamblurile folclorice dintr-o zonă cu aceeași variantă de costum înseamnă a sărăci portul local, a-i limita varietatea estetică, a-i nivela notele particulare, specific zonale.

În ariile în care tradiția costumului popular a dispărut, nu putem fi de acord cu introducerea unui costum *sui-generis*, așa-zis „național”, ales la întâmplare. Trebuie întreprinse, cu concursul specialiștilor din domeniu, anchete de teren, în vederea depistării, reconstituirii și revitalizării portului originar local.

De multe ori, prelucrările și adaptările scenice impuse de scenografii și regizorii spectacolului de folclor sunt însoțite de o coregrafie super-stilizată, îndepărtarea de modelele culturale comunitare fiind și mai vizibilă.

Costumul popular trebuie să se integreze, din punct de vedere tipologic, zonei de proveniență a dansului și muzicii, între cele trei componente ale spectacolului de folclor creându-se o simbioză perfectă. Ele trebuie să alcătuiască o unitate, spijinindu-se și intensificându-se reciproc.

Un ansamblu vestimentar, pentru a fi autentic, trebuie să respecte criteriul temporal-istoric, asociind piese care aparțin aceleiași perioade istorice, acordându-se, din punctul de vedere al facturii materialului, al tehnicilor de confecționare (cusut, țesut, ales), al compozițiilor decorative și cromatice.

Nu se pot combina la întâmplare piese vestimentare care nu se corelează între ele ca perioadă istorică și nu se supun acelorași legi intrinseci instituite și consolidate prin tradiție, distonând din punct de vedere ornamental și cromatic. Nu

se poate asocia, de exemplu, o cămașă cusută în zilele noastre, pe materiale industriale, cu o catrință sau cu o fotă luate din lada de zestre a bunicii, după cum nu se poate combina nici o cămașă veche, autentică, cu un vâlnic sau opreg țesut în zilele noastre, din alte materii prime decât cele tradiționale, fiindcă se rupe echilibrul decorativ și cromatic al ansamblului vestimentar.

O serie întreagă de soliști și formații artistice se deplasează în țară și peste hotare, ca mesageri ai cântecului și dansului popular. În epoca noastră, când portul popular românesc a devenit, chiar în sate, un port festiv, ceremonial, ansamblurile folclorice sunt datoare să perpetueze ceea ce ne caracterizează ca popor, să păstreze întreagă gândirea și simțirea celor ce ne-au precedat, pentru noi și pentru generațiile ce vor veni.

În toate țările lumii, valorificarea tradițiilor în domeniul portului popular se pune cu o puternică acuitate, dându-i-se o semnificație deosebită.

Costumul popular al fiecărei etnii constituie o parte integrantă a culturii profunde, autentice și rămâne, pe mai departe, ancorat în matricea națiunilor care compun Europa unitară și diversă în același timp. El face parte din patrimoniul etnologic, din tezaurul artistic național, de aceea trebuie protejat, conservat și valorificat.

Costumul popular constituie un document cu certă valoare istorică și artistică, încifrând mesajul veacurilor trecute, sintetizând întreaga dimensiune existențială și spirituală a etniei care l-a creat.

În mileniul al treilea, păstrarea emblemelor identitare constituie scopul fundamental al strategiilor politice, economice și culturale ale fiecărei națiuni, fără de care cu greu se poate făuri o Europă pluriculturală și multiidentitară, care să dispună de un patrimoniu artistic multiethnic, foarte original și valoros, care trebuie conservat și protejat în stadiul său autentic, reprezentativ.



*Maramureșeni
păstrători ai tradiției*









și materialul etnografic și folcloric este deosebit de bogat și edificator în această privință — că principala categorie socială creatoare de frumos în lumea satului, înzestrată cu un deosebit talent, simț estetic și rafinament cromatic, a fost cea a oamenilor năpăstuiți, aflați multă vreme în stare de servitute și nevoiți, de cele mai multe ori, să creeze și pentru cei bogați piesele de îmbrăcăminte.

Studiul comparativ al costumului românesc cu vestimentația altor civilizații, din care s-a zămislit portul popular al etniilor din centrul și sud-estul Europei, le-a permis cercetătorilor costumului popular să constate că există unele apropieri, similitudini, dar și deosebiri marcante de croi, ornamentică și opțiune cromatică.

O continuă iradiere și un permanent transfer de forme vestimentare au avut loc între civilizația născută în spațiul carpato-danubiano-pontic și civilizațiile care s-au dezvoltat în ariile egeo-mediteraneană, egeo-asiatică, centrală și nord-europeană.

Dacă unele similitudini și identități culturale se datorează, așa cum sublinia Tancred Bănățeanu în remarcabila sa sinteză teoretică asupra artei populare, „unor acelorași condiții de viață, stadiu identic de dezvoltare la un moment dat, care generează aceleași tehnici”³, deosebirile frapante se explică prin diferențierile specifice etnice, fiecare popor construindu-și sistemul de valori, grefat pe un filon tradițional, pe elemente de continuitate, de permanență, înnoind structurile arhaice, originare, cu forme și mijloace de expresie artistică proprii.

Costumul popular românesc se caracterizează printr-o puternică personalitate, fiind generator de modele vestimentare care au iradiat și în ariile învecinate.

Astfel, tipul de cămașă încrețită în jurul gâtului este numit în literatura europeană de specialitate *tip dacic*, *tip valah* sau *tip carpatic*, recunoscându-i-se, în felul acesta, autohtonă.

Formula decorativă a compoziției ornamentale — altită, încreț, râuri — se întâlnește numai la cămășile românești.

Particularitățile stilistice ale costumului popular românesc se manifestă și în originalitatea interpretării unor motive decorative de circulație universală. Astfel, modalitatea de a încadra elementele ornamentale în forme romboidale pe piesele de port a devenit o trăsătură caracteristică a ornamenticii românești.

Stilizarea geometrică, abstractă, a modelelor oferite de natură a îmbrăcat, în spațiul românesc, note particulare proprii, care o diferențiază de cea a popoarelor din arii apropiate. Este evidentă deosebirea dintre geometrismul zig-zagat, abrupt, învult și exploziv al ornamenticii neogrecești și geometrismul dreptliniar, sobru, stăpânit, mai puțin încărcat și lipsit de ostentație al decorului costumului popular românesc.⁴

Așa cum remarca Lucian Blaga în *Trilogia culturii*, „În asemănare cu ornamentica altor popoare înconjurătoare, cea românească reprezintă cazul rar al unei arte populare de natură clasică, în sensul că e măsurată, discretă”.⁵ „Golul nu e simțit din partea românului ca un neajuns, care trebuie neapărat desființat, [...] umplut cu ceva, ci ca element constitutiv și integrant al viziunii artistice. Prin funcția pozitivă a golului, a vidului, a câmpului, ca factor ritmic, prin acest mod degajat, arta populară românească reprezintă în răsărit o insulă de duh european... duh al măsurii...”⁶

Un ansamblu vestimentar parcurge toate etapele vieții omului, de la naștere până la moarte. Un tip de costum capabil să genereze, în timp, numeroase variante morfologico-decorative își are propria sa viață, evoluție, cunoscând perioada incipientă, de formare, în care stilul încearcă să se contureze, apoi etapa de dezvoltare în care stilul se desăvârșește, atingând apogeul, după care urmează declinul și ieșirea sa din uz, fiind înlocuit cu alte forme de îmbrăcăminte.

Costumul a fost într-o continuă transformare și adaptare nu numai pe mari perioade de timp, de la o generație la alta, ci și în interiorul aceleiași generații, legându-se organic cu întreaga viață istorică a unui popor, fiind supus mobilității și fluctuațiilor ei.

Analizând cultura populară în perspectiva intrării noastre în marea familie europeană, ne putem cunoaște mai bine pe noi înșine, dar, în același timp, îi putem înțelege și cunoaște pe „ceilalți” și cultura lor, putem găsi acele elemente comune care ne apropie, dar și pe acele diferențiatore, ce ne deosebesc și care țin de identitatea culturală a fiecărei etnii.

³ Tancred Bănățeanu, *Prolegomene la o teorie a esteticii artei populare*, p. 185.

⁴ Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, p. 209.

⁵ *Ibidem*, p. 212.

⁶ *Ibidem*, p. 214.

Scrutând orizontul mileniului III, suntem convinși că arta populară românească și, în mod deosebit, costumul popular de sărbătoare vor continua să se manifeste ca marcă a identității etnice, zonale, regionale și naționale.

Astăzi, când valorile reprezentative ale artei populare românești se retrag, treptat, în colecțiile muzeale, ori îmbracă noi forme în atelierele artisanale, datoria specialiștilor este să impună conștiinței naționale și mondiale aportul cultural al latinității răsăritene, deoarece mărturiile acestui tezaur — sublinia, cu o jumătate de veac în urmă, omul de cultură G.M. Cantacuzino — „...au făcut parte vie din procesul nostru de formație, parte vie din adâncurile sufletului nostru colectiv pe care ne putem bizui pentru a înțelege, pentru a pătrunde, pentru a cunoaște ce am fost ieri, pentru a ști ce vrem mâine”.⁷

Ceea ce scria, în anul 1953, Mircea Eliade se adevărește în zilele noastre, când ne pregătim să intrăm în istoria culturală a Europei: „Nu trebuie să uităm o clipă că acolo unde s-au întins Grecia, Roma și creștinismul arhaic, s-a conturat adevărata Europă, nu cea geografică, ci Europa spirituală. Și toate valorile create înăuntrul acestei zone privilegiate fac parte din patrimoniul comun al culturii europene. Nu ne putem imagina o cultură europeană redusă numai la formele ei occidentale. Culturalicește, ca și spiritualicește, Europa se întregeste cu tot ce a creat și a păstrat spațiul carpato-balcanic”.⁸

⁷ G.M. Cantacuzino, *Izvoare și popasuri*, p. 33.

⁸ Mircea Eliade, *Destinul culturii românești*, p. 207.

- Bâtcă, Maria, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători și obiceiuri*, volumul II, Banat, Crișana, Maramureș, Editura Enciclopedică, București, 2002
- Bâtcă, Maria, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători și obiceiuri*, volumul III, Transilvania, Editura Enciclopedică, București, 2003
- Bâtcă, Maria, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători și obiceiuri*, volumul IV, Moldova, Editura Enciclopedică, București, 2004
- Bâtcă, Maria, *Costumul ceremonial de nuntă*, în *Sărbători și obiceiuri*, volumul V, în manuscris
- Bâtcă, Maria, *Dimensiunile spirituale ale Basarabiei*, Fundația Culturală Libra, București, 1998
- Bâtcă, Maria, *Însemn și simbol în vestimentația țărănească*, Casa Abeona, București, 1997
- Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969
- Blaj, Violeta; Grigorescu, Elena, *Zona etnografică Făget*, Editura Sport-Turism, București, 1985
- Bobu Florescu, Florea, *Portul popular din Țara Vrancei*, ESPLA, București, 1958
- Boca, Pompei, *Portul popular din Ilva Mare și Lunca Ilvei (zona Năsăud)*, în *Arhiva someșană. Studii și comunicări*, Năsăud, 1972
- Bocșe, Maria, „Mutații contemporane privind funcțiile și semnificațiile portului popular transilvănean”, în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei (AMET)* pe anul 1978, Cluj-Napoca, 1978
- Bogatârev, P.G., *The Functions of Folk Costume in Moravian Slovakia*, Paris, 1971
- Bratiloveanu-Popilian, Marcela, *Zona etnografică Plaiul Cloșanilor*, Editura Sport-Turism, București, 1990
- Butură, Valeriu, „Evoluția portului popular în sectorul răsăritean al Munților Apuseni”, în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei (AMET)* pe anii 1959-1961, Cluj, 1963
- Cantacuzino, G.M., *Izvoare și popasuri*, Editura Eminescu, București, 1977
- Carlyle, Thomas, *Filosofia vestimentației*, ediția a II-a, Institutul European, București, 1998
- Chelcea, Ion, *Portul cu coarne*, în *Studii și cercetări*, Muzeul Satului, 1970
- Cherciu, Ion, *Arta populară din Țara Vrancei*, Editura Enciclopedică, București, 2004
- Cioară, Maria, „Contribuții la cunoașterea portului popular femeiesc din zona Mehedinți”, în *Revista Muzeelor*, nr. 5, 1969
- Cioară, Maria, *Zona etnografică Rădăuți*, Editura Sport-Turism, București, 1979
- Cioară-Bâtcă, Maria; Bâtcă, Vlad, *Zona etnografică Teleorman*, Editura Sport-Turism, București, 1985
- Ciubotaru, Ion H., *Catolicii din Moldova. Universul culturii populare*, vol. I — 1998; vol. II — 2002, Editura Presa Bună, Iași, 1998
- Constante, Lena; Gușe, Varvara, „Șușița din Șant”, în *Sociologie românească*, anul I, nr. 3, 1936
- Dăncuș, Mihai, *Zona etnografică Maramureș*, Editura Sport-Turism, București, 1986
- Diaconu, Ion, *Ținutul Vrancei. Etnografie – Folklor – Dialectologie*, I, București, f.a., p. LIX
- Dufrenne, Mikel, *Fenomenologia experienței estetice*, Editura Meridiane, București, 1976
- Dumitrescu, Vladimir, *Les statuettes de l'âge du bronze découvertes dans la nécropole de Cârna*, Craiova, 1944
- Dumitrescu, Vladimir, *Necropola de incinerare din epoca bronzului de la Cârna*, București, 1961
- Dumitriu-Snagov, Ion, *Țările Române în secolul al XIV-lea. Codex Latinus Parisinus*, Editura Cartea Românească, București, 1979
- Dunăre, Nicolae, *Arta populară din Valea Jiului (Regiunea Hunedoara)*, Editura Academiei, București, 1963
- Dunăre, Nicolae, „Influente reciproce în portul și textilele populare de pe ambele versante ale Carpaților Meridionali”, în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei (AMET)*, pe anii 1959-1961, Cluj, 1963

- Dunăre, Nicolae; Focșa, Marcela, *Portul buciumanilor din Munții Apuseni*, ESPLA, București, 1957
- Dunăre, Nicolae, *Portul popular de pe Târnave*, Casa Creației Populare a Județului Brașov, 1968
- Dunăre, Nicolae, *Portul popular din Bihor*, ESPLA, București, 1957
- Dunăre, Nicolae, *Portul popular din Țara Zărandului*, Cluj, 1966
- Dunăre, Nicolae, „Relații etnografice între ținuturile de pe ambele versante ale Carpaților”, în SCIA, X (1963), nr. 1
- Eliade, Mircea, „Destinul culturii românești”, în *Revista de Etnografie și Folclor (REF)*, tomul 39, nr. 3-4, 1994, Editura Academiei Române, București, 1994
- Enache, Ștefan; Pleșa, Teodor, *Zona etnografică Dolj*, Editura Sport-Turism, București, 1982
- Florea, Mihai, *Scurtă istorie a teatrului românesc*, Editura Meridiane, București, 1970
- Florescu, Fl.B.; Stahl, P.; Petrescu, P., *Arta populară din zonele Argeș și Muscel*, Editura Academiei, București, 1967
- Focillon, Henri, *Viața formelor*, Editura Meridiane, București, 1955
- Focșa, Gheorghe, *Evoluția portului popular din zona Jiului de Sus*, ESPLA, 1957
- Focșa, Gheorghe, *Spectacolul nunții din Țara Oașului*, Editura Muzeului Sătmărean, Satu Mare, 1999
- Formagiu, Hedwig-Maria, *Portul popular din România*, Muzeul de Artă Populară al R.S.R., București, 1974
- Frâncu, Teofil; Candrea, George, *Românii din Munții Apuseni (Moșii)*, București, 1888
- Gaga, Lidia, *Zona etnografică Almăj*, Editura Sport-Turism, București, 1984
- Ghinoiu, Ion, *Studiu introductiv, în Sărbători și obiceiuri*, volumul III, *Transilvania*, Editura Enciclopedică, București, 2003, p. XVI-XVII
- Gimbutas, Marija, *Civilizație și cultură*, Editura Meridiane, București, 1989
- Godea, Ioan, *Zona etnografică Beiuș*, Editura Sport-Turism, București, 1981
- Goia, Ioan Augustin, *Zona etnografică Meseș*, Editura Sport-Turism, București, 1982
- Goția, Anca, *Preocupări de folclor și etnografie în Revista sibiană „Transilvania”*, în *Studii și comunicări*, Sibiu, 1982
- Grecu, Victor V., *Romanitate-unitate în tradiția populară*, în *Studii și comunicări de etnologie*, tomul IX, 1995, serie nouă, Editura Academiei Române, București
- Herseni, Traian, *Drăguș, un sat din Țara Oltului (Făgăraș)*, București, 1944
- Herseni, Traian, *Forme străvechi de cultură poporană românească*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977
- Herseni, Traian, „Individ și societate în satul Fundu Moldovei”, în ASRS, anul X, nr. 1-4, 1932
- Horșia, Olga, *Portul popular din comuna Săpânța (Raionul Sighet), regiunea Maramureș*, în *Sesiunea de comunicări științifice a muzeelor de etnografie și artă populară*, București, decembrie 1964
- Horșia, Olga, *Zona etnografică Buzău*, Editura Sport-Turism, București, 1981
- Iorga, Nicolae, *Istoria românilor prin călători*, Editura Eminescu, București, 1981
- Iorga, Nicolae, *Opere economice*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982
- Irimie, Cornel, *Portul popular din Țara Oltului. Zona Făgăraș*, ESPLA, București, 1956
- Irimie, Cornel, *Portul popular din Țara Oltului. Zona Avrig*, ESPLA, București, 1957
- Irimie, Cornel, *Portul popular din zona Perșanilor. Țara Oltului*, ESPLA 1958
- Irimie, Cornel, *Portul popular din zona Branului*, Editura Meridiane, București, 1960
- Ișfănoni, Doina, *Interferențe dintre magic și estetic*, Editura Enciclopedică, București, 2002
- Lăcătuș, Ioan, *Identitate și cultură la românii din Secuime*, Editura Carpatica, Cluj-Napoca, 1995

- Lepăduș, Eftimiu, „Ceapsa și concii cu variantele lor în Banat”, în *Tibiscus*, Muzeul Banatului, Timișoara, 1976-1978
- Lurçat, André, *Formes, compositions et lois d'harmonie*, vol. III, Paris, 1955
- Maior, George, *O pagină din luptele românilor cu sașii pe terenul social, cultural și economic. Șercaia, 1809-1909*, București, 1910
- Marian, Simion Florea, *Nunta la români*, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 1995
- Marinescu, Marina, *Arta populară românească*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1975
- Moise, Ilie, *Confrerii carpatice de tineret. Ceata de feciori*, Editura Imago, Sibiu, 1999
- Moise, Ilie; Klusch, Horst, *Portul popular din județul Sibiu*, Sibiu, 1980
- Moldovan, Silvestru, *Ardealul II. Ținuturile de pe Mureș*, Brașov, 1913
- Moraru, Olivia, „Contribuții la studiul portului din Șcheii Brașovului”, în *Cumidava*, II, 1968
- Moroianu, George, *Chipuri din Săcele*, București, 1938
- Mózes, Tereza, *Portul popular din nord-vestul României. Țara Crișurilor*, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2002
- Negoită, Jana, „Conci, ciupag, opreg”, în *Tibiscus*, Timișoara, 1978
- Nicolau, Irina, „Reflecții pe marginea spectacolului de folclor”, în *Revista de Etnografie și Folclor (REF)*, nr. 1, 1981
- Nicolescu, Corina, *Istoria costumului de curte în Țările Românești*, Editura Științifică, București, 1970
- Niculescu, Radu, „Repere ale unei teorii structural-semiotice a culturii populare materiale”, în *Revista de Etnografie și Folclor (REF)*, nr. 1, 1973
- Nistor, Ion, „Aspecte ale vieții sociale și spirituale a păcurarului în zona Năsăudului”, în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei (AMET) pe anii 1971-1973*, Cluj, 1973
- Odobescu, Alexandru I., *Artele în România*, București, f.a.
- Oprescu, G., *Țările Române văzute de artiști francezi*, București, 1926
- Oprescu, G., *Probleme românești de artă țărănească*, Academia Română, *Memoriile secțiunii literare*, seria III, tom IX, mem. 7, București, 1940
- Pascu, Viorica, „Considerații asupra evoluției portului popular din Transilvania”, în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei (AMET) pe anii 1957-1958*
- Pascu, Viorica, „Portul popular din zona Năsăudului”, în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei (AMET) pe anii 1965-1967*, Cluj, 1969
- Paveliuc-Olariu, Angela, *Arta populară din zona Botoșanilor. Portul popular*, Muzeul Județean, Botoșani, 1980
- Pănoiu, Andrei, *Pictura votivă din nordul Olteniei, secolul XIX*, Editura Meridiane, București, 1968
- Pârnuță, Gheorghe, *Rucăr, monografie sociologică*, București, 1972
- Pernicek, O., „Elementele portului femeiesc din comuna Cireșu”, în *Apulum*, XIV, 1977
- Petrescu, Paul; Stahl, Paul, „Obiecte de artă populară produse de cooperativele meșteșugărești”, în *Arta plastică*, nr. 3, 1956
- Petrescu, P., *Costumul popular românesc din Transilvania și Banat*, Editura de Stat Didactică și Pedagogică, București, 1959
- Pop, Mihai, *Obiceiuri tradiționale românești*, București, 1976
- Pop, Mihai, *Folclor românesc*, vol. I, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 1998
- Popescu, Constantin, „Ceata feciorilor din satul Recea”, în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei (AMET) pe anii 1971-1973*, Cluj, 1973
- Prodan, D., *Supplex libellus valachorum. Din istoria formării națiunii române*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984
- Reteganul, Gheorghe, „Păstoritul în Dâmbovița”, în *Sociologie românească*, nr. 7-12, 1942

- Secoșan, Elena; Bătcă, Maria, *Costumul popular al Dunării de Jos. Origini și evoluție*, în *Memoriile Comisiei de Folclor*, tom VII, Editura Academiei Române, București, 1993
- Secoșan, Elena; Pârâu, Steluța, *Portul popular românesc din județul Tulcea*, Tulcea, 1980
- Secoșan, Elena; Petrescu, Paul, *Portul popular de sărbătoare din România*, Editura Meridiane, București, 1984
- Simion Dascălul, *Letopisețul Țării Moldovei până la Aron Vodă (1359-1595)*, ediție îngrijită de Constantin Giurescu, București, 1916
- Smeu, Grigore, *Repere estetice în satul românesc*, Editura Albatros, București, 1973
- Stancu, Zaharia, *Descult*, Editura Minerva, București, 1976
- Stoica, Georgeta; Văgâi, Maria, *Arta populară din Câmpia Munteniei*, Casa Creației Populare a Județului Ilfov, 1969
- Stoica, Georgeta; Vasilescu, Virgil, *Portul popular din Gorj*, Comitetul Județean pentru Cultură Gorj, 1971
- Stoica, Georgeta; Moraru, Olivia, „Semne de recunoaștere în costumul din Săcele și Șcheii Brașovului”, în *Cumidava*, VIII, 1974-1975
- Stoica, Georgeta, *Podoabele populare românești*, Editura Meridiane, București, 1976
- Stoica, Georgeta; Ilie, Rada, *Portul popular din județul Olt*, Slatina, 1981
- Stoica, Georgeta; Moraru, Olivia, *Zona etnografică Bran*, Editura Sport-Turism, București, 1981
- Stoica, Georgeta; Ilie, Rada, *Zona etnografică Câmpia Boianului*, Editura Sport-Turism, București, 1990
- Stoica, Georgeta; Horșia, Olga, *Meșteșuguri artistice tradiționale*, Editura Enciclopedică, București, 2001
- Șerban, Ioan I., *Viștea de Sus. Contribuție la monografia satului*, 1987, în manuscris
- Șotropa, Valeriu, *Districtul grăniceresc năsăudean*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1975
- Ștefănuță, Petre V., *Folclor și tradiții populare*, vol. I, Editura Știință, București, 1991
- Theodorescu, Răzvan, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos*, Editura Meridiane, București, 1976
- Tită, Aurelia, „Contribuții la interpretarea funcțiilor portului popular femeiesc din Izverna (Mehedintși)”, în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei (AMET) IX*, Cluj-Napoca, 1977
- Tită, Aurelia, „Portul popular românesc din depresiunea Călățele”, în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei (AMET) pe anii 1968-1970*, Cluj, 1971
- Toppeltinus, Laurentius, *Origines et occasus Transylvanorum*, Lugduni, 1667
- Turcuș, Aristida, *Pieptănătura și găteala capului la femeile din Banat*, în *Analele Banatului. Etnografie*, vol. I, Timișoara, 1981
- Turcuș, Aristida, *Portul popular românesc din județul Timiș*, Timișoara, 1982
- Tzigara-Samurcaș, Al., *L'art du peuple roumain*, Geneva, 1925
- Tzigara-Samurcaș, Al., *Memorii*, volumul I (1872-1910), Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, București
- Vlad, Laurențiu, *Imagini ale identității naționale*, Editura Meridiane, București, 2001
- Vuia, Romulus, *Portul popular din Țara Hațegului*, Editura Meridiane, București, 1926



În colecția « **Albumul de artă populară** » a apărut:
Corina Mihăescu – *Ceramica populară din Oltenia*

În pregătire: ***Covoare, scoarțe, păretare***



Album editat de
**Centrul Național pentru Conservarea
și Promovarea Culturii Tradiționale**

www.cimec.ro

ISBN-10 973-0-04723-5

ISBN-13 978-973-0-04723-3