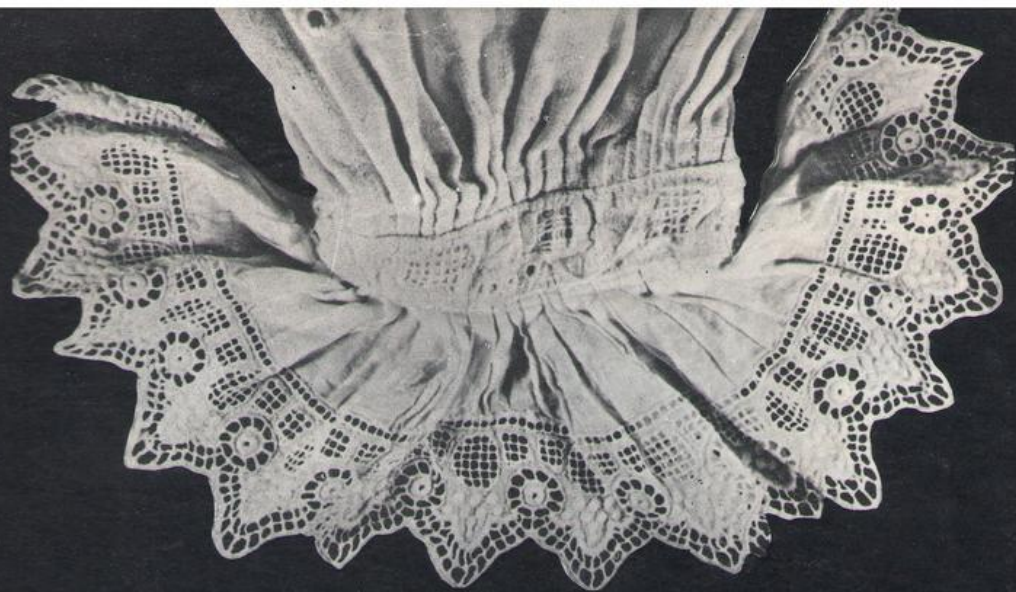


BRODERIA POPULARĂ ROMÂNESCĂ

NICOLAE DUNĂRE



NICOLAE DUNĂRE

BRODERIA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ

EDITURA MERIDIANE

745(498)

894

NICOLAE DUNĂRE

BRODERIA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ



307.603

EDITURA MERIDIANE

1985

INTRODUCERE

CULTURA, ARTA ȘI BRODERIE POPULARĂ. De la cele dintâi contacte cu formele estetice populare, în contextul oricărei comunități omenești făuritoare și consumatoare de cultură, ni se dezvăluie nu numai universalitatea fenomenului artistic, ci și aceea a genurilor de bază ale artei populare. Așa se face că și broderia se caracterizează printr-un orizont larg (etnologic, istoric, estetic, etnopsihologic). Spre a-i înlesni încadrarea istorică și înțelegerea laturilor specifice broderiei, pornim de la noțiunile de bază care o cuprind: cultura populară (sau civilizația populară) și arta plastică populară.

La capătul unei ample incursiuni, după A. L. Kroeber și C. Kluckhohn „cultura (sau civilizația) constă în modele (*patterns*) explicite și implicite de și pentru comportare, dobândite și transmise prin simboluri, constituind o realizare caracteristică a grupurilor umane, inclusiv întruparea lor în obiecte (*artifex*); miezul esențial al culturii constă din idei tradiționale (adică derivate și selecționate istoric), în special din valorile legate de ele; sistemele de cultură pot fi considerate, pe de o parte, ca produse ale acțiunii, pe de altă parte, ca elemente condiționante ale altor acțiuni“ (178,181). În anii din urmă, T. Herseni a definit cultura (sau civilizația) ca „totalitatea modificărilor pe care le produc oamenii în procesul activității lor social-istorice atât în mediul extern, natural și social, cât și în propria lor structură fizică și psihică“ (157,41). În primele perioade ale istoriei, pragurile parcurse de om s-au caracterizat prin modificări neînsemnate, corespunzând din punct de vedere cultural cu o stare de sălbăticie, pentru ca ulterior să intervină modificări din ce în ce mai însemnate, care au condus la un stadiu tot mai pronunțat și mai avansat de cultură și civilizație.

Ca un corolar al acestor poziții, cultura populară încorporează și arta plastică populară (90, 12—19; 281; 25). În calitate de componentă a culturii populare, arta plastică populară aduce cu sine o diferență specifică, iar, prin caracterul ei ornamental, con-

stituie o *artă decorativă*. Acestea i se subsumează, ca genului său proxim, domeniul broderiilor (227, 5; 318, 480—481; 356, II, 85; 357, 360). Într-adevăr, dintre sistemele de împodobire a materialelor țesute care servesc la confecționarea produselor de uz casnic, de port, ceremonial etc., broderia prezintă avantajul de a realiza o gamă inepuizabilă de împodobiri, de la simpla însăilătură albă și pînă la tehnicile de cusut ornamentale polimorfe și policrome, de o mare valoare decorativă. Domeniul broderiilor pune în lumină o seamă de note definitorii ale specificului etnic, reunind valențele comunitare exprimate prin simțul practic și gustul artistic (257; 309).

Tehnicile de cusut sînt extrem de vechi. Practicarea lor începe odată cu apariția îmbrăcămintei. Tehnicile rudimentare au avut o răspîndire generală, fiind utilizate la toate piesele de îmbrăcăminte și încălțăminte pentru prinderea părților componente. În schimb, tehnicile ornamentale au apărut ca un nou gen decorativ. Faptul că broderiile permiteau marcarea unor deosebiri semnificative între persoane, pături, clase sociale și comunități omenești a constituit un puternic stimulent în dezvoltarea și diferențierea lor teritorială.

11.23

Dovezi materiale despre practicarea tehnicilor de cusut la populația băștinașă de pe teritoriul de azi al României datează încă din epoca bronzului, cum sînt figurinele descoperite la Cîrna, lîngă Craiova. La acestea se disting principalele cîmpuri ornamentale ce aveau să dăinuiască și să se dezvolte, peste veacuri, pînă în zilele noastre (81, 12; 80, 259—269; 124, 23—32; 12, 22; 99, 416). *Herodot* însuși releva practicarea acestui meșteșug artistic pe meleagurile noastre, atunci cînd amîntea de șubele brodate la triburile geților (155, I, 350). Utilizarea unor procedee decorative similare este confirmată de descoperirile arheologice referitoare la perioada de după cucerirea romană (298).

Spre deosebire de tehnicile elementare de cusut ori cu un caracter decorativ mai puțin pronunțat, datorită unui important impuls bizantin, broderia noastră medievală, exercitată în atelierele mănăstirești (Neamț, Bistrița, Putna, Sucevița și Dragomirna din Moldova; Tismana, Bistrița, Hurezul și Argeșul din Țara Românească etc.), în cele domnești sau din centrele urbane, cunoaște cele mai rafinate tehnici artistice. Pe măsură ce societatea feudală din țările noastre (străbătute de coridoarele economice și culturale europene care se încrucișau în spațiul românesc) ajunge să-și definească propriul său gust artistic. În cursul secolelor XV—XVIII se realizează chiar forme deosebit de înfloritoare în domeniul broderiilor.

Tot astfel, evoluția cămășii femeiești și bărbătești la populația românească (90, 426—430; 12; 127, 186) pune în lumină fapte de o reală însemnătate istorico-artistică. Secole de-a rîndul, în ornamentația brodată pe cămășile lucrate în familiile domnești și boierești s-au conservat în general aceleași cîmpuri și motive ornamentale întîlnite pînă în vremea din urmă în portul nostru popular. Piese datînd încă din secolele XV—XVI, păstrate în unele colecții din țară și de peste hotare, ca și mărturii scrise (testamente, foi de zestre etc.), picturi murale (portrete de cîtoro etc. atestă faptul că s-au practicat cu deosebită pricepere procedeele de cusut (76; 231; 257, 316; 317, I—II). Mersul ascendent al acestui domeniu este pus în lumină de albumele cu stampe de port din secolele XVII—XVIII, în descrierile unor călători, precum și de tablourile unor pictori străini și români din secolul al XIX-lea². Din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, colecțiile muzeale, precum și cercetările etnografice furnizează un material documentar extrem de bogat³.

În istoria broderiilor populare românești s-au cristalizat două tendințe: pe de o parte creșterea continuă a ponderii lor artistice, iar pe de alta, diferențierea unor piese specifice de podoabă. La rîndul lui, demersul artistic din domeniul broderiilor s-a manifestat sub forma a două orientări principale: pe de o parte, către conturarea unor caractere unitare, specifice din punct de vedere etnocultural și etnoestetic, iar pe de altă parte, către făurirea unor forme artistice cît mai variate. Convergența spre unitate și dezvoltare bipolară — cunoscute în genere sub forma a două raporturi deosebit de plastice: unitate în varietate sau varietate în unitate — este, în primul rînd, rezultatul anumitor procese de creștere internă desfășurate pe fundalul tradițiilor autohtone, fără a exclude și aportul comunicărilor spirituale interetnice. Cît privește varietatea — concomitentă sau succesivă — a formelor de exprimare artistică din domeniul broderiei populare la români, aceasta a fost totdeauna marcată prin diferențieri zonale, subzonale sau chiar locale. Diferențierile zonale au fost favorizate în evul mediu de durată subdiviziunilor teritorial-administrative. Prin convergență cu factorul etnocultural, acestea au devenit treptat zone etnografice, cu posibilități și tendințe creatoare pronunțate pentru dezvoltarea unor forme proprii de exprimare îndeosebi în ceea ce privește costumul, decorul brodat al pieselor de port, de cult, pentru alte ceremonii sau pentru împodobirea interiorului. În felul acesta, zona etnografică a constituit o bază etnodemografică durabilă în timp și stabilă în spațiu pentru cristalizarea unei modalități originale în exprimarea unor tra-

diții etnoculturale și artistice comune, în cele mai variate domenii ale folclorului plastic, literar, muzical etc., inclusiv în cel al broderiei populare.

Cum rezultă din documentele grafice, muzeologice ori de pe teren, broderiile au apărut ca o artă decorativă, aplicată.

Paralel cu dezvoltarea broderiilor de uz casnic, în prima jumătate a secolului al XIX-lea s-a introdus producția acestui decor în sistemul manufacturilor. Ulterior, această profesiune s-a exercitat și cu mijloace industriale, cu ajutorul mașinilor de brodat.

COLECȚII, ALBUME, CERCETĂRI. O abordare cuprinzătoare a broderiilor populare este mult înlesnită de numeroase colecții, albume sau cataloage și de o seamă de studii, prin care se acoperă evul mediu românesc, epoca modernă și cea contemporană, întreg teritoriul locuit de poporul nostru, ca și cel al romanității orientale în general.

Cu ajutorul acestor surse se păstrează pînă astăzi un număr indestulător de reproduceri sau piese originale de înaltă autenticitate și remarcabile descrieri sau interpretări. Acestea înlesnesc reconstituirea unor arhetipuri sau tipuri de un real folos pentru pregătirea sintezei etnologice și etnoestetice asupra unuia din cele mai reprezentative domenii de creație plastică din vastul ansamblu al artei populare românești (tradiționale și contemporane). Cîteva sînt cele mai vechi mărturii cu caracter grafic și bibliografic privitoare la broderia practică în portul românilor. Unele schițează situații datînd din secolele XIV—XV—XVI⁴.

Acestora li s-au adăugat surse grafice și bibliografice care conțin reprezentări sau relatări asupra unor piese de port, cîmpuri ori creații ornamentale în forma lor amănunțită de acum mai bine de trei secole, începînd cu situațiile consemnate cu toată claritatea la mijlocul secolului al XVII-lea (327; 331; 232, 158), în care se cuprind tipuri de îmbrăcăminte din lumea orășenească a Țării Românești și din cea țărănească din Transilvania, care permit să se precizeze cîmpurile ornamentale și broderiile tipului specific de iie lungă cu mîneacă răsucită. Pentru secolele XV—XVIII, în ansamblu, săpăturile arheologice și noile cercetări asupra picturilor murale ale unor biserici și mănăstiri din Moldova și Țara Românească, cuprinzînd portretele de ctitori țărani, au îmbogățit substanțial baza noastră documentară.

În temeiul acestor puncte de plecare, cercetările ne-au condus la stabilirea unor elemente esențiale pentru tema care face obiectul lucrării de față (piese, cîmpuri ornamentale brodate,

procedee decorative), privind portul popular românesc încă din primele secole ale constituirii lui ca atare (8, 277—414, 415—461; 90, 209—446; 24, 11—39). Două din aceste piese sînt comune portului nostru arhaic, de la începutul formării poporului român: a) iia lungă, femeiască, împodobită numai prin tehnica cusutului „urzit pe fir“ și b) cămașa lungă (cu poale sau fustanelă), simplă, la bărbați. Alte două piese aparțin secolului al XIV-lea: c) iia lungă, împodobită în plus prin tehnica cusutului „urzit pe crețuri“ și d) cămașa lungă bărbătească cu „barburi“, prin care portul românilor transilvăneni se diferențiază de vechiul port comun. Variante ale acestor două cămăși se răspindesc în Oltenia și Muntenia încă din secolele XIV și XV, dar mai cu seamă în secolele XVII—XVIII (90, 413—437). Acest fapt cultural pune totodată în lumină forța relațiilor și comunicărilor între populația ambelor versante ale lanțului carpatic. Un rezultat al aceluiași fenomen, dar nu mai puțin și al continuității tipului comun inițial de port popular, îl constituie și prezența unor variante succesive de iie cu altită în zonele intracarpătice (Bistrița-Năsăud, Valea Gurghiului, Munții Brețcu, Țara Birsei, Țara Hațegului, Valea Jiului, etc.), cu un decor brodat similar.

În secolul al XIX-lea se întâlnește o informație mult îmbogățită referitoare la dispunerea și extinderea cimpurilor ornamentale și la conținutul broderiilor⁵.

Cel dintîi album, intitulat „Porturi naționale“, îl publică Al. Antoniu, la 1890, conținînd 20 de fotografii reprezentative pentru mai multe zone etnografice, iar mai tîrziu alte albume referitoare la județele Argeș, Dîmbovița, Gorj, Muscel, Neamț, Rîmniceu Sărat, Suceava, Vîlcea⁶. La scurt timp după reîntregirea țării, folcloristul și lingvistul Tache Papahagi publică trei volume, cu ilustrații referitoare la portul din întreaga romanitate orientală⁷; etnograful Gh. T. Niculescu-Varone o lucrare bogat ilustrată („Costumele naționale din România întregită“); iar Alexandrina Enăchescu-Cantemir cunoscutul album de un înalt nivel artistic și documentar, „Portul popular românesc“ (264, I—III; 40; 41; 237, II; 119).

Mai mult decît lucrările referitoare la port, albumele de cusături sau broderii, de altfel mult mai numeroase, alături de cercetările directe pe teren și de studiul colecțiilor muzeale, asigură o bază documentară cu atît mai utilă, cu cît sînt mai cuprinzătoare, mai diferențiate și mai analitice. Concomitent, în al treilea pătrar al secolului nostru, nu numai că se înmulțesc simțitor studiile de port popular, dar materialele ilustrative conținute se bucură de explicații morfologice, structurale și decorative

deosebit de elocvente pentru aprofundarea domeniului broderiei (5; 22; 60; 84; 86; 80; 99; 114; 122; 123; 125; 129; 130; 159; 242; 276; 359)⁸, culminând cu cele mai noi albume științifice: „România. Din tezaurul portului popular tradițional“ (Editura Sport-Turism, 1977), „Portul popular de sărbătoare din România“ (Editura Meridiane, 1984) și „Broderiile populare și artisanale moldovenești“ (Editura Ceres, 1984).

DOMENIU, MATERIALE, TEHNICI. Broderiile au fost considerate adeseori printre creațiile de cultură și artă populară care pot fi cuprinse în întregime în categoria textilelor populare. Analiza produselor care alcătuiesc acest domeniu al artei populare și, mai ales, a materiilor prime și a materialelor semifabricate și fabricate care se întrebuințează pentru confecționarea broderiilor de uz casnic și de port demonstrează că în realitate este vorba de un mănunchi de fapte cu un conținut mai bogat și o sferă mult mai cuprinzătoare decât materialele și produsele exclusiv textile.

În ceea ce privește broderiile, adeseori se operează cu noțiuni ale căror sensuri se suprapun: cusătură, broderie etc. Prin termenul de cusătură au fost denumite acțiunea de a coase, cusutul, felul, tehnica sau punctul în care se coase, dar și îmbinarea a două bucăți de pânză, stofă, mătase, piele etc. sau chiar ața cu care se coase. Înaintea generalizării neologismului broderie, prin cusătură se înțelegea și lucrul la care coase cineva, obiectul rezultat din cusut sau partea de obiect — pânză, pânură, piele etc. — care a fost cusută sau împodobită. După adoptarea termenului broderie, vechea denumire de cusătură se mai acordă doar lucrărilor de factură tradițională, cu fire numărate. Prin broderie se înțelege cusătura lucrată în relief (reprezentînd diferite elemente, motive sau compoziții ornamentale) pe pânză, stofă, mătase, piele etc., cusătura lucrată în gherghef (cu potricala sau cu forfecuța, cu mîna liberă ori cu mașina) sau chiar numai cusăturile lucrate după desen, sparte și apoi bătucite.

Spre a evita suprapunerile de sens întîlnite în vorbirea curentă, ca și în unele monografii zonale, vom utiliza termenul de cusut sau tehnici de cusut spre a denumi felul sau punctul prin care se coase, iar termenii de cusătură și broderie spre a denumi lucrul rezultat.

O seamă din tehnicile de cusut, ca și cele de împletit, datează din preistorie și din antichitate. Astfel, deprinderea celor dintîi începe odată cu apariția îmbrăcămintei (18; 19; 30; 81; 127;

167; 168; 63—64), iar a celorlalte datează încă de la apariția coșurilor primitive din nuiele sau a funiilor pentru uz casnic-gospodăresc (127, I; 286; 793—796).

Cusăturile rudimentare au avut o răspîndire generală, fiind utilizate la toate piesele de îmbrăcăminte și de încălțăminte pentru îmbinarea părților componente. Faptul că broderiile permiteau marcarea unor deosebiri semnificative — de vîrstă, stare civilă și socială, precum și între zone și etnii — a contribuit la dezvoltarea și diferențierea lor, remarcate adesea pînă la nivelul subzonelor și al localităților.

Pe lîngă constatările arheologice sau atestările literare privind arta cusutului la vechea populație autohtonă din regiunea carpato-danubiano-pontică, firul evolutiv al cusăturilor românești poate fi urmărit fără întrerupere din secolele XV—XVI, de cînd se păstrează numeroase piese decorate prin cusături, bine conservate.

- 4 Forma și structura broderiilor au variat în funcție de croiul
pieselor și de materiile prime din care sînt confecționate. Ele
au fost aplicate pe anumite piese de port și de uz casnic, la început cu rol funcțional, apoi extinzîndu-se și formînd adevărate
5 cîmpuri ornamentale, specifice unei zone, regiuni, unei etnii sau
unei epoci. Transpunerea, proporțiile, cîmpurile decorative sau
locurile unde erau situate, cromatică și ornamentele desăvîrșesc
împodobirea și reflectă gustul diferențiat pentru frumos, în
continuă dezvoltare. După transformările înnoitoare survenite în
dimensiunile, forma și structura încăperilor de locuit, paralel cu
țesăturile tradiționale, lucrate exclusiv în casă și împodobite
numai prin ălesături, la poporul român, ca și la naționalitățile
conlocuitoare, s-au lucrat și numeroase piese împodobite cu broderii,
corespunzînd noilor exigențe și gustului popular evoluat.

Pentru a înțelege unitatea și evoluția istorică a broderiilor populare la români, bogăția lor morfologică și configurativă, posibilitățile inepuizabile de plăsmuire artistică pe care le dezvăluie acest domeniu de creație, este necesară o trecere în revistă a materiilor prime, semifabricate sau fabricate, din care se confecționau piesele pe care se executau broderiile și a celor cu care se lucrau broderiile.

Materialele pe care se executau broderiile. Lîna, cînepa, inul, blănurile, pieile și părul unor animale au constituit materialele de bază, folosite încă din epoca neolitică (27; 28; 265; 266), pentru confecționarea pieselor de îmbrăcăminte sau de uz casnic. Cercetările noastre au aflat un sprijin deosebit în atestările rele-

vate de unele publicații arheologice, istorice și etnografice care au abordat secolele X—XIII (155; LXXIX; 30, 431 și 18, 307—314, 437—438), XIII—XIV (268, 64—65), XIV—XVI (197), XV—XVI (268, 141—142 și 236—238), XV—XVII (171 și 172), XV—XIX (218), XVII—XVIII (101, II), XIX (257, 4) și XVIII—XX (5, 41; 134, 12; 90, 221—235; 25, 32—33).

Pătrunderea culturii și artei bizantine pe teritoriul fostei Dacii, ca pe întreg cuprinsul Peninsulei Balcanice, s-a dovedit „un fenomen firesc de continuare a celei helenistice și romane” (233, 10). În concordanță cu un asemenea fapt, pe teritoriul carpato-danubiano-pontic s-au descoperit numeroase și variate vestigii bizantine datînd încă din secolele IV—XIV, care conferă un fundal puternic al aportului acestei culturi la formarea artei medievale românești în genere și a broderiilor artistice în special. Procesul menționat este ilustrat prin utilizarea în societatea medievală românească, încă de timpuriu, a mătăsurilor țesute cu fir de aur și a stofelor luxoase aduse de negustorii italieni, îndeosebi de către cei genovezi, din Asia Mică, Lombardia și vestul Europei, în toate cazurile folosind coridorul constantinopolitan. Aceste țesături orientale sau de asemenea factură vor supraviețui în regiunea carpato-balcanică pînă în secolul al XVII-lea (233, 47).

Concomitent, utilizarea (la început sporadică) a borangicului pe teritoriul locuit de români este atestată arheologic încă din secolele X—XIII (10, 195—200, 211—216; 9, 200—201; 18, 307—308). Din prima jumătate a secolului al XIV-lea se cunosc confirmări documentare în baza cărora populația românească din preajma Dunării își achita obligațiile feudale și prin fire de borangic („legături de mătase”), iar cu două secole mai tîrziu se menționează vămuirea unor asemenea produse la trecătorile noastre carpatice (8, 419—420). Referitor la secolul al XVIII-lea, D. Cantemir, V. A. Urechia, N. Iorga etc. consemnează „țesături subțiri” și „marginii” de borangic, datorite în cadrul nunților sau pregătite pentru confecționarea unor piese fine de port (44, 171—172; 257, 74; 173). Într-adevăr, cultura viermilor de mătase a pătruns temeinic în sate pe la mijlocul secolului al XVIII-lea.

Cît privește bumbacul, el a fost introdus mai întîi în Dobrogea (pe timpul stăpînirii otomane), întrucît clima acestei provincii era comparabilă cu aceea a regiunilor mediteraneene, de unde a fost adus în Peninsula Balcanică. În restul teritoriului românesc, unde era mai puțin cultivat, pînă la începutul secolului nostru bumbacul se importa (134, 12; 8, 421).

Spre deosebire de împodobirile obținute la războiul de țesut (dungi verticale și orizontale, alesături, nevedituri etc.), realizate

concomitent cu fondul țesăturii (pănură, pînză etc.), de obicei decorul cusut sau brodat se realizează printr-o operație ulterioară țesutului. Pe țesătura de lînă, în, cînepă, bumbac, fir de argint (sîrmă albă sau galbenă pentru bătut, ales și cusut) etc., pe pielea de oaie sau de vită, pe fileul fundurilor de pernă etc., „broderia apare ca un adaus suplimentar“ (253). Datorită acestui fapt se constată și o anumită interdependență între materialul utilizat ca fond și cusătura aplicată pe el. Nu arareori, practicarea unora dintre tehnicile de cusut a fost condiționată de structura materialului pe care se transpuneau broderiile (72, 69—76; 73, 75; 90, 265—268). Cu alte cuvinte, prin însăși structura lor naturală, materialele au unele elemente „favorabile dintru început“ anumitor împodobiri (206, 180—181; 74, 44—59; 340, 88—92).

Pentru satisfacerea cerințelor păturilor aristocrate feudale și ale celor înstărite de la orașe din cele trei principate, încă din secolul al XIII-lea s-au importat țesături foarte fine din Orientul Apropiat, precum și din Boemia, Flandra, Lombardia etc. (stofe din fir de aur, ca damaschinul, serasinul etc., ori tulpă, atlas, catifea etc.). Pe acestea, cu ajutorul cusutului, s-au transpus decoruri de o remarcabilă valoare artistică (168, 63—64; 59, 33; 134, 68).

Familiile domnești și boierești din cele trei principate, ale patricienilor bistrițeni, brașoveni, sibieni etc., ale populației românești înstărite din Scheii Brașovului, din Săcele etc. au folosit pentru anumite piese de îmbrăcăminte mătăsuri de import (198, 207—220; 101, II).

Pînă în secolul al XVII-lea, în Oltenia, Moldova, ca și în alte regiuni, țesătura pentru ștergarele de cap (maramele) se lucra și ea din cînepă mai subțire sau din in. Cu începere din secolul al XVIII-lea, întrucît maramele erau țesute din fire de cînepă și în toarse fin sau mai ales din bumbac, țesătura lor permitea nu numai o realizare tehnică mai lesnicioasă, dar și cusături mai delicate, plăsmuiri artistice mai pretentioase.

Din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și mai ales de la începutul secolului al XX-lea, arta cusutului a aflat o mare înlesnire în apariția și răspîndirea pe scară largă, și în lumea satelor, a țesăturilor de fabrică, din ce în ce mai fine: joljul (pînză albă subțire, de bumbac), batistul (țesătură deasă din fire foarte subțiri de bumbac), marchizetul (țesătură transparentă, subțire, de bumbac sau de mătase artificială), grenadina (țesătură rară și subțire, din bumbac sau mătase), tiulul brodat etc. (219, 128, 245; 189, 25; 114, 13).

Materialele cu care se lucrează broderiile. Lîna și părul au constituit cele mai vechi fibre de proveniență animală cu care s-au efectuat atît cusăturile simple, cît și cele decorative. Apariția și răspîndirea firelor polierome de lînă și de lînică, prelucrate pe eale industrială, au permis înlocuirea treptată a vechilor fire de culoare naturală sau vopsite cu coloranți vegetali.

De prin secolul al XV-lea (231), firul de borangic a fost utilizat în broderii numai pentru împodobirea veșmintelor domnești și boierești. Mai tîrziu, cînd acesta a fost obținut și în cadrul gospodăriilor țărănești, mai cu seamă în zonele etnografice din Muntenia și în Dobrogea, firul de borangic a cunoscut o întrebuințare mai largă, mai ales în decorul maramelor și cămășilor.

În epoca modernă și contemporană, decorul brodat al cămășilor, poalelor, zadiilor, catrințelor, cojoacelor etc. ca și cel de realizare strict populară, s-au utilizat fire de mătase răsucită, în numeroase nuanțe cromatice, predominînd însă albastrul închis, negrul, roșul.

Pînă la începutul secolului al XX-lea, arniciul a cunoscut cea mai intensă utilizare în cusături. După cum bumbacul a înlocuit firul de cînepă și în, tot astfel arniciul a înlocuit lînica. Din numeroasele sale nuanțe cromatice, cele mai des utilizate au fost negrul, roșul și albastrul închis: pe cămăși, ii, poale, sumane, cojoace, ștergare, batiste etc.

Folosirea firului de metal în cusăturile noastre populare are o veche tradiție. Într-adevăr, așezarea antropogeografică a țărilor române și raporturile lor multilaterale cu țările sud-est și central europene, pe de o parte și cu cele din vestul Asiei, din Asia Mică și nord-estul Africii pe de altă parte, au facilitat pătrunderea unor elemente decorative în domeniul broderiilor realizate cu fir de aur și de argint. Întreaga epocă bizantină a lucrat în acest spirit și ea a favorizat dezvoltarea gustului artistic și a mentalității creatorilor populari. Săpăturile arheologice din ultima vreme oferă atestări din cele mai elocvente. Astfel s-au dat la iveală urme de broderii medievale, unele asemănătoare cu cele populare, în care se folosește din plin firul metalic. Totodată, costumele strălucitoare de la curte, cu fireturi, atestate în numeroase documente, au influențat la rîndul lor broderia populară cu fir. De altfel, de pe la sfîrșitul secolului al XV-lea, vreme îndelungată Italia a furnizat din beșug firul de aur atît de mult întrebuințat în broderia liturgică și cea mireană din ținuturile românești de pe ambele versante ale lanțului carpatic (225, 35—46; 171; 172; 101, II). Piese tradiționale somptuoase din portul popular românesc, cum sînt catrințele bănățene, catrin-

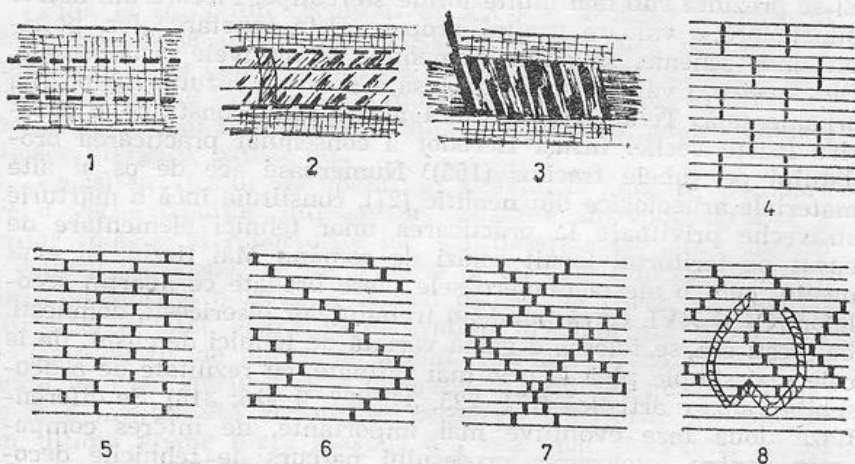
țele negre din Mărginenimea Sibiului și Valea Sebeșului, cele policrome din Țara Oltului și Munții Brețcu, fotele din Gorj, Mehedintți, Vlcea, șorturile contemporane din Munții Apuseni, Alba, Țirnav, Țara Bîrsei, Dîmbovița, Muscel, Argeș, Țara Vrancei, Bacău, Neamț, Iași, Suceava, pălăria bărbătească de mătase și mai tîrziu de postav etc. au cunoscut în largă măsură împodobirile din fir de aur și argint.

Pentru obținerea unui decor mai bogat în cadrul cîmpurilor brodate, s-au folosit paielele sau fluturii. Alte materiale decorative au fost mărgeluțele policrome.

Pe lîngă ornamentarea pielei prin presare, sau prin împletire de fișii înguste de piele, vechile curele late, odinioară ajungînd să acopere cu lățimea lor și o parte din piept, erau cusute cu șuvițe colorate din piele de oaie, de diferite lățimi.

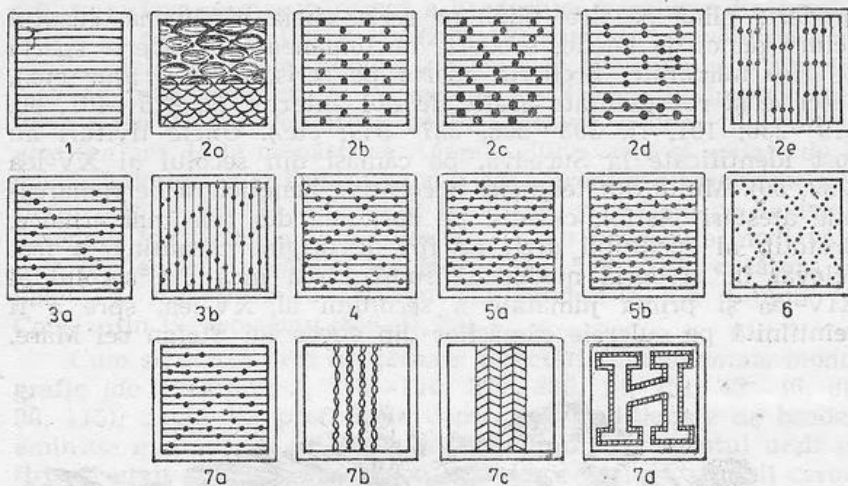
În acest domeniu al creației populare o funcție importantă revine tehnicilor de cusut, punctelor în care se lucrează broderiile. Punctul de cusut constituie unitatea tehnică elementară. El se prezintă sub mai multe forme stereotipe. Fiecare din aceste puncte are o valoare grafică proprie. Prin repetarea lor, potrivit unor scheme, se obțin elementele și motivele ornamentale. Din asocierea variată și armonioasă a acestora rezultă compoziția ornamentală. Tehnica elementară a cusutului constituie o cucerire foarte veche. Însuși Herodot a consemnat practicarea brodatului pe șubele tracilor (155). Numeroase ace de os și alte materiale arheologice din neolitic (27), constituie încă o mărturie străveche privitoare la practicarea unor tehnici elementare de cusut pe teritoriul locuit astăzi de români. Mai tîrziu, în evul mediu, cum o atestă numeroasele piese brodate ce aparțin secolelor XV și XVI, ce răspundeau trebuințelor bisericești, domnești, boierești etc. se folosea o gamă variată de tehnici de cusut, de la cele mai simple pînă la cele mai rafinate, cu rezultate de o deosebită valoare artistică (171, 225, 39; 227, 9—16; 318). Se diferențiază două faze evolutive mai importante, de interes comparativ pentru înțelegerea procesului parcurs de tehnicile decorative populare: a) cusutul în puncte foarte mici înaintea acului (cu fire de aur, argint și mătase colorată), frecvent încă între secolele XIV—XVII; b) transpunerea și prinderea firelor (de metal sau chiar a celor de mătase) pe traseul decorului, modalitate tehnică specifică secolelor XVIII—XIX. Pentru rigurozitatea execuției tehnice, relevăm că punctele cu care se broda fondul erau nu numai extrem de mărunte, dar și foarte regulate. Cu ajutorul firelor de mătase cu care se prindeau cele de metal, practicarea punctelor de cusut conducea la obținerea unor mici

desene geometrice. Tot în linii mari și pentru același motiv istoric-comparativ, în afară de utilizarea frecventă a tehnicilor funcționale de cusut (cheițe, tivuri, puncte pășite etc.), relevăm principalele etape tehnice parcurse în executarea broderiilor medievale românești: a) marcarea conturelor cu punctul de cusut înaintea acului (4, fig. 1); b) umplerea fondului conturat cu fire, dispuse în sensul lungimii și întărite din loc în loc (I, 2); c) trecerea firului de metal prețios pe sub firele de mătase care marchează conturul, de asemenea prinse, succesiv, cu fire de mătase colorată, din asocierea cărora rezultau desene geometrice variate și precise, de o perfectă regularitate. De la sfârșitul secolului al XVII-lea se accentuează efectul decorativ, îndeosebi prin pronunțarea reliefului, iar, ca și în broderia populară, în locul perlelor, sînt utilizați tot mai frecvent fluturii din metal argintat sau aurit, iar în locul mătăsii, efectul artistic este obținut cu ajutorul arniciului (225; 226; 227, 24—27; 318; 232, 114, 157—161).



Tehnici de cusut în broderia feudală românească (sec. XIV—XVII): punctul înaintea acului, pentru marcarea conturelor; acoperirea fondului conturat cu fire în lungime; broderia propriu-zisă, prin trecerea firelor de metal pe sub cele care alcătuiesc conturul (M. A. Musicescu).

Mînuirea acului pe direcția firelor țesăturii sau, pur și simplu, sub impulsul imaginației, a dat naștere, cu timpul, la cîteva puncte tehnice care stau la baza împodobirii țesăturilor și a altor materiale din care se confecționează piese de port sau pen-



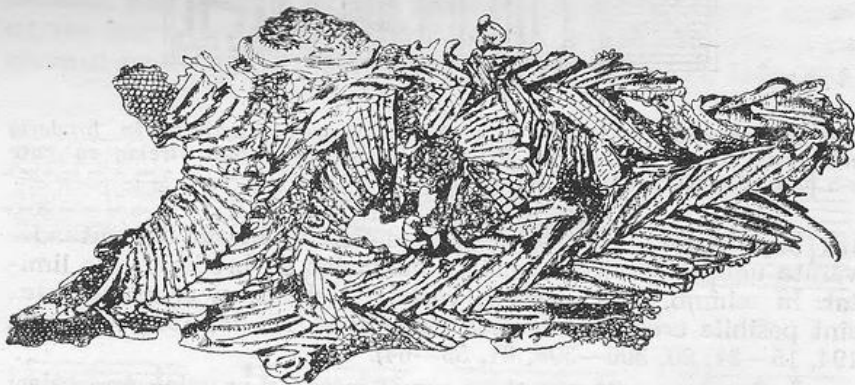
Tehnici de cusut specifice decorului geometric, practicate în broderia medievală românească (sec. XIV—XVII), prin trecerea firelor cu care s-a marcat conturul (M. A. Musicescu).

tru împodobirea locuințelor. Aceste modalități au devenit adevărate unități tehnice. Numărul punctelor de broderie este limitat. În schimb, prin asocieri, varietăți tehnice și cromatice etc., sînt posibile creații decorative nelimitate (12, 26; 182, 104—122; 194, 15—24; 90, 300—306; 61, 55—64).

În întreaga artă populară românească se practică un același mare număr de puncte de broderie, de la cele mai simple și pînă la cele mai complexe, de la cele mai vechi și pînă la cele mai noi. Din acest punct de vedere — remarcabila unitate etno-culturală a acestui domeniu al artei noastre populare tradiționale — este foarte semnificativă constatarea că unele tehnici medievale (90, 229—235; 8, 427—430) — de pildă, cusutul urzit pe fir, cusutul pe dos, cusutul în cruci etc., —, de o mare valoare decorativă pentru unele piese caracteristice de port popular, au cunoscut aceeași frecvență în întreg spațiul românesc.

După modalitatea de executare, s-au deosebit două grupe de procedee: a) tehnici funcționale, cu o practicare universală (însălătură, încheietura, cusutul simplu pe dos, diferite tivituri, încrețul simplu, cusutul meșteșugărește etc.) și b) tehnici decorative (cusutul arhaic pe dos, cusutul urzit pe fir, urzit pe crețuri, în puncte crucișești, cusutul românesc, pletinic, în chică,

broderie plină pe fire, plină pe scris, cheia bănăţeană, cusutul „ciur“ punct de toledo, broderie buciunănească, broderie spartă pe fire numărate, broderia spartă pe scris, cusutul ajur etc.), descrise şi reprezentate grafic de noi anterior (8, 415—461; 90, 219—236; 101, II, 303—308, 337—349; etc.). Unele tivituri au fost identificate la Suceava, pe cămăşi din secolul al XV-lea (233, 50). Multe din tehnicile decorative beneficiază de remarcabile atestări. Astfel, cusutul pe dos, una din cele mai arhaice, prototip al cusutului urzit pe fir, de origine bizantină, a fost relevat în broderia medievală românească încă din secolul al XIV-lea şi prima jumătate a secolului al XV-lea, spre a fi reîntilnită pe gulerele cămăşilor din epoca lui Ştefan cel Mare,



Fragment de broderie (plină), sfîrşitul sec. XII, Dinogetia-Garvăn, vatra etnoculturală nord-vestul Dobrogei (M. A. Muscăescu).

pînă în aceea a lui Constantin Brîncoveanu, dar şi pînă în epoca modernă şi contemporană în toate zonele etnografice (8, 430; 32; 101, II, 351; 115; 233, 50; 318, 483, 505). Un alt vechi procedeu ornamental, cusutul urzit pe fir, practicat pe iile din toate ţinuturile locuite de români, a fost descifrat într-o seamă de broderii liturgice din secolele XIV—XV (233, 50; 318, 483) şi în decorul cămăşilor de curte din secolele XIV—XVII (232, I, 110—116). Mai menţionăm: cusutul în cruci atestat, pentru secolele XV—XVII, în broderiile conservate în lăcaşurile de la Suceava şi Putna (233, 50, 318, 484), cît şi la Hurezu, în secolele XVII şi XVIII (227, 19—20); broderia plină pe fir, semnalată la noi către mijlocul secolului al XVII-lea, sub influenţa lumii islamice (356,

83), ca și faza meșteșugărească a broderiilor heraldice din primul pătrar al secolului al XIX-lea (227, 22); cum au dezvăluit cercetările artei medievale, punctul de lăntșor executat pe o singură față se întrebuița încă în secolul al XV-lea la împodobirea unor piese de port (cimitirul de la Suceava), a unor piese liturgice (un aer de la mănăstirea Agapia, câteva aere și epitafe de la mănăstirile Putna și Dobrovăț) și a altor broderii liturgice de mai târziu (318, 490—493, 497, 511); tot astfel, procedeul pe modelele desenate (pe tipar) a fost valorificat și în broderiile medievale, încă din epoca lui Ștefan cel Mare (318, 508—510), cusătura cu paiete a fost întâlnită frecvent în broderiile din timpul lui Constantin Brîncoveanu (356, II, 85).

Cum se atestă prin numeroase cercetări fundamentate monografice (de exemplu: 5, 145—146; 329; 250, 14; 251, 43—46; 86; 90; 115), unele din procedeele decorative tradiționale de brodat, amintite mai sus — printre care în primul rând cusutul urzit pe fir, cel urzit pe crețuri și cusutul pe dos — relevă situații caracteristice de o importanță deosebită pentru străvechimea, unitatea și continuitatea portului popular românesc și a decorului său brodat: o vechime de mai multe secole sau chiar o proveniență arhaică; răspîndirea lor generală, pe întreg cuprinsul țării, pînă în epoca modernă și contemporană; însușiri tehnice specifice, pe baza cărora au fost posibile realizări decorative din cele mai valoroase, confirmîndu-se încă o dată adevărul etnologic și etnopsihologic, că „esteticul adaugă un farmec aparte folositorului și-l face astfel de două ori util, prin efectele practice și prin cele artistice“ (157). La această concluzie conduc, deopotrivă, analiza tehnologică structurală și comparativ-istorică a tehnicilor respective, informațiile de pe teren și, fără îndoială, confruntarea colecțiilor muzeografice (cămăși, fragmente de cusături) de la numeroase instituții muzeale din țară și, în primul rând, de la Muzeul satului și de artă populară din București, de la Muzeul etnografic al Transilvaniei din Cluj-Napoca, Muzeul etnografic al Moldovei din Iași, Muzeul Brukenthal din Sibiu, Muzeul județean din Brașov, Muzeul Deltei Dunării din Tulcea, Secția de artă populară de la Muzeul de artă din Constanța, Secția de artă populară de la Muzeul județean din Suceava etc. Coroborarea acestor cercetări conferă suficiente temeiuri pentru datarea apariției tehnicilor respective și a etapelor parcurse în domeniul cusăturilor populare românești.

Astfel, analiza tehnică a procedeului decorativ cunoscut în genere sub denumirea de cusut urzit pe fir îl situează, incontest-

tabil, înaintea cusutului urzit pe crețuri. Ca și cusutul pe dos: el constituie un element de ordin tehnic și artistic ce aparține fondului cultural comun tuturor regiunilor etnografice românești. Acest punct de cusut a fost utilizat nu numai la împodobirea gulerelor de la cămășile femeiești (precum și la cele bărbătești), dar, ceea ce-i subliniază în plus vechimea, și pentru lucrarea alțițelor peste umăr. Concomitent, pentru realizarea decorului brodat pe dos, de unde și o altă denumire a sa, destul de frecventă, de cusut gulerește, așa cum a pătruns și la sașii bistrițeni (32, 13; 33, 43).

În ceea ce privește cusutul urzit pe crețuri — un procedeu decorativ transilvănean —, acesta a apărut după cusutul urzit pe fir. S-a întâlnit mai întâi în portul femeiesc din zonele intra-carpatic, unde era general răspândit în secolul al XIV-lea. O dată cu trecerea unor grupuri de români din Transilvania în Țara Românească și în Moldova, procedeul decorativ amintit a pătruns în Oltenia, Muntenia și Moldova (5; 122; 90, 459—460).

De la apariția lui, procedeul s-a practicat neconținut în tovarășia cusutului urzit pe fir și anume pe cămășile româncelor din Transilvania, inclusiv ale celor din Harghita și Covasna (107), ale femeilor din așezările de transilvăneni stabiliți la sud și est de lanțul carpatic, uneori și în decorul cămășilor femeiești din așezările „pămîntene” din Oltenia, Muntenia, Dobrogea și Moldova. În același timp, el a însoțit decorul arhaic al alțiței, cusută urzit pe fir, de sub umărul iilor din cele două mari ținuturi de la sud și de la est de Carpați.

Pe la mijlocul secolului al XVII-lea, Johannes Tröster, în lucrarea sa *Das Alte und Neue Teutsch Dacia*, în care are și un capitol privitor la *Walachen oder Blooch in Siebenbürgen*, publică și două ilustrații. În imaginea care o reprezintă pe româncă (331), la cămașa lungă se remarcă decorul specific rezultat din utilizarea celor două tehnici de cusut — urzit pe fir (la guler) și urzit pe crețuri (sub forma unor brățări sub guler). Tot atunci, în valoroasa lucrare a lui Laurentius Toppeltinus, *Origines et occasus Transsylvanorum*, pe lângă alte descrieri referitoare la portul românesc, se află și un capitol *De habitu Valachorum in Transylvania*. La finele cărții sînt și trei planșe reprezentînd pe români (327). La cămășile ambelor românce apare și mai clară utilizarea celor două tehnici de cusut. În portul fetei, decorul obținut cu ajutorul acestor tehnici a luat o amploare cu totul remarcabilă datorită, desigur, caracterului sărbătoresc și tineresc

al piesei. Gulerele ambelor cămăși sînt cusute pe fir; cămașa nevestei are sub guler o brătară urzită pe crețuri, observîndu-se și în prelungirea acestora sub brătară, pe piept în jos; în sfîrșit, la cămașa fetei, gulerul se sprijină pe o brătară lată care acoperă partea superioară a pieptului, înălțată în jurul grumazului, dovedind — pentru mijlocul secolului al XVII-lea — o înaltă prețuire a acestui decor obținut prin cusutul pe crețuri.

În cîteva albume de porturi din secolele XVII—XVIII, cum sînt *Kostümbilder-Buch* de la Graz, aflat în copie la Biblioteca Centrală Universitară din Cluj-Napoca, *Trachten-Cabinet von Siebenbürgen* de la Biblioteca Academiei din București, *Costümbilder aus Siebenbürgen* și *Imaginea Nationum Ditionis Hungariae* de la Budapesta etc., se întîlnesc multe imagini izbitoare de asemănătoare (14). Din primul album, cele mai interesante acuarele pentru problema celor două tehnici de cusut sînt cele patru românce: mireasa, femeia care merge la tîrg, precum și cele din Mărginenimea Sibiului și din Țara Oltului (269). Acestora le pot fi adăugate unele figuri din al doilea album (328; 250; 90).

La mireasă se observă cu toată claritatea atît decorul rezultat din tehnica cusutului pe fir — gulerul și altița de la umăr —, cît și decorul obținut cu ajutorul tehnicii cusutului urzit pe crețuri — pieptul cămășii brodat pe muchiile cutelor și pumnarul lung și strîmt, cum s-a întîlnit, cusut pe crețuri, pînă de curînd la Mărginenii Hațegului și în Munții Apuseni, zonele Hălmağ, Beiuș.

La femeia ce merge la tîrg apare foarte clar pieptul cămășii cusut pe crețuri, ca vechiul ciupag brodat pe muchiile cutelor în Munții Apuseni, Cîmpia Transilvaniei, Năsăud etc., precum și cunoseuta brătară pe crețuri care desparte un mic volan (mînecar) de restul mîneicii.

La cele din zona Făgărașului și din zona Sibiului se remarcă o brătară pe crețuri foarte îngustă, sub guler și între mîneci și fodor. La mînecele ambelor cămăși, ea și pe guler, se observă, de asemenea, decorul altiței sub umăr, obținut prin vechea broderie urzit pe fir.

În stadiul actual al cercetărilor bibliografice, de teren și muzeologice este posibil să se stabilească cu multă precizie aria de răspîndire și variata utilizare decorativă a cusutului urzit pe crețuri pe teritoriul României. Acest procedeu de împodobire s-a întîlnit în portul românilor din întreaga Transilvanie, din Banat și pînă în Secuime, ori din Țara Oașului și pînă în Țara Bîrsei, precum și la sud și est de Carpați, nu numai în regiunea sub-

carpatică din Oltenia, Muntenia și Moldova, ci — după cum rezultă din studiul colecțiilor muzeale — deopotrivă în zonele Vlașca, Mehedinți, Dolj, Romanati, coborînd deci pînă în zonele vecine cu Bulgaria și Iugoslavia. Tot astfel, s-a constatat că este practicat în toată Țara de Sus a Moldovei, în decorul unui tip de cămașă pătruns din Transilvania.

În ultimul secol, cu tehnica cusutului pe muchiile cutelor se mai decorau următoarele cîmpuri ornamentale în portul popular românesc: pieptul (ciupagul) la cămășile femeiești din Munții Apuseni, Cîmpia Transilvaniei, zona Bistrița-Năsăud, Sălaj, Țara Oașului, Valea Bîrgăului, Mărginenimea Sibiului, Valea Gurghiului etc., la cămășile româncelor din Harghita și Covasna, ale româncelor transilvănene din Oltenia etc.; brățara sau cheptarul de sub gulerul cămășilor femeiești din Țara Hațegului, Valea Jiului, Mărginenii Hațegului, Țara Oltului, din Mărginenimea Sibiului, Țara Bîrsei, de pe Tîrnave, Munții Apuseni, Cîmpia Transilvaniei, zona Bistrița-Năsăud, Maramureș, tot nordul Moldovei, precum și din satele de români transilvăneni din Oltenia și Muntenia; brățara sau curelușa dintre mîneacă și mînecar (fodor) și deasupra cotului de la cămășile femeiești din aceleași regiuni și zone; pumnarii (manșetele) cămășilor de la Mărginenii Hațegului, din Bihor, vestul Țării Zărandului etc.; brățara de sub betelia (pomnata) poalelor din portul femeiesc din Sălaj (depășind, deci, sfera cămășilor); după cum și pe umăr — spetèle — la cămășile bărbaților din Banat (de exemplu în zona Lugoj) și ale femeilor și bărbaților din Țara Oltului etc. (depășind astfel și sfera portului femeiesc).

Într-o tehnică de cusut relativ similară, pe teritoriul României s-au mai efectuat broderii pe cămășile femeiești săsești, ungurești, ucrainene și slovace, precum și pe șorturile maghiarelor din zonele Calata și Cluj. Dar la nici una din etniile menționate utilizarea acestei tehnici de cusut n-a cunoscut un decor extins pe un cîmp ornamental atît de mare și o dezvoltare atît de unitară ca în domeniul broderiei din portul popular românesc transilvănean. Mai mult, sub influența celui din urmă, această modalitate decorativă s-a extins și la sud și la est de Carpați.

În broderia populară românească, cusutul urzit pe crețuri însumează într-o sinteză tehnică creatoare mai multe procedee de cusut: încrețul elementar arhaic (127), cusutul urzit pe fir sau trăsurește pe fir, cusutul Gereihsel, dar fără broderia plină și fără punctul de tighel (90), operația umplerii puilor (ornamentelor) și cărărilor, cînd brățara este lucrată întrerupt (prerupt).

Împodobirea prin tehnica cusutului pe muchiile cutelor s-a realizat într-o cromatică din cele mai variate: exclusiv în negru în zona Buciumănimea Munților Apuseni, negru predominant în Mărginenimea Sibiului, roșu și negru în Valea Ampoiului și Zărand; apoi, în funcție de vîrsta purtătoarei: negru la cămășile bătrinelor, albastru-închis la cămășile femeilor în vîrstă, roșu la femeile tinere și portocaliu la cămășile fetelor din Țara Moților, Cîmpia Transilvaniei, Năsăud etc. În Valea Jiului, Țara Hațegului, ca și la sud de Carpați, în practica acestei tehnici, pe de o parte, este vorba de păstrarea predominanței cîmpului alb cu modele din arnici negru, susținut pe rînd la diferite piese cu roșu, vînăt, galben; pe de altă parte, de acoperirea totală a cîmpului alb cu un motiv compact ce constituie un fond negru pentru încadrarea unor sectoare cromatice diverse de cafeniu, roșu-închis, violet, albastru, roz, verde. Policromia nu vine, deci, niciodată pe alb, ci numai pe negru, culoare constant întilnită în portul din unele zone etnografice de pe ambele versante ale lanțului nostru carpatic.

NOTE

1 Desăvârșirea tehnică, pînă la virtuozitate, echilibrul compoziției și știința integrării acesteia în cuprinsul suprafețelor rezervate funcțional și decorativ, consecvența liniei, corespondența între ritmuri (de la ansamblu pînă la detalii), remarcabila stăpînire a raportului între figurație și ornament, subtila armonie cromatică etc. au situat broderia medievală românească alături de valoroasele înfăptuiri ale picturii murale și ale miniaturii, ca una din contribuțiile noastre cele mai reprezentative la arta sud-est europeană, la aceea a întregului orient creștin medieval (227, 5—8; 233, 48—49; 323, 339—438).

2 A. Raffet, Th. Valerio, A. Lancelot, M. Barabás, Mișu Popp, C. D. Rosenthal, Carol Popp le Szatmáry, Th. Aman, N. Grigorescu etc. Într-o descriere a portului din Moldova de la începutul secolului al XIX-lea se relevă amănunte semnificative pentru istoria broderiei la români: cămasa (iia) „este una din piesele cele mai însemnate ale îmbrăcămintei, este lungă pînă la călcii, foarte strîmtă și făcută dintr-un fir destul de subțire, tors în casă, care, cîteodată, este răsucit cu fire de mătase sau aur ce fac ca pînza să fie foarte albă și totodată *brodată sau chiar foarte brodată*. O cămașă femeiască necusută (nebrodată) nu există...” (12, 24—25).

3 Printr-o serie de consemnări cu caracter istorico-etnografic, cum au fost acelea ale lui Josef Leonhard de la începutul secolului al XIX-lea, sau ale lui George Barițiu, de pe la mijlocul aceluiași secol (186; 15, 36—45; 16, 337—341; 177; 82, 282—284). Datorită caracterului lor grafic, mult mai eficace pentru precizarea cîmpurilor ornamentale și a conținutului decorativ, s-au dovedit a fi o seamă de schițe, acuarele și gravuri. Acestea au fost realizate de un mare număr de pictori și graficieni din secolul trecut, ca Th. Aman, Gh. Asachi, M. Barabás, Yves Barret, Billecocq, M. Bouquet, N. Grigorescu, Paul Henry, A. Lancelot, Mihail Munkácsy, Fr. Neuhauser, Carol Popp de Szatmáry, Mișu Popp, D.A.M. Raffet, C. D. Rosenthal, M. Schnell, Th. Valerio, Trenk, D. William, etc., cărora le alăturăm pe ilustrul pictor Henri Matisse (pentru fata cu iie românească, de la Muzeul național de artă modernă din Paris (334; 67; 293, 41—42; 294, 1—7; 295, 1—9; 333, 293—295; 151, 33, 20, 10; 296; 223, 476; 132, 100—119).

4 De exemplu: reprezentarea unor participanți la luptele de la Posada, din anul 1330, în portul popular din Tara Românească de la începutul secolului al XIV-lea („Chronicon Pictum Vindobonense”, Viena, 1358); picturile murale de la unele biserici din Transilvania (Strei-Sîngeorgiu, 1409; Ribîța, 1417, etc.) reprezentînd portul românesc și cîmpurile ornamentale ale pieselor principale, la începutul secolului al XV-lea (76, 25, 34, 39—40); picturi similare, revelatoare pentru cîmpurile ornamentale ale portului românesc din Moldova (273, 56—57) sau din Oltenia (342); reprezentarea portului de la mijlocul secolului al XVI-lea, pe emblema breslei bijutierilor brașoveni din anul 1556; portul din toate trei principalele, schițat în secolul al XVI-lea de către Antonius Wranacius și Giorgio A. Reichersdorffer (158; 8).

5 Numeroase preocupări pentru întocmirea unor albume de port popular sînt cunoscute îndată după mijlocul secolului al XIX-lea (1, 43—45; 204, 4—5). Spre a stimula făurirea unor asemenea albume în Transilvania, în 1861, G. Barițiu își informa cititorii „Calendarului” său că

ministrul de la București V. Boerescu, însărcinase pe pictorul Tattarescu să întocmească un asemenea album. În același an, At. Marienescu anunța în „Foaia pentru minte, inimă și literatură” că pictorul N. Popescu pregătește și el un astfel de album. Revista „Familia” publica ample modele de port popular, iar la Caransebeș se iniția un album al portului popular din toate regiunile locuite de români. Printre inițiativele de stat amintim: dispoziția ministerială din 1882, pentru colecționarea de motive ornamentale de pe țesături și broderii; însărcinarea lui Al. Odobescu (1889) de a elabora un studiu asupra broderiei la români, destinat a fi publicat în limba engleză etc. (252, 375; 42, 79). Concomitent se întreprind și acțiuni particulare, ca acele subliniate prin apelurile apărute în periodicele vremii („Românul”, „Observatorul”, „Telegraful român”, „Familia” etc.) pentru cunoașterea, colecționarea și valorificarea broderiilor din portul popular (252; 42; 57; 340). În această atmosferă, nu numai intelectualii români de la sate aduc o contribuție substanțială, dar și din rindurile naționalităților conlocuitoare se afirmă etnografi și colecționari ai acestor creații plastice tradiționale românești, ca: I. F. Neugebauer (1859), Albert E. Bielz (1864), János Kanyaró (1882), István Téglás (1886) etc. (230, 42—44; 31, 56; 195, nr. 7; 132, 92—119; 252; 42; 57; 340). Dintre aceștia, s-a remarcat în mod cu totul deosebit aportul celui din urmă, învățător ungur din Rupea. Atras de autenticitatea și bogăția artistică a broderiilor românești din Țara Hațegului, Pădureni Hunedoarei și Valea Jiului, el a constituit o colecție cu peste 170 de modele. Asupra acestei remarcabile realizări, ziarul clujean „Magyar polgár” a publicat un articol, intitulat semnificativ: „Broderiile poporului român. Cu privire la albumele de broderii populare din comitatul Hunedoara ale lui István Téglás” (195; 132, 114).

6 Dintre albumele de port care au văzut lumina tiparului în primii ani ai secolului al XX-lea se cuvine să-l menționăm, pe cel intitulat „Tipuri și costume”, cu reproduceri fotografice din județul Muscel (275).

7 *Images d'ethnographie roumaine (Dacoroumains et Aroumains)*. I—III, 1928, 1930, 1934. Acestora le alăturăm cele două albume succesive, *Arta românească în Banat* (șapte caiete) și *Arta românească în Oltenia*, realizate de Lucreția Brancovici, în care sînt reproduse și numeroase piese de port (marame, cepse, cămăși, catrințe, oprege, șorturi). O impresie excepțională făcuseră, de asemenea, albumele „Modele de cusături pentru costume naționale române culese în județul Muscel” (Ioan Niculescu, București, 1893), și cu atât mai mult cele apărute sub egida „Astrei”, la Sibiu: „Din ornamentica română. Album artistic reprezentînd 284 broderii și țesături după originalele țărănești” (Dimitrie Comșa, 1904), de altfel reeditat în 1975 de Rodica Irimie; „Album de broderii și țesături românești” (Minerva Schäffer-Cosma, 1926), „Modele de cusături naționale” (Eliza A. Marghiloman, București, 1905), „Cusături românești” (Elena C. Cornescu, 1906), cu modele din Argeș, Dolj, Gorj, Muscel, Olt, Prahova, Vâlcea, precum și din Banat. Rod al unei selecții riguroase, la 1910 apare albumul cu „Modele din atelierul de țesături și cusături românești al Reuniunii femeilor române din Orăștie”, cunoscut centrul cultural ardelenesc. Un an mai târziu, Margareta Miller-Verghi își publică ale sale „Izvoade strămoșești” (211; 212; 62; 63; 326) la București, iar la Cernăuți, Erich Kolbenheyer „Motive ale industriei casnice de broderie din Bucovina” (1912), cu o prefață și un studiu introductiv în limba germană și română, urmate de un vast material plastic popular, reprezentînd îndeosebi ii, precum și năframe, ștergere etc

cu o exactă indicare a timpurilor, elementelor, motivelor și compozițiilor ornamentale. La Sibiu, Joseph Drotleff publică un album de proporții mai reduse, „Modele de cusături românești — Romanische Stickmuster“ (1922). Firul tradiției bucovinene este reinnotat prin Eugenia Ioneț, cu „Izvoade de cusături românești“ (Cernăuți, 1923, lucrare prefăcută de Al. Tzigara-Samurcaș. La 1926, Casa școalelor (București) dă la iveală a doua ediție, policromă, a „Colecției de cusături naționale românești din diferite județe“ (Maria I. Panaitescu). Invățătorul Vasile Moldovanu din Cojocna — Cluj publică (șapirografiat) „Caietul I-iu de modele românești create și lucrate“ (1933), iar la Sibiu (1936), Olivia Pop-Sârbu, un mic „Album de cusături“, iar împreună cu Anni Sârbu, un „Album de cusături și țesături artistice românești“, ambele cuprinzând modele elaborate pe baza izvoarelor populare. Tot astfel, Florica și Niculai Ceaușeanu încorporează o seamă din materialele apărute în publicațiile anterioare, în „Manualul de cusături românești și vopsele vegetale pentru școalele de fete și șezători“ (București, 1939).

8 În epoca noastră, pe primul plan teoretic și metodologic se află cercetările, la care noi înșine am participat, de sub egida Academiei Republicii Socialiste România și a Academiei de științe sociale și politice (Institutul de istoria artei, București; Secția de istoria artei și etnografie, apoi Secția de etnografie și folclor, Cluj-Napoca), precum și studiul colecțiilor conservate în cadrul principalelor muzee etnografice din țară (București, Alba Iulia, Bistrița, Botoșani, Brăila, Caransebeș, Constanța, Cluj-Napoca, Craiova, Galați, Focșani, Giurgiu, Golești, Iași, Năsăud, Negrești-Oaș, Oradea, Piatra Neamț, Rădăuți, Rîmnicu Vilcea, Sibiu, Sighetu-Marmației, Slobozia, Suceava, Tirgu Jiu, Timișoara, Tulcea, Vaslui etc.). Din aceste cercetări au rezultat o seamă de lucrări fundamentale, cu ample capitole referitoare la broderiile populare tradiționale și contemporane, la interpretările cărora ne vom referi adesea în corpul lucrării noastre (8; 90; 311; 312; 159; 101; 60; 360; 109; 359; 360).

9 Zona submontană a Sibiului a fost cunoscută sub denumirea medievală de Țara Amlașului, sub două denumiri populare, și anume Marginea Sibiului (I. Moga, I. Cornea I. Hașeganu) și Mărginenimea Sibiului (D. Șandru, F. Brânzeu, N. Dragomir, E. Petrovici, M. Homorodean) cf. cu pluralul grupului de populație (mărgineni, pădureni, moți etc.) și sufixul — (i) me = Mărginenime, Pădurenime, Moțime etc., iar de pe la sfârșitul sec. al XIX-lea făcându-și loc denumirea literară de Mărginimea Sibiului. Pentru folosirea denumirii populare de „Mărginenimea Sibiului“, vezi: N. Dragomir, *Oierii mărgineni*, în „Lucrările Institutului de geografie al Universității din Cluj“, 1938 (1939), 6, p. 161; D. Șandru, F. Brânzeu, *Printre ciobanii din Jina*, în „Grai și suflet“, 1934, 5—6, p. 107; *Arta populară din Valea Jiului*, Editura Academiei, 1963, p. 34, 56, 63—64, 211, passim; *Țara Birsei*, Editura Academiei, 1972, I, p. 11, 61, 196, 200, passim; N. Dunăre, *Civilizație tradițională românească în Curbura Carpatică Nordică*, Editura științifică și enciclopedică, 1984, p. 105, 111—112, 115—116, passim; C. Irimie, N. Dunăre, P. Petrescu, *Mărginenii Sibiului*, Editura științifică și enciclopedică, 1985, în capitolele „Mărginenii și zona lor“, Procesul arhaic de diferențiere ocupațională“, „Păstoritul mărginenilor“ etc.

CATEGORII DE PRODUSE BRODATE

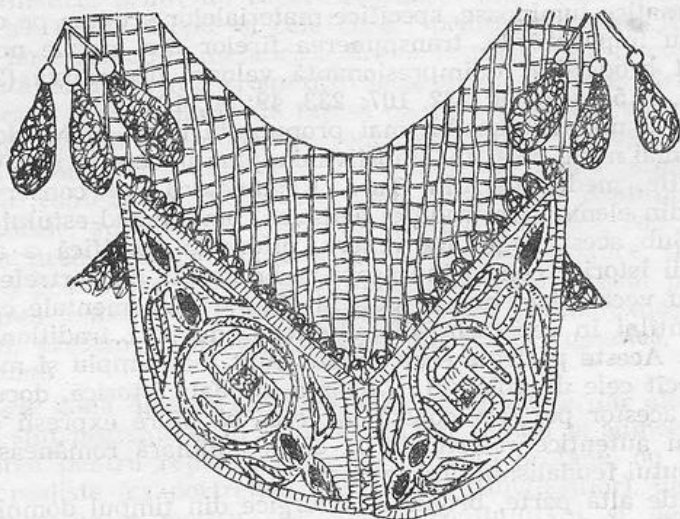
CREAȚII SPECIFICE VECHII ROMANITĂȚI ORIENTALE ȘI EVULUI MEDIU ROMĂNESC. Înțelegerea cuprinzătoare a procesului de cristalizare și dezvoltare a culturii și artei noastre populare străvechi (traco-dacice și daco-romane), iar pe fundalul acestora a artei broderiei la poporul român implică în mod inexorabil considerarea componentei pe care o reprezintă moștenirea bizantină. Decurgînd din funcția sa de centru cultural situat la intersecția antropogeografică și antropologică a Europei cu Asia Mică și nord-estul Africii, creațiile spirituale ale Imperiului roman de răsărit s-au răsfrînt din belșug și durabil pe o arie extrem de vastă, comparabilă ca întindere cu dimensiunile vechiului și prestigiosului Imperiu roman.

În circumstanțele epocii, ecourile culturii și artei bizantine s-au răspîndit din sudul mediteranean, peste întreaga Peninsulă Balcanică, pînă în Polonia și în Boemia, din Peninsula Iberică pînă în ținutul Caucazului și din Irlanda pînă la răscrucea Asiei Mici cu Africa. Însemnătatea etnologică a acestei excepționale iradiieri rezidă în faptul că nu a avut loc nicidecum o suprapunere coercitivă, asemenea unui fenomen exterior și copleșitor, peste fondul străvechi al popoarelor autohtone respective. Ci, cum se va vedea mai departe, în contextul fiecărei etnii — printre care avem în vedere în primul rînd complexul etnocultural al romanității orientale, iar din sînul acesteia populația cea mai numeroasă, dacoromână, de pe întinsul ținut din raza Carpaților, de la Dunăre și Marea Neagră — s-a desfășurat o operație de comunicare dinamică, de continuitate spirituală, de altoire, de consolidare și de îmbogățire cultural-artistică a fondului străvechi carpato-balcanic, adică tot atîtea puncte de plecare pentru o nouă etapă de dezvoltare, specifică, a moștenirii etnoculturale autohtone. Sintetizînd constatările convergente formulate succesiv sau concomitent de o seamă de arheologi, istorici, antropologi, lingviști, istorici ai culturii și artei, rezultă că pe întinsul teritoriu al Daciei, iar în genere în toată Peninsula Balcanică, inclu-

siv la romanitatea sud-baleanică, cultura și arta bizantină din secolele IV—VII, cu larga lor concepție universală, cu marile amintiri romane și cu transformările religioase sud-est europene, apare ca un fenomen firesc în continuarea culturii elenistice, traco-ilirice și romane, cuprinzând treptat și menținând sub influența sa lumea românească a evului mediu timpuriu și dezvoltat (secolele IX—XV), ca și întreaga romanitate răsăriteană în genere. La rindu-i, acest fenomen s-a întemeiat pe caracterul etnodemografic reciproc al comunicării dintre latina de la nord și de la sud de Dunăre din tot cursul evului mediu, pe funcția unificatoare a fondului mitologic antic și medieval al popoarelor din țările danubiene, ca și pe continuitatea și unitatea limbii și poporului român din ținuturile de pe ambele versante carpatice și de pe ambele maluri ale Dunării. Semnificativ pentru extinderea consecințelor procesului de osmoză avut în vedere, este și faptul că în toate așezările situate mai la nord-vest de linia Dunării, uneori populația autohtonă a preluat noile dezvoltări, modelele culturii bizantine, chiar în forme ruralizate, inclusiv în ceea ce privește noua concepție religioasă și modalitățile locale de organizare bisericească ortodoxă (265; 266; 155—156; 172, I—II; 173; 174; 68, II, 32; 29; 81; 260, 9—32; 261; 262; 288, 95; 335—356; 231—233; 118, 212—225; 27—28; 226—227; 131; 210; 323, 31—44).

Procesul de sinteză etnoculturală și etnoestetică desfășurat în această etapă, când fondul străvechi traco-daco-roman se recontopește cu fondul comun bizantin balcano-carpatic, întărit în urma împingerii spre nord a exponenților vechii lumi bizantine sub presiunea înaintării otomane, inclusiv noile contacte, întregitoare, mijlocite de lumea sud-dunăreană, a dat naștere artei medievale românești și, în contextul acesteia, broderiei artistice medievale românești.

Pe un fond artistic autohton tracodac, dacoroman, devenit dacoromân, dar fără a omite și contribuția contactelor cu Occidentul, la începuturile artei medievale românești aportul sud-dunărean a fost preponderent, el păstrându-și acest rol pînă în veacul al XVIII-lea. Pe aceste premise, „adaptate nevoilor și posibilităților locale, selectate, interpretate, îmbogățite, pe măsură ce societatea românească își definea propriul său gust artistic, arta broderiei medievale (bisericească, voievodală, boierească) se desăvîrșește în a doua jumătate a veacului al XV-lea și va evolua timp de aproape patru veacuri, pînă în pragul timpurilor moderne“ (227, 5; 233, 10—13).



Guler femeiesc brodat în sec. XV (Maria de Mangop, soția lui Ștefan cel Mare), cu ornamentele: „virtelnița” (simbolul succesiunii anotimpurilor în funcție de rotația Pământului în jurul Soarelui) și reprezentările frunzei de acant cusute în punct de lățișor pe un fond de broderie plină (M. A. Musicescu).

Broderiile medievale românești au fost lucrate în atelierele cu tradiție artistică din cuprinsul mănăstirilor Bistrița (Oltenia), Curtea de Argeș, Hurez, Tismana, Bistrița (Moldova), Dragomirna, Neamț, Putna, Sucevița etc., în atelierele de brodat de la curțile voievodale din Țara Românească, Moldova și Transilvania, în atelierele breslelor din Transilvania, precum și de către meșterii cojocari și blănari din Transilvania și Moldova. Celor din urmă le alăturăm contribuția femeilor la împodobirea pieselor cu broderii.

Pînă pe la sfîrșitul secolului al XVI-lea, materialele pe care se executau aceste broderii erau țesăturile scumpe de mătase și fir metalic, iar de pe la începutul secolului al XVII-lea s-a folosit cu precădere catifeaua care, spre a dura mai mult, era căptușită cu pînză de in sau cînepă. Notăm rezistența excepțională a mătăsurilor, accentuată prin oxidarea firului metalic.

Pentru efectuarea broderiilor s-au folosit cîteva feluri de fire, cu calități specifice: de mătase, de argint, de argint-aurit, fire obținute prin înfășurarea firului metalic pe mătase, în sau

bumbac, iar, în fine, foarte rar, fire de aur. Pe fundalul nuanțelor cromatice luminoase, specifice materialelor scumpe pe care se efectuau împodobirile, transpunerea firelor din metale nobile a conferit broderiilor o impresionantă valoare decorativă (227, 5, 24; 231, 8, 51—52, 68; 232, 107; 233, 49; 90; 101, II).

Într-o măsură sensibil mai pronunțată decât în Moldova și, cu atât mai mult, decât în Transilvania, pînă în secolul al XVI-lea, broderiile medievale din Țara Românească au conservat o seamă din elementele tradiției artistice comune sud-estului european. Sub acest unghi de vedere, diferența specifică a acestei provincii istorice constă îndeosebi în broderiile de portrete boierești, cu vechi elemente de port și cîmpuri ornamentale care se vor reîntîlni în reprezentările ulterioare de port tradițional românesc. Aceste portrete erau redată mult mai simplu și mai veridic decât cele de voievozi. Valoarea totodată istorică, documentară, a acestor portrete constă în aceea că oferă expresii dintre cele mai autentice referitoare la clasa nobiliară românească de la începutul feudalismului dezvoltat.

Pe de altă parte, broderiile liturgice din timpul domniei lui Neagoe Basarab și a lui Constantin Brîncoveanu, considerate pe drept cuvînt clasice, se remarcă printr-o seamă de caracteristici subliniate pe larg în lucrările de istoria artei medievale: fondul de aur al pieselor, datorită căruia fiecare culoare vibrează ca unda apei; vigoarea coloristică obținută printr-o policromie specifică (roșu, verde, albastru); apariția compoziției piramidale, configurînd un îndepărtat reflex al renașterii italiene; suplețea traseelor liniare extrem de subțiri, într-un ansamblu caracterizat prin echilibru și ritm (227, 14—20). Tot în această epocă, decolul fitomorf, transpus atât liber desenat, cît și geometric, devine predominant în compozițiile ornamentale.

Pentru broderiile moldovenești de la începutul epocii feudale este relevantă bipolaritatea lor. Astfel, acum se desăvîrșește încetățenirea creatoare a repertoriului (iconografic și ornamental) și a procedeelelor de realizare proprii sud-estului european. Deosebite din punct de vedere cromatic față de cele din romanitatea sud-dunăreană și în genere din lumea balcanică, exprimînd un alt sentiment, dar aceeași viziune artistică, aceste broderii constituie cea mai strălucită moștenire a Bizanțului dezvoltată în țările române. Pe de altă parte, acum, datorită capacității creatorilor din sînul societății românești, se conturează un început de diferențiere locală. Din a doua jumătate a secolului al XV-lea se trece la broderia religioasă monumentală, caracterizată printr-o expresie iconografică extrem de simplă, prin omogenitate și uni-

tate stilistică, printr-un raport echilibrat între fond și compoziție, între liniile drepte și cele curbe, printr-un traseu fluent al liniei, iar strălucirea metalică a firelor întrebuințate la cusut este atenuată prin accente cromatice deosebit de discrete. Realizarea acestora a fost facilitată de faptul că, în comparație cu moștenirea valorificată, în broderiile românești (culte și populare), armonia coloritului a cuprins o gamă mai vie și mai largă de tonuri. În contextul etnoestetic al unei remarcabile continuități etnoculturale, specifice și epocii lui Ștefan cel Mare, concomitent cu prețuirea vechilor valori artistice balcano-carpătice, se manifestă o deschidere permanentă spre înnoire, îndeosebi prin îmbogățirea tematică, în care în această etapă precumpănește figurativul, precum și printr-o delicată nuanțare cromatică, specific autohtonă.

Cele două direcții stilistice, una continuativă, iar alta înnoitoare, sînt prezente și în secolul următor. Acum se adîncește preocuparea pentru reprezentările de portrete profane, cu tendințe vădit realiste (ca portretele brodate ale Movileștilor), de un interes pronunțat pentru semnalarea continuității și dezvoltării străvechiului port românesc și a cîmpurilor ornamentale, corespunzătoare, acum sensibil extinse.

Tot mai frecvent, în secolele XVII—XVIII raportul dintre simbol și realitate evoluează în favoarea binomului al doilea, pînă cînd acesta devine exclusiv (ca în portretele soției și fiului voievodului Vasile Lupu). Către sfîrșitul evului mediu românesc, în locul broderiilor bisericești monumentale, caracterizate prin austeritate decorativă, corespunzătoare funcțiunilor sacrale, se constată o generalizare a broderiilor profane și a produselor meșteșugărești cu tematică socială, prezente în toate provinciile noastre istorice. În cîmpurile ornamentale ale pieselor bisericești brodate, nobiliare și orășenești își fac tot mai simțită prezența elemente iconografice din arta produselor de breaslă sau manufacturiere occidentale (mai ales de sorginte barocă), îmbinate cu motive ornamentale din arta noastră populară tradițională, cu funcții pronunțat decorative. Constatarea acestui fenomen cultural corespunde din punct de vedere etnologic și etnoestetic cu ceea ce *Lucian Blaga* relevase acum mai bine de patru decenii: „Originalitatea unui popor nu se manifestă numai în creațiile ce-i aparțin exclusiv, ci și în modul cum asimilează motivele de largă circulație“ (38, 241).

Relativ la cîmpurile ornamentale, se constată că în același spirit se desăvîrșesc chenarele pieselor brodate, iar în genere

motivele marginale (secundare), de altfel prezente în decorul popular tradițional, doar în dimensiuni mai reduse și în forme mai simple.

Domeniul cercetat s-a înscris într-un proces artistic desfășurat într-o strinsă *continuitate etnoculturală românească* de-a lungul a cinci veacuri (XIV—XVIII). În acest lung interval de timp, broderia a constituit forma artistică cea mai reprezentativă pentru ilustrarea bunului gust și a concepției despre frumos a celor care au făurit și a celor care au beneficiat de aceste creații. Printre cei din urmă, pe lângă pătura conducătoare și clerul celor trei țări române, foarte curînd s-a alăturat populația țărilor și orașelor, extinzîndu-se astfel mereu *aria de comunicare etnoestetică românească*.

În urma efortului continuu pentru dobîndirea unui limbaj artistic înaintat cu trăsături proprii, numeroasele capodopere de broderie medievală românească au atins o măiestrie tehnică, adesea dusă pînă la virtuozitate, o structură logică a compozițiilor ornamentale, o fantezie și precizie morfologică în făurirea transpușerilor grafice în care se reuniau dialectic puritatea și organicitatea liniilor, o armonie cromatică de înaltă subtilitate, pînă la grație. Datorită acestor calități polimorfe și polisemantice, broderiile medievale românești se situează printre componentele unei arte majore. Drept consecință firească, acestea și-au cucerit un loc de cinste alături de capodoperile din broderia bizantină, postbizantină și occidentală. Migala cu care au fost executate și, implicit, timpul extrem de îndelungat pentru desăvîrșirea fiecărei creații în parte au făcut din aceste piese un unicat (172, I-II; 227, 5—8, 21—26; 233, 48—49).

Cum o atestă multe din reprezentările decorative de pe broderiile medievale românești, creatorii de la curțile domnești și boierești, din sinul mănăstirilor, din atelierile de breaslă etc. au îmbogățit morfologic și structural străvechiul decor ornamental geometric mai simplu, de altfel în bună parte comun balcano-carpatic (elenistic-traco-ilir-roman), transpunînd cu o mare frecvență motive ca meandrul (călița ocolită, calea rătăcită, șuvoiul, unda apei, calea laptelui), brăduțul, frunza bradului, romb, zăluța sau cîrligul ciobanului, sfăditele (combinații de zăluțe sau cîrlige ciobănești), virtelnița sau virtelnicioara, coarnele berbecului, pîinea sau prescura etc. În schimb, lipsesc cu desăvîrșire reprezentările macroornamentale, străine concepției etnoestetice a poporului nostru.

Sporul conferit de broderia noastră medievală a constituit „una din contribuțiile românești cele mai reprezentative nu nu-

mai la îmbogățirea artei sud-estului european, ci și la aceea a întregului orient creștin" (227, 5). Acest fapt explică plenar și puternica sa răsfrângere asupra broderiei tradiționale din mediul rural românesc, pe care a fertilizat-o în direcția unor dezvoltări decorative cu un înalt nivel artistic, foarte adesea pînă la exigențele virtuozității. Este vorba, și în acest caz, de aspectul luminos pe care-l implică neîndoiosul spor spiritual, izvorît din satisfacția resimțită în fața creației artistice (37, 581), domeniu în care, fără îndoială, „pictura cu acul” a excelat de nenumărate ori.

Concretizarea acestui fenomen etnologic a parcurs mai multe etape. O primă etapă a fost pusă în lumină de unele rezultate ale săpăturilor arheologice de la noi care aduc importante precizări privind circulația broderiilor bizantine la Dunărea de Jos. De asemenea, într-o seamă de cimitire medievale (secolele XV—XVII), ca și în cuprinsul a numeroase broderii medievale românești sau în picturile murale votive se constată cîmpuri ornamentale brodate similare sau comparabile cu cele de pe străvechile figurine scoase la iveală de alte săpături arheologice, continuate și reîntîlnite pe piesele principale din portul tradițional românesc. Pe de altă parte, se constată legătura directă dintre broderia liturgică și aceea a costumului laic, pornind de la același izvor comun care a fost arta bizantină, confirmată de imaginile încorporate într-o seamă de mozaicuri, picturi murale și miniat-uri bizantine. Cercetările de istoria artei feudale în raza romanității sud-dunărene și în genere în lumea balcanică (Macedonia, sudul Serbiei, Grecia), relevă că cele mai valoroase broderii de port popular s-au întîlnit în zonele care fuseseră odinioară focare de artă bizantină. Tot astfel, pe teritoriul României, în Subcarpații Olteniei, Munteniei și ai Moldovei, în vecinătatea vechilor reședințe domnești, precum și în zonele care încadrează focarele cultural-artistice de la Curtea de Argeș, Tismana, Bistrița (Oltenia), Arbore, Putna, și Bistrița (Moldova) etc., reprezentările murale votive sau broderiile medievale respective relevă, evident în chip mai luxos, o dispoziție a broderiilor similă cu aceea de la cămășile (bărbățești) și iile (femeiești) din portul popular românesc de pe meleagurile respective (233, 49—51, 82; 227, 23). În ultimă instanță, ne aflăm în fața unui fenomen etnocultural de concomitență, în care, pe de o parte, portul cu decor cusut elementar s-a păstrat ca îmbrăcăminte de purtare, iar pe de altă parte, în procesul de extindere, îmbogățire și consolidare decorativă, portul tradițional românesc nu a preluat nimic din ceea ce nu constituia un element de dezvoltare organică, ci

numai ceea ce corespundea măsurii, bunului gust și concepției sale despre frumos.

Într-adevăr, dezvoltată pînă la forme luxuriante în îmbrăcămintea domnitorilor și a marilor boieri, acest gen de broderie prestigioasă a trecut în portul micii boierimi și al tîrgoveților, iar pînă în zilele noastre se reîntîlnesc, de asemenea, în decorul popular cusut, vădînd o continuă îmbogățire, de la străvechiul decor (mult mai simplu) traco-daco-roman și în genere de la cel al romanității orientale la cel amplu dezvoltat în decorul medieval brodat din țările române, pînă la cel al portului popular de sărbătoare corespunzător condițiilor materiale și tehnice din ultimele trei secole. Prin considerarea diacronică a fenomenului, privind ultimul mileniu, se relevă elocvent că broderia medievală românească de tradiție bizantină a jucat rolul de model în amplificarea artistică a broderiilor noastre populare (109; 360).

BRODERII POPULARE TRADIȚIONALE. Arta cusutului s-a practicat în mod diferențiat, nu numai de la epocă la epocă sau în funcție de diferite considerente de ordin social-economic, ci și în funcție de categoria de produse brodate, iar în sînul fiecărei categorii și în strînsă legătură cu utilizarea dată pieselor cusute: de podoabă, de îmbrăcăminte și de uz casnic.

Piese de podoabă. Ajungînd pînă la realizări ce-i îndreptățesc denumirea comparativă de pictură cu acul, mult mai frecvent arta cusutului a fost practică pe piesele de podoabă purtate pe cap, la gît, pe piept, la brîu sau în mînă, prin excelență expuse la vedere: *cîrpa de cap*, *ștergarul alb*, *marama* sau *năframa*, *ștergarul de brîu* (purtat la chimir), de mînă sau de obraz (adică batista tradițională bărbătească, *năfrămuța* sau *năframa cu mătase* — batista tradițională femeiască etc. (219, 298; 235, 36—37; 189, 26; 200, 29; 5, 110—120; 84; 86; 112; 8, 286), apoi diferite *lățițare* din mărgeluțe colorate purtate pe pieptul, la gîtul sau la brîul fetelor și femeilor, precum și la pălăriile feciorilor (8, 464—470; 95, 27; 90, 392—394; 24, 90—92, 124—125; 274; 309, 21—22; 310, 47—48).

Privitor la prima categorie de piese, împodobite cu broderii, constatăm prezența acestora încă în portul soțiilor de voievozi din secolele XV—XVI: acestea „poartă pe cap un *vâl de mătase*, lung pînă la mijlocul spatelui, obișnuit alb, uneori roșu, albastru sau verde, cu dungi la capete, asemenea ștergarelor cu care se împodobesc țărâncile, sau tivite cu aur și perle... Acest vâl, asemenea ștergarelor țărănești de azi, era de borangic, în sau bumbac... La capete era împodobit cu broderie de mătase și

fir, uneori fiind presărat cu micii aplice de aur, denumite pînă azi fluturi" (232, 167), ca într-o serie întreagă de zone etnografice subcarpatice (Vilcea, Argeș, Muscel etc.).

Decorul brodat, constînd de obicei din brățări late și brățări înguste, la capetele năfrărilor din portul femeiesc tradițional, se află în strictă concordanță morfologică și cromatică cu cel de pe ii și catrințe (oprege, pînzături, zadii, zaprege etc.).

Piese constituite din mărgeluțe colorate sau doar împodobite cu asemenea materiale au fost lucrate de creatoarele populare din numeroase zone etnografice românești: Severinul Banatului și alte zone bănățene, Țara Zărandului, Țara Bihorului și alte zone din Munții Apuseni, Pădurenii Hunedoarei, Țara Hațegului, Valea Jiului, Țara Birsei, Sălaj, Bistrița-Năsăud, Țara Lăpușului, Țara Oașului, Maramureș, Țara Dornelor, zonele Rădăuți, Suceava, Iași, Valea Gurghiului, Tîrnave etc.

După funcția și forma lor, aceste piese din mărgeluțe s-au diferențiat: lățițare drepte, pentru frunte și gît; lățițare în colți (cu trei-cinci unghiuri dispuse simetric, purtate în jurul gîtului); brăcire de mărgele, purtate peste piesele de încins; lățițare pentru gîteala capului în portul fetelor și nevestelor tinere, zgărzi pentru gîteala capului la mirese, din mărgele și bănuți înșirați pe sîrmă, plastioane de catifea ornate cu mărgele colorate și bani pentru pieptul miresele, precum și sub forma unor lățițare aplicate pe panglici înguste la pălărie și la chimir, în portul flăcăilor și al bărbaților tineri.

Acestui gen de cusut îi este specifică morfologia geometrică. Din punct de vedere semantic, lățițarele în colți, hărăzite a împodobi pieptul și gîtul, sînt împodobite cu ornamente skeomorfe, cosmomorfe și geomorfe, pe cînd decorul lățițarelor drepte, utilizate pe gît, pe frunte ori pe piesele pentru acoperămîntul capului (în zilele de sărbătoare sau la nunți), a evoluat spre o tematică fitomorfă, iar în contextul acesteia, predominant florală. În general, aceste obiecte de podoabă sînt mult prețuite — de purtători ca și de privitori — îndeosebi datorită impresiei artistice puternice pe care o fac, prin reflexele de lumină pe care le degajă compozițiile policrome și lucioase, asemenea broderiilor din lînică colorată. Într-adevăr, ele se caracterizează printr-o cromatică vie, generatoare de voce bună: policromie luminoasă în Bihor, Zărand, Banat etc., lucrate pe un fond roșu în Țara Oașului, o paletă policromă pe fond negru în Maramureșul istorico-etnografic, în tonuri sobre dominate de ocră, negru, brun-închis în Țara de sus a Moldovei, sau în alb, albastru deschis,

galben negru, roșu, verde închis, albastru închis, cafeniu în Moldova, precum și printr-o ornamentică geometrică (repetitivă sau alternativă). Alături de caracteristicile arătate, valoarea artistică a acestei categorii de piese pentru împodobire mai constă într-o perfectă armonizare și întregire în contextul decorului pieselor fundamentale, îndeosebi din portul feminin.

Prin porțiunile, forma și structura lor, lățițările constituie cea mai decorativă bijuterie pectorală sătească (344), pînă pe la mijlocul secolului nostru.

Decorul din mărgeluțe policrome, consemnat odinioară în vechiul Egipt și pînă departe în Orient, a fost practicat în diferite moduri și de popoarele aborigene din cele mai diferite continente (America de Nord, America Latină, Africa, Asia). În Europa, în afară de români, acest decor a mai fost utilizat de popoarele slave de răsărit (180, 361; 146, 65; 24; 25). Fenomenul etnocultural ca atare a fost explicat prin mitologia, psihologia și etnologia corespondențelor care conduc la plăsmuiri similare în mai multe regiuni antropogeografice ale lumii, la popoarele cele mai felurite, în temeiul unor necesități, posibilități și predispoziții spirituale asemănătoare (37, 210; 209, 38; 188, 269, 291; 109).

În contextul artei broderiei la români acest decor s-a dezvoltat în forme etnoculturale specifice, în raport atît cu naționalitățile conlocuitoare, cît și cu popoarele vecine din nord și est.

Piese de îmbrăcăminte. Egalînd uneori decorul celor de mai sus, piesele de îmbrăcăminte pentru sărbători, purtate pe deasupra și, în special, acelea confecționate pentru partea superioară a corpului, erau și ele împodobite prin cusături de un deosebit rafinament: eămașa femeiască și cea bărbătească, sumanul, gluga și alte piese de pănură, pieptarul și cojocul, chimirul și bêtele etc.

Dintre piesele de îmbrăcăminte, pe cămăși s-au practicat cele mai bogate și mai artistice cusături. Astfel, numeroasele variante ale cămășii arhaice cu altiță — freeventă și astăzi în Oltenia, Muntenia, Moldova — au ajuns la decoruri de o rară bogăție și diversitate ornamentală și cromatică, culminînd cu cămașa cu mîneca răsucită, ce vădește un deosebit rafinament morfologic și decorativ. Varianta din urmă, observată și în portul soției lui Matei Basarab (sec. XVII), a fost întîlnit freevent pe ambele versante ale Carpaților: în Vrancea, Prahova, Dîmbovița, Muscel, Argeș, Țara Bîrsei, Munții Brețcu, Valea Gurghiului, Țara Năsăudului (123; 125; 101, II, 351; 355, 47—54).

O preocupare susținută pentru împodobirea prin cusături se relevă și la cămășile bărbătești. Un loc de frunte îl ocupă bro-

8
9
56
40
71
72

deriile care alcătuiesc cîmpurile ornamentale ale unor cămăși încă bine păstrate în portul popular românesc, cum sînt cămașa cu *barburi* și cămașa cu *poale*.

De altfel, nici cămășile pentru zilele de lucru, femeiești sau bărbătești, nu sînt cu totul lipsite de cusături. Chiar dacă împodobirea lor este mai redusă și coloritul mai sobru, în linii mari se respectă aceeași dispunere decorativă.

Pe poalele din portul femeiesc s-au dezvoltat de asemenea frumoase decoruri brodate: cheițe late pentru unire în lungul pieselor, cerculețe, tivituri, rînduri de motive marginale într-o continuă evoluție morfologică și tematică etc.

Pe piesele de îmbrăcăminte din pănură, întrucît erau purtate pe deasupra, s-au practicat împodobiri din cele mai variate: șnur, găitan, sarad, aplicații de postăvior colorat și cusături propriu-zise de un impresionant efect decorativ.

Chiar și piese străvechi ca gluga, șuba înfundată femeiască — păstrată pînă de curînd în Hunedoara —, zechioiul din portul bărbătesc sau, relativ mai recentă, ipingeaua pastorală carpato-balcanică — au cunoscut unele elemente ornamentale, de obicei marginale, din găitan sau șnur, într-una sau două culori.

Dacă în ceea ce privește cîmpurile ornamentale, aplicațiile de postav colorat și decorul cu șnur vădesc la sumane pretutindeni o anumită unitate decorativă, în schimb dezvoltarea cusăturilor a dus la unele diferențieri zonale de ordin tehnic și cromatic.

Aceleași cusături ornamentale, paralel cu aplicațiile de postăvior colorat și împodobirile cu găitan, s-au practicat și pe veste (laibăr, în Transilvania, chintuș în Banat, vestă în restul ținuturilor românești), cojoace și pieptare.

La piesele de sărbătoare, aceste broderii ajung chiar să acopere cîmpuri ornamentale foarte întinse, caracterizate de obicei printr-o remarcabilă valoare artistică. În plus, pe cojoace, cojoacele și pieptare înfundate s-a dezvoltat și decorul cu tivituri și aplicații colorate din meșină, ierhă sau piele, precum și din miei porțiuni din blană de miel.

Piesele pentru încins mijlocul — chiar dacă uneori pe deasupra se îmbracă o vestă sau un pieptar — sînt și ele în bună parte expuse vederii (în timpul diferitelor mișcări pe întreaga lor întindere, iar tot timpul pe porțiunea dinainte). Pe suprafața chimirului (șerpar, curea lată) se pot observa nu numai ornamente presate, dar și cusături alcătuite din fișii înguste din piele sau meșină, adeseori răsucite. Ele sînt fie necolorate, fie vopsite într-una sau mai multe culori.

Pe brăcirile de factură mai nouă din portul femeiesc, confecționate din postav țesut în casă sau din postăvior, catifea, mătase etc. de proveniență industrială, se practică cusături policrome de jur împrejur, adeseori pe întreaga lor suprafață, lucrate din mătase, fir de argint sau de aur și mai cu seamă din mărgelute. În portul bărbătesc, pe lângă cingătoarele țesute și împodobite cu alesături de lână, mătase etc., se lucrează și bete, ornate după ce au fost țesute, prin cusături de lână de diferite culori.

Piese de uz casnic. Piese pentru decorul locuințelor — tindeie de perete, prosoape, cearșafuri, fețe de masă, perdele etc. — au cunoscut cîmpuri cu broderii mai reduse. În și mai mică măsură au fost ornate prin cusături obiectele de uz gospodăresc.

În decorul pieselor de podoabă și de îmbrăcăminte au predominat în general împodobirile cusute, iar în decorul celor de uz casnic — împodobirile alese în războiul de țesut. Dar pe măsură ce crește importanța mobilierului pictat cu motive fitomorfe policrome, decorului ales în război i se alătură cel brodat, mai ușor de realizat și mai puțin costisitor. Însesi piesele muzeale achiziționate cu aproape un secol în urmă, ca și cercetările pe teren scot în relief această tendință generală pe teritoriul României, de continuă extindere a decorului brodat și la piesele utilizate în interiorul locuințelor. În aceste împrejurări, textilele de interior brodate dublează sau înlocuiesc uneori vechile piese cu aceleași funcții, dar împodobite numai cu alesături.

Ornarea cu broderii a „fundurilor“ de pernă a păstrat întru totul vechile motive ornamentale plăsmuite în stil geometric, precum și aceleași valori cromatice — roșu, negru, albastru — folosite în mod obișnuit la alesături.

Cusăturile de pe fețele de pernă și pernițele decorative, pușorii de pernă, au fost executate de la bun început în alt stil decorativ, negeometric, în maniera desenului liber, și au îmbrățișat o tematică zoomorfă de largă circulație, mai ales avimorfă, fie policrom în broderie plină, fie numai în alb în broderie spartă și umplută.

În același fel au apărut și perdelutele mai noi, brodate un timp în trei-patru culori, iar ulterior numai în alb, care au înlocuit perdelele confecționate din ștergare țesute în casă și împodobite la capete cu ciucuri colorați.

73

74

75

CARACTERELE DECORATIVE ALE BRODERIILOR

Dezvoltarea cusutului ornamental ca o sumă de procedee prin care se dobîndește un adaos ulterior funcțiilor utile ale obiectului pune în adevărata lor lumină înseși posibilitățile decorative ale broderiei fixate între două limite: pe de o parte, dependența artei cusutului de structura materialelor, de forma și funcția obiectului ce urmează a fi împodobit, care îi țârmurește modalitățile concrete de realizare, stabilind cadrul în care urmează să se desfășoare cîmpul ornamental; pe de altă parte, varietatea și bogăția polimorfă spre care converg tehnicile de cusut, luate în ansamblu, ceea ce oferă o nesfîrșită gamă ornamentală, de la seriile de motive geometrice adeseori devenite clasice și pînă la motivele negeometrice redade cu o pronunțată libertate stilistică, în maniera desenului liber, și unele și altele întemeindu-se pe nesecatul izvor natural și social de inspirație și pe imaginația creatoare, pe fantezia artistului popular.

Pe lîngă astfel de diferențieri, explicate prin funcția obiectelor brodate, se deosebesc diferențieri după cum sînt unele destinate a fi purtate de femei sau bărbați, de tineri sau vîrstnici. Piese de podoabă și de îmbrăcăminte purtate de femei prezintă broderii cu o desfășurare mai largă și sînt, de regulă, policrome, în timp ce în portul bărbătesc se remarcă un cîmp ornamental mai redus și aproape numai monocrom.

CÎMPURILE ORNAMENTALE. De regulă, motivele ornamentale cusute pe piese de podoabă, de îmbrăcăminte și de uz casnic se grupează în compoziții, iar din reuniunea acestora rezultă anumite cîmpuri ornamentale, spații bine delimitate, diferit dimensionate, distribuite pe sisteme compoziționale modelatoare, în funcție de structura fiecărui gen sau tip de piesă, corelată la rîndu-i de porțiunile componente și de liniile proprii eroiului fiecărei piese. Cîmpul ornamental constituie factorul ordinator de stabilitate decorativă; în cadrul lui, elementele, motivele și compozițiile ornamentale își derulează nesecatul lor izvor de posibilități și valențe morfologice, structurale, semantice și ero-

matice. Odată cristalizate, pentru o anumită durată sau epocă istorică, acestea devin bunuri culturale caracteristice unor comunități omenesti locale, unor zone etnografice, unei regiuni istorico-etnografice sau chiar unei țări întregi (popor). La baza conservării, continuității, permanenței și dezvoltării formei și structurii componențiale a cîmpurilor ornamentale stau aceleași legi care guvernează îndeobște faptele de tradiție, formele de opinie colectivă.

Repere funcționale, morfologice și structurale. Situatărea cîmpurilor ornamentale pe piesele de port și de uz casnic depinde de funcția sau destinația și de croiul sau forma fiecărei piese considerate ca parte dintr-un ansamblu (costum, interior de locuit etc.). La origine, cîmpul ornamental al pieselor brodate pare să fi fost mai restrîns, menținînd fondul alb al pînzei, sumanului, pieii etc., sau monocrom, care, încadrat de un chenar geometric, oferea o alternanță în care zonele albe precumpănesc față de cele brodate. Acest cîmp apare în ritmuri largi — cu menajarea spațiilor albe, de *repas ornamental*, de *liniște decorativă* —, iar ornamentul se dobîndește prin stilizări schematice, de obicei geometrice, într-o remarcabilă conformitate cu principiile decorative de bază încorporate de estetica artei populare: repetiția, alternanța, simetria și revenirea (rapelul). Ulterior, cîmpurile brodate în culori pe piesele componente ale portului sau ale interiorului locuinței au fost extinse, atît din necesitatea evoluției artistice regionale, zonale sau locale, cît și ca o consecință a înfrîngerilor recepționate în urma contractelor cu zonele etnografice înconjurătoare și cu naționalitățile conlocuitoare în cuprinsul aceluiași sat ori în cadrul aceleiași zone. Adeseori, ariile ornamentale astfel dezvoltate au fost cuprinse în chenare obținute după sistemul tradițional, ca în cazul pieselor mai noi pentru împodobirea capului sau al noilor cămăși cu barburî. Asemenea chenare păstrează nu numai geometrismul stilizării vechi, ci și regula fondurilor albe, încadrînd într-o sinteză particulară cîmpurile de culoare ce servesc drept fond unor motive realizate adeseori în modalitatea desenului liber.

În ceea ce privește forma cîmpurilor ornamentale, aceasta ne amintește de concepția hegeliană conform căreia arta constituie o formă de reunire a obiectivului cu subiectivul, esențele sau conținuturile fiind forme exterioare ale formei lăuntrice, aparențe frumoase (149; 164, 274). Sau, din gîndirea veacului următor: „forma este esențială; esența are o formă; într-un fel sau altul, forma e dependentă și de esență“ (185, 122). Referitor la dependența formei de esență, *Georg Lukács* preceizează că

aceasta „se manifestă mai ales la suprafață și apare mai nemijlocit decît în alte domenii ale activității umane“ (192, 431). Desfășurată în mod specific la suprafața pieselor de uz casnic, de port etc. forma cîmpurilor ornamentale derivă din convergența exigențelor funcționale ale piesei, considerate într-o largă accepție (practică, socială, simbolică), cu armonia proporțiilor, cu echilibrul raporturilor dimensionale. Ea demonstrează dezvoltarea simțului plastic al creatoarelor populare, al meșterilor, artiștilor etc. și, totodată, manifestarea unei valențe estetice pe linia plăsmuirilor artistice. Multe din cîmpurile ornamentale, de la cele mai diferite piese de port sau de uz casnic — tradiționale sau contemporane — farmecă privirea prin armonia unor proporționări dictate de un profund simț al măsurii, în baza căruia se dobîndește îmbinarea utilului cu frumosul, a trăinicieii piesei (prin consolidarea bucăților componente) cu decorativul într-o unitate organică realizată spontan, atribuind obiectului astfel făurit o eleganță sobră, lipsită de ostentație. Conturarea, consolidarea și dezvoltarea unui cîmp ornamental implică un anume mod specific de viață și de comunicare intracomunitară, pe al cărui fundal și în al cărui cadru ia naștere și se desfășoară procesul creator al formelor artistice (348, 310). Fapt pentru care „concentrarea formală nu rămîne niciodată exclusiv formală, ci intensifică pretutindeni trăsături și relații esențiale (tipice) de conținut“ (192, 433). În acest context principal, rezultă că de pe poziția țărîmului formelor și în conformitate cu specificul decorului popular, orice modificare a unității, integrității, unicității și desăvîrșirii cîmpurilor ornamentale brodate conduce la afectarea frumosului pieselor plăsmuite cu năzuințe estetice, deoarece creațiile artistice „sînt atît de indisolubil legate de forma înfățișării lor materiale, încît orice schimbare a acestora le schimbă sensul și valoarea“ (340, 173; 148, 17). Evident, avem în vedere schimbările dăunătoare frumosului autentic, care ignoră direcția de dezvoltare corespunzătoare evoluției interne a formei cîmpului ornamental și care implică o conjugare armonioasă a elementelor de ordin funcțional, structural și morfologic.

Procesul inerent de diferențiere morfologică a cîmpurilor ornamentale se realizează în sinul comunităților etnoculturale, dobîndind forme sensibil deosebite de la o zonă etnografică la alta și cu atît mai mult de la o etnie la alta. Într-adevăr, pe măsura schimbărilor survenite în funcția și croiul pieselor de port sau în destinația și forma pieselor brodate de uz casnic se transformă ori chiar se renunță cu totul la vechile cîmpuri ornamentale.

Evoluția cîmpurilor ornamentale din ultimul sfert de mileniu, caracterizată în bună parte prin amplificarea acestora, a fost stimulată de schimbările survenite în ceea ce privește materialele din care se confecționează piesele și cu care se lucrează broderiile (cu implicații dimensionale), precum și de întrebuintarea coloranților chimici, întrucît aceștia au permis o gamă cromatică mult mai variată.

Concomitent, dezvoltarea tehnicilor de cusut, dintre care unele au permis mai multă libertate în transpunerea morfologică a motivelor, ca și acumularea continuă a experienței și cunoștințelor privitoare la mediul natural și social au dus la modificări în forma și dimensiunea cîmpurilor ornamentale și la înmulțirea reprezentărilor tematice din cuprinsul acestora.

Implicînd unele diferențieri, situarea cîmpurilor ornamentale pe piesele de uz casnic depinde mai ales de stadiul de evoluție atins în redimensionarea, numărul și funcționalitatea încăperilor, în organizarea interiorului locuinței, precum și de specificul țășăturilor.

În ansamblu, caracterul funcțional și evolutiv al decorului modelat prin cîmpul ornamental este rezultatul unei strînse interdependențe dintre toți acești factori.

În cele ce urmează, se vor releva notele principale ale cîmpurilor ornamentale numai la piesele reprezentative.

Cîmpuri ornamentale pe piese de podoabă. Majoritatea acestor piese aparțin gâtului capului la femei. Corespunzînd unui simț al măsurii, de obicei decorul pieselor a acoperit numai partea sau capătul expus privirii. Această situație este variabilă de la o zonă etnografică la alta, dobîndind statutul de caracteristică, invariabilă sau tradițională în funcție de măsura statornicită zonal. Ea este structurată specific în condițiile fiecărei unități istorice, antropogeografice sau etnografice, iar în contextul acestor comunități etnodemografice de la o treaptă de devenire la alta. Prin prisma măsurii, la care ne-am referit, avînd rolul de a reflecta o atitudine spirituală, din punct de vedere etno-estetic și culturologic în arta broderiei la români se diferențiază o măsură mai pronunțată, mai echilibrată, mai apropiată de atributul clasic (24; 90; 134). Fenomenul corespunde cu caracteristica generală a spiritului european tradițional (36; 38; 74; 109), spre deosebire de atitudinea spirituală mult mai dinamică, specifică decorului din broderiile asiatice și arabo-mediteranene.

Sînt, însă, unele considerente obiective pentru care, adeseori, extensiunea cîmpului ornamental (112; 253; 274; 276), ea și ero-

matica acestuia (219; 273; 309) diferă în funcție de vârsta purtătoarelor, de starea lor civilă sau de unele ocazii speciale.

Cîmpul ornamental de pe pomeselnic, ștergar sau legătoare de cap ocupă o suprafață relativ mai întinsă în primii ani de căsătorie și una mai redusă la o vîrstă mai înaintată, la femeile văduve și în cazul pieselor purtate în zilele de doliu. La vâl (ciurel, sovonel), partea răsfrîntă sau care cade pe piept capătă o decorație mai bogată, iar pe pahiol se practică cusături dense la capetele innodate. Năframa de borangic avea în trecut o dungă ornamentală de cusături deasupra frunții, iar mai tîrziu ea a fost împodobită și la capete.

27 Căița sau ceapsa prezenta în trecutul ei îndepărtat dungi de
cusături din motive geometrice mărunte, pentru ca în ultimul
secol să fie cusută pe întreaga suprafață a obadei ori să aibă
28 cusături din mărgeluțe colorate pe frunte. Prezintă numai în
găteala capului la nevestele tinere, o a doua căiță, purtată pe
29 deasupra celei dintîi, a dobîndit un cîmp ornamental mult mai
extins, adeseori într-o redare negeometrică, liber desenată.
Această căiță, cu funcție exclusiv de podoabă, lipsea cu desăvîr-
sire din portul văduvelor și al bătrînelor.

30 Cu excepția tiviturii marginale, la fruntarele sau lățițarele
de frunte, confecționate succesiv dintr-o panglică de pînză
țesută în casă, din mătase ori din catifea, cîmpul ornamental
coincide cu întreaga lor suprafață, acoperită cu cusături din
mărgeluțe colorate. Aceeași suprapunere între suprafața piesei
și aceea a cîmpului decorat caracterizează și lățițarele de gît sau
de piept.

Din piesele de podoabă bărbătești, ștergura de briu (batista),
cunoscută în toate ținuturile românești, a înregistrat o continuă
extindere a cîmpului cusut, de la ornarea colțurilor, apoi a cape-
telor, pînă la decorul întregii suprafețe.

Un cîmp ornamental care acoperă întreaga suprafață a piesei
este propriu și trăistulelor (*straițelor*) din Țara Oașului și din
Maramureș. Adeseori, însă, cîmpul ornamental al acestora pre-
zintă două componente: chenarul, de obicei cusut cu cele mai
elementare transpuneri geometrice, și mijlocul, împodobit îndeo-
sebi cu o gamă de ornamente fitomorfe. Piesele brodate în în-
tregime au baierile pline de cusături și marginile tivite gros, cu
lînă sau mătase colorată.

Cu privire la ambele variante, din punct de vedere decora-
tiv se relevă cum în cadrul unei compoziții ornamentale de obi-
cei simple se realizează broderii polierome vii, de un deosebit
efect estetic.

Ca și în cazul celorlalte piese de port confecționate din țesături decorate (cămașa, iia, poalele, zadia, opregul, ștergarul de cap sau marama etc.) împodobirea trăistuțelor a parcurs următoarele trei praguri: cu ajutorul tehnicilor specifice țesutului și alesului; cu ajutorul tehnicilor de cusut; prin ornarea cu mașina de cusut. Dacă cei tineri și maturii conservă portul trăistuțelor de sărbătoare brodate cu acul, copiii și bătrînii — ca și în cazul trăistuțelor pentru zilele obișnuite — păstrează decorul, evident mai modest, executat cu mașina de cusut.

Ca o consecință a faptului că sînt nelipsite din portul popular (tradițional și contemporan) al oșenilor, maramureșenilor etc. aceste piese au oferit și o modalitate artistică de individualizare a comunităților.

Într-adevăr, în funcție de cusături și de dimensiunile piesei, acestea se diferențiază de la sat la sat. Dar, fenomen deosebit de semnificativ din punct de vedere etnologic și artistic popular, în cadrul fiecărui sat, ca semn al integrării comunitare, decorul lor prezintă aceleași caracteristici ca și broderiile celorlalte piese de port confecționate din țesături, prin care, de asemenea, fiecare comunitate satească își subliniază propria-i atitudine spirituală, propria-i diferență specifică într-un complex zonal de unitate antropologică.

Cîmpuri ornamentate pe îmbrăcămintea de pînză. Piesele confecționate din pînză prezintă cusături de o mare varietate și bogăție. Cu toate acestea, în cadrul fiecărui tip decorul cusut se plasează în mod constant în aceleași zone ornamentale, inclusiv la piesele confecționate pentru zilele de lucru. Astfel, iia care, ca și în portul medieval-nobiliar (126; 232; 90, 311—446), este cea mai reprezentativă piesă din portul feminin, conferă o succesiune ritmică de spații decorative ce alternează cu simplitatea fondului, o ritmare de forme, de pete de culoare, într-o strînsă convergență. Compoziția ornamentală este în așa fel concepută încît, pe de o parte subliniază liniile croielii, iar pe de alta pune în valoare însuși motivul ornamental printr-o permanentă interdependentă a formei (croiului) cu compoziția decorativă și cromatiea. Punctul de greutate în proporționarea cîmpurilor ornamentale este orientat cu predilecție spre umeri, brațe și piept. Totodată relevăm rolul polarizator al cîmpurilor care conturează silueta și determină diferențierea modalităților decorative. Pe lîngă aceste suprafețe, se mai împodobesc jurul gîtului, partea inferioară a mîneții, marginile poalelor și spatele. În ritmul dezvoltării variantelor structurale de la tipul de bază, se modifică și aspectul decorativ, în special printr-o amplificare

a proporțiilor și suprafețelor împodobite. Ea și în portul popoarelor vecine cu țara noastră, locurile pentru distribuirea broderiilor rămân cele tradiționale, fiecare variantă avîndu-și corespondențul său decorativ (134, 29—42; 8, 277—414; 241; 179; 183; 71).

În baza surselor arheologice — inclusiv cercetarea unor morminte feudale — și a altor numeroase izvoare medievale — picturi murale din Transilvania, Moldova și Țara Românească, portrete voievodale și boierești brodate, mențiuni documentare, printre care îndeosebi foile de zestre, stampe, albume etc. — se cunosc multe detalii referitoare la cîmpurile ornamentale ale pieșelor de îmbrăcăminte din tustrele voievodate (170; 173; 226; 232; 328). Dintre acestea reținem, succint, pe cele referitoare la ii și cămăși bărbătești, purtate de voievozii, boierii, soțiile și fiicele acestora, în cursul secolelor XIV—XVIII, de la Mircea cel Bătrîn, Alexandru cel Bun și pînă la Constantin Brîncoveanu, Dimitrie Cantemir etc.

Îndeosebi s-au stabilit cu destulă exactitate cîmpurile ornamentale de pe cămașa femeiască cu altită din portul popular străvechi, același în întreg cuprinsul spațiului locuit de români. Aceasta prezenta următoarele cîmpuri brodate: gulerul, în jurul gîtului, pe piept, altită, încrețul, rîurile de-a lungul mînecii sau în diagonală, bentiță îngustă la mîneacă, manșetă sau pumnași etc. — toate cusute cu fir (fireturi de aur sau fir de argint aurit), adeseori și cu perle, tivituri cu perle. Pe baza acelorasi surse medievale, se mai consemnează ii cu mînecele încrețite la încheitura mîinii, așa cum s-au păstrat în portul popular din Țara Oltului, precum și din zonele Gorj, Muscel etc. Uneori încrețul de sub altită era compus din găitane, sub forma unor brățări de fir. La rîndul lor, cămășile bărbătești medievale au avut următoarele cîmpuri ornamentale brodate: gulerul, în jurul gîtului; gura cămășii, piepții; umerii, manșetele, pumnarii sau pumnașii; mînecuțe, brodate separat; în afară de broderiile bogate, cu fir de argint aurit și mătase, s-au lucrat broderii mărunte și tivituri. Pentru interesul comparativ cu cămașa bătrînească cu cheotori, reținem informația referitoare la piepții brodați și tiviti cu șnur de mătase, din care, în continuare se formau cheotorile. Cămășile voievozilor și boierilor români, și părțile lor componente mai specifice, cum rezultă dintr-un inventar făcut în Transilvania, pe seama unui boier moldovean, apar (desigur datorită unor note caracteristice) sub denumirea de *cămașă românească* și de *guler de cămașă românească* (232, 82—83, 95—99, 109—116, 155—161; 233, 50—51).

Mai fidel decît oriunde, cîmpurile ornamentale ale acestui tip de cămașă s-au păstrat — în trăsăturile lor esențiale — în portul popular din Oltenia, Muntenia, Moldova, Valea Gurghiului, Munții Brețcu, Țara Bîrsei, Țara Oltului etc.

Cămașa femeiască cu altiță (cu lătiță, lătițariu, umăr, umărași) se caracterizează prin constanța următoarelor cîmpuri ornamentale: a) altița, b) încrețul de sub altiță, c) rîurile de-a lungul mîneicii, d) gulerul („obinzica“), e) șirurile ornamentale pe piept, de o parte și de alta a deschizăturii cămășii.

Fără să se aducă întotdeauna modificări de structură tipului însuși, mai cu seamă în cursul ultimului secol au apărut numeroase diferențieri de amănunt, nu numai în ceea ce privește conținutul tematic și forma de redare stilistică a motivelor sau coloritul acestora, dar și în întinderea cîmpurilor ornamentale. Din marele număr de variante sînt remarcabile unele realizări regionale, zonale, care au acumulat suficiente trăsături proprii pentru a contura deosebiri evidente — chiar dacă numai de ordin secundar — mai mult în dimensiunea cîmpurilor ornamentale decît în forma propriu-zisă a acestora. Spre deosebire de forma veche a altiței, alcătuită numai din rînduri orizontale, transversale sub umărul cămășii în sudul Olteniei și al Munteniei se întîlnesc altițe care cuprind și linii întretăiate. De asemenea, sînt tot mai rare rîurile longitudinale pe mîneacă, cum se mai află prin nordul Olteniei și al Munteniei. De aproape trei pătrare de secol, locul acestora a fost luat de rîndurile oblice peste mîneacă, ca în Gorj, Muscel, Bîrlad, Bacău, Moldova de Nord etc.

În trecut, cîmpul ornamental alcătuit de încreț constituia o compoziție distinctă. Ulterior, ca la multe ii de Muscel, Argeș, Dîmbovița, Prahova etc., el apare întrerupt de rîuri late perpendiculare. La iile mai noi din Muscel, Țara Bîrsei, Munții Brețcu, Buzău, Rîmnicu Sărat, ca și din alte zone, nu se mai întîlnește încrețul.

Decorul în lungul mîneicii, mai redus în zona Gorj, numai trei rînduri longitudinale, este mai bogat la unele ii din Țara Loviștei, zonele Argeș, Muscel, Țara Vrancei, Țara Bîrsei, Tîrnave, Valea Hîrtibaciului etc. și acoperă toată partea vizibilă la mînecele cămășilor din centrul Moldovei, din Moldova de nord etc.

Cîmpul ornamental de la capătul de jos al mîneicii s-a adaptat neconținut croiului; la vechea mîneacă slobodă el constă dintr-un rînd orizontal de motive; în cazurile în care mîneca se termină printr-un pumnaș îngust, format dintr-o bantă, ca și gulerul, acesta este în întregime decorat prin cusături (zonele

Bacău, Bîrlad etc.); dacă mîneca se strînge deasupra pumnului, rezultă o brăţară şi un mic volan terminat cu un cerc de motive.

Cîmpul ornamental de pe piept a parcurs, de asemenea, o continuă evoluţie: de la decorul simplu alcătuit din cîte unul sau două rîuri situate de o parte şi de alta a deschizăturii cămăşii (zonele Gorj, Vîlcea etc.), la mai multe rîuri (zonele Argeş, Muscel, Rîmniceu Sărat, Bacău, Neamţ etc.), pentru a se ajunge ca tot pieptul să fie împodobit cu cusături (zonele Bîrlad, Suceava, Rădăuţi, Țara Dornelor etc.).

Dintre cămăşile cu altită, cămaşa cu mîneca răsucită, de îndepărtată origine medievală (232, 150), înregistrată în zonele Argeş, Muscel, Țara Bîrsei, Țara Vrancei etc., prezintă o diferenţiere deosebită la cîmpul ornamental al mînecilor. Dimensiunile acestora au cerut un croi triunghiular, iar din încheierea oblică a rezultat o formă spiralată. Ca urmare, cîmpul ornamental al mînecii a suferit o adaptare corespunzătoare, urmînd linia impusă de specificul croiului.

Un al doilea tip de cămaşă femeiască, la care din punct de vedere decorativ se relevă pieptul cusut pe muchiile cutelor, atestat grafic încă din prima parte a secolului al XVIII-lea (328, 82, 94—96, 101, 110, 115, 119; 250, 12—14; 251, 43—46; 6, 175; 32, 13; 90; 115; 8, 428—430), prezintă unele diferenţieri însemnate în privinţa cîmpurilor ornamentale: a) gulerul format dintr-o benţiţă cusută urzit pe fir; b) pieptul sau ciupagul cusut urzit pe creţuri; c) un rînd de motive cusute peste cot şi d) pumnarul lat, cusut urzit pe creţuri. În forma aceasta, cămaşa era încă general răspîndită acum mai bine de un secol şi jumătate, în portul din întreg ţinutul Munţilor Apuseni, din Cîmpia Transilvaniei, Valea Gurghiului, zona Bistriţa-Năsăud, Covasna, Harghita, Sălaj, Alba etc. precum şi în unele zone de la sud şi est de Carpaţi, cu aşezări formate din români transilvăneni. Concomitent, în celelalte zone etnografice cîmpurile ornamentale amintite au suferit schimbări importante: în locul pieptului întreg cusut pe muchiile cutelor s-a mai împodobit în acest fel doar o porţiune relativ îngustă sub guler, cunoscută îndeobşte sub numele de brăţară; o astfel de brăţară a înlocuit şi vechiul pumnar lat, de astădată mînecarul rezultat primind pe margine un cîmp ornamental foarte îngust; modificarea survenită în croi, prin deschizătura în faţă, a făcut necesar şi posibil să apară pe piept, începînd de sub brăţara amintită, cîte o dungă de cusături de o parte şi de alta a deschizăturii cămăşii; apar cusăturile în lungul mînecii, sub forma unor rînduri sau a unor table de motive.

Pentru cîmpurile ornamentale de pe cămășile bărbățești sînt reprezentative următoarele trei tipuri: cămașa lungă cu clini în părți, cămașa cu barburi și cămașa cu fustanelă (331, 344—345; 297; 129, 207—210; 90, 350—361; 232; 78, 81; 6, 177).

Cămașa lungă cu clini în părți, numită bătrînească, este ornamentată cu broderii la guler și în general pe linia croiului, adică de-a lungul deschizăturii pieptului, la încheietura stărilor trupului cămășii, la încheietura mînecilor și la capătul acestora, fie că sînt slobode, fie prevăzute cu pumnari. Deoarece era purtată peste cioareci, exemplarele confecționate pentru sărbători erau ornamentate și la poale.

Cămașa cu barburi a fost atestată grafic și descrisă sumar încă din secolul al XVII-lea (327). Ea este specifică pentru portul românilor din ținutul de la nordul și vestul Carpaților (Mărginimea Sibiului, Țara Hațegului, Valea Jiului, Valea Sebeșului, Mărginenii Hațegului, Țara Birsei, Tîrnavele, Valea Hîrtibaciu-lui, zona Albei, Munții Apuseni, Valea Arieșului, Valea Gurghiu-lui, iar pînă în secolul al XIX-lea, în Buciumănimea Munților Apuseni și în alte zone intracarpătice). Din punct de vedere structural, acest tip de cămașă bărbătească se diferențiază de toate celelalte prin aceea că prezintă clini speciali, numiți barburi, unul în față și altul la spate, cu o funcție specifică determinantă pentru morfologia și structura cîmpurilor ornamentale.

Într-adevăr, cămașa cu barburi se distinge printr-o seamă de note particulare, atît structurale, morfologice, cît și decorative. Din punct de vedere structural, aceasta cuprinde următoarele șase părți constitutive: stănul din față și cel din spate, clinul de la mîneacă (fundoiul), păvuța de la subsoară, gura și gulerul cămășii. Cei doi stani, cam la o treime în josul gulerului, sînt despicați, iar în fiecare despicătură se introduc clinii mari (barburii), mai sus la piept, iar ceva mai jos, la spate. *Barburele* este un clin mai mare cu latura inferioară mai largă. Clinul din față se croiește dintr-o singură bucată, iar cel de la spate din două bucăți, așa cum rezultă din croirea unui lat. Bucățile sînt unite cu ajutorul unei cusături decorative. Așadar, cămașa cu barburi a păstrat cei doi vechi clini laterali (asemenea tipului anterior, de cămașă lungă cu clini în părți), dar a mai primit alți doi, unul în față și altul la spate.

Mai tîrziu, sub influența noului port din Mărginimea Sibiului (secolul al XIX-lea), care a înscris o puternică transformare a tipului de bază al acestei cămăși, pe Tîrnave și la transilvănenii stabiliți în nordul Olteniei și al Munteniei au adoptat o variantă mai largă decît cea tradițională. De data aceasta, poa-

lele cămășii cu barburî au ajuns a fi croite din minimum 8—12 clini, pînă la 24 clini. Cu cît poalele piesei sînt confeccionate din mai mulți clini, cu atît și încrețiturile formate o arată mai frumoasă.

Aceste modificări structurale au implicat și o transformare morfologică a piesei, dar mai cu seamă au deschis calea constituirii unor cîmpuri ornamentale specifice. Broderiile urmează liniile barburilor, tivitura de la poale, precum și la împreunarea laților și clinilor.

Astfel, sub gulerul de formă îngustă, cusut cu arnici, multă vreme cămașa a fost prevăzută cu cheotori; spre deosebire de Mocăniștea Munților Apuseni și Valea Arieșului, unde în afară de tivitură se înfîlnește doar împodobirea îngustă de sub guler — în Mărgineniștea Sibiului, în unele zone din Hunedoara sau în așezările cu transilvăneni de la sud și est de Carpați (din zonele Mehedinți, Gorj, Vîlcea, Olt, Argeș, Muscel, Dîmbovița, Prahova, Rîmnicu Sărat, Buzău, Țara Vrancei, Neamț etc.), se adaugă o decorație suplimentară de arnici. Clinii care alcătuiesc barburii sînt încheiați la colțuri și pe margini, iar între acestea se realizează o împodobire din cîteva linii pornite din unghiurile ascuțite ale fiecărui clin, ceea ce face să se obțină o formă de cruce, dispusă pe fundalul literei M ce a rezultat din coaserea bucăților de pînză croite. Această circumstanță explică o altă denumire ce s-a dat pe alocuri acestei piese, de cămașă cu cruce.

Pe lîngă broderiile de o amploare mai mare, din raza barburilor, se practică și unele elemente decorative mai discrete. Părțile constitutive ale cămășii sînt adeseori împreunate prin cusături ornamentale. La poale și la mînece apar, de asemenea, motive din arnici.

Îmbogățirea decorativă de astăzi constă în extinderea cîmpurilor ornamentale din raza clinilor, în policromia motivelor și în împodobirea prin cusături la gura mînecei, rămasă largă în cele mai multe zone. Face excepție varianta din Munții Apuseni, a cărei evoluție morfologică a determinat inovații remarcabile în domeniul cîmpurilor ornamentale: apariția pumnarilor și a spețelilor, broderii specifice la capătul umărului, bogat decorate prin broderii policrome din bumbae și arnici.

Cu excepția unor astfel de note particulare, inerente procesului de dezvoltare cu pronunțate tendințe de originalitate a artei populare din fiecare zonă etnografică, cîmpurile ornamentale oferă în general o notă caracteristică acestei cămăși, comună tuturor zonelor unde a fost purtată, de pe ambele versante ale lanțului carpatic.

În secolele trecute, broderiile cămășii cu barburi s-au lucrat numai în alb și negru. Multă vreme, firele pentru aceste cusături erau pregătite în casă: din fuior de cînepă tors subțire și din lînă de la oile negre, toarsă foarte fin. Broderiile din lînă neagră luau cu timpul un aspect cenușiu, vînat-închis, de o plasticitate cromatică fermecătoare. Pe la mijlocul secolului al XIX-lea, aceste cusături se făceau cu bumbac alb și cu arnici, fără a determina însă vreo schimbare esențială în ceea ce privește dispoziția cîmpurilor ornamentale.

Cămașa cu fustanelă, fără barburi, prezintă note proprii în ceea ce privește dispunerea cîmpurilor ornamentale. Cu toate că partea superioară a cămășii corespunde în general cu aceeași parte de la primul tip de cămașă, lungă cu cîini în părți, totuși, din nevoia unei corelații cu decorul poalelor (al fustei), au luat naștere noi zone decorative. În afară de broderiile de la guler și mîneci, multă vreme largi, apoi cu pumnari, se remarcă cîmpul ornamental amplu de pe trupul cămășii, care, spre deosebire de cămașa cu barburi, este situat numai în față. Spre deosebire de zonele etnografice din Oltenia și Muntenia, în Țara Bîrsei, Munții Brețcu etc. piepții cămășii sînt lucrați cu găurele.

44

Mult mai extins decît decorul trupului cămășii, cîmpul ornamental de la poale este brodat cu o grijă deosebită, cu atît mai mult cu cît în deceniile din urmă cămașa de acest tip este utilizată îndeosebi la festivități obștești, la nedeile carpatice, la nunți, hore, sărbători de peste an cu caracter ocupațional, la serbări populare, aniversări etc.

Izmenele purtate în zilele de sărbătoare prezintă cîmpuri ornamentale din cusături de-a lungul încheieturilor laterale și la marginea inferioară, ca în zonele de cîmpie și de deal din țara noastră — în Banat, în sudul Olteniei și al Munteniei, estul Moldovei, în Cîmpia Transilvaniei, Munții Apuseni, Sălaj, Sătmar, Țara Oașului, Maramureș etc.

Poalele femeiești, prinse de cămașă sau desprinse, constituind o piesă aparte, prezintă de obicei unul sau două cîmpuri ornamentale — cheile frumos lucrate care unesc foile de pînză și rîndurile paralele de cusături pe marginea de jos. În cazul poalelor purtate pe deasupra, acestea — ca în Banat, Munții Apuseni, Alba, Bistrița-Năsăud, Țara Lăpușului, Sălaj etc. — realizează un cîmp ornamental deosebit de lat, acoperind pînă la o cincime din lungime. În unele zone s-a practicat și la spate, sub betelia poalelor, un cîmp ornamental cu una din cele mai remarcabile broderii. În părțile Sălajului, acest decor particular s-a realizat prin tehnica de cusut pe muchiile cutelor.

41 În îmbrăcămintea femeiască, la poalele purtate sub fustă, cîmpul ornamental s-a redus numai la decorul circular de la marginea de jos, întregit cu dantele, ca la cele purtate pe deasupra. În portul cu două zadii, poalele au dobîndit jos încă un cîmp ornamental pe laturile expuse vederii, unde apar cîte trei rînduri verticale de cusături, ca în zona Bistrița-Năsăud, Maramureș și Țara Lăpușului — în diferite culori — sau în Mărginimea Sibiului, Valea Sebeșului și Valea Jiului — numai cu broderie albă etc.

Cînd în locul acestor piese de țesături mixte s-a introdus șorul, de obicei de mătase, cîmpul ornamental cusut a ajuns să acopere adeseori întreaga suprafață a piesei.

Cîmpuri ornamentale pe îmbrăcămintea de pănură. Cea mai veche mențiune scrisă, referitoare la teritoriul României, privind prezența unor cîmpuri ornamentale brodate pe o piesă de pănură datează din antichitate (155, I, 350).

După multe secole, faptul este confirmat de „Cronica pictată de la Viena“, care se ocupă de unele evenimente de la începutul secolului al XIV-lea (51, 496—498) și de către o seamă de picturi murale reprezentînd pe ctitorii unor biserici din secolele XV—XVIII (76, 25, 39—40; 231, 56—57; 134; 77).

Întrucît se poartă numai pe deasupra, pe suman s-a practicat un mare număr de cîmpuri ornamentale alcătuite din broderii, în general dispuse pe aceleași porțiuni: la guler, pe piepți, la buzunare, la manșete, la partea din față a poalelor, iar în forme mai reduse, la încheieturi și tivituri. În proporții diferite de la o zonă la alta, decorul din cusături este amplu întregit cu aplicații de postav colorat, cu găitane etc. În funcție de purtător — bărbat sau femeie, vîrstnic sau tînăr — cîmpurile ornamentale sînt mai reduse ori mai întinse, motivele mai vechi sau mai noi, redată într-un colorit mai sobru sau mai viu. Contrastul dintre albul pănurii din care este croită piesa și aplicațiile de postav colorat, înflorate prin cusături executate direct sau pe aplicațiile colorate, imprimă sumanului o notă deosebită de originalitate față de restul pieselor de port. Chiar și atunci cînd pănura din care este confecționat sumanul este de culoare sură (ca în nord-estul Biho-rului, în zona Turda etc.) sau neagră (în nord-estul Zărandului, Bistrița-Năsăud, Țara Dornelor, Rădăuți, Suceava etc.), contrastul se realizează prin alegerea unor materiale colorate viu pentru aplicații și broderii.

Împodobirea cu găitane, care pune în lumină una din cele mai ingenioase modalități de înfrumusețare pe cîmpuri întinse a veșmintelor de dimie purtate pe deasupra, este atestată încă

din evul mediu românese, atît în portul păturilor nobile, cît și în portul țărănese (232, 143).

Oferind resurse decorative mai bogate și mai variate decît materialele utilizate pentru aplicații și tivituri, găitanele (șnur, șiret, birnaș etc.) din fire de lînă, lînă, mătase etc. au făcîut cu puțință un sistem de împodobire foarte asemănător cu cel rezultat din cusături, care s-a bucurat de o largă utilizare în toată țara, mai cu seamă pe piesele de îmbrăcăminte din pănură.

Ca o ilustrare a interesului acordat formelor rezultate din decorul cu găitane în portul nostru tradițional, relevăm cîteva situații din cele mai reprezentative.

În zonele etnografice bucovinene, pe plaiurile năsăudene și bistrițene etc., cîmpurile sumanelor decorate cu găitane sînt dispuse paralel cu liniile care marchează unirea porțiunilor structurale, pe muchia clinilor laterali, ca și pe marginea poalelor, pe piepți, la guler și pe mîneci. De altfel, marcarea clinilor laterali constituie o notă proprie sumanelor cu clini evazați nu numai în portul românesc, dar și pieselor similare din toate țările balcano-carpătice. O altă notă decorativă, situarea găitanelor sub forma unor șiruri paralele de opturi, doar de întinderi diferite, s-a bucurat de asemenea de o largă răspîndire în țara noastră, în cuprinsul zonelor din Subcarpații Olteniei și Munteniei, în Banat, în nordul Moldovei. În provincia din urmă, cîmpurile cele mai frumos decorate se întîlnesc pe gulere, la marginile mîneclor, piepții și colțurile poalelor. Nu arareori, clinii din față au dobîndit o împodobire deosebit de amplă.

Spre deosebire de suman, șuba înfundată, zechioiul purtat peste cojoc, gheba purtată peste zechioi și alte piese pentru zilele lucrătoare sau pentru vreme rea au fost foarte sumar împodobite și anume doar *jurate* (înconjurate) cu tivituri la guler, pe margini și la mîneci. În schimb, vestele menite a fi purtate vara pe deasupra, atît de femei, cît și de bărbați, au fost împodobite pe porțiuni mai întinse cu aplicații de postav sau de găitane, cu cusături și tivituri pe margini, pe piept și pe umeri. Astfel, vesta pe seurt, din portul femeiesc (Gorj), prezintă o impresionantă varietate de cîmpuri ornate cu găitane contrastante pe fondul alb al piesei, la încheieturi și margini, subliniate cu ajutorul birnașului și prin cusături simetrice; grupe de ornamente cu ochiuri și noduri lucrate din găitan, marcarea buzunarelor în scop decorativ prin găitane, birnași etc. Din același punct de vedere, vesta bărbătească schilerească (Oltenia) se caracterizează prin rînduri late de ornamente cusute; la încheieturi și margini, găitane cusute în lanț, în noduri, lanț și zimți, sau cu lanțuri de găitane opuse si-

metric, brodate cu „eruci“ încorporate în același șnur; pe piept, precum și la buzunarele marcate, sînt dispuse ornamente cusute din găitane sau din aplicații de postăvior roșu ori albastru, conturate cu găitan negru. Aceleași buzunare prezintă ornamente cusute cu ibrișin roșu pe aplicații de catifea neagră în formă de semilună, la jumătatea căreia sînt brodate „soarele la răsărit“ cu galben, iar împrejurul acestuia, „curcubeul“ în formă de semicercuri realizate într-o policromie luminoasă: galben, portocaliu, albastru, roșu. Cîmpuri cu broderii și găitane, dispuse în forme de arabescuri, se află și pe spatele vestei, corespunzînd funcției decorative a axului de simetrie în raport cu întinsul alb al piesei. O altă piesă din pănură albă, scurteica, croită de asemenea fără mîneci și fără guler, prezintă adeseori contururi de găitane de culoare neagră de-a lungul liniilor croiului și al cîmpului ornamental. Cît privește decorul acestuia, el constă din grupe de motive dispuse vertical pe lîngă deschizătura piesei, împrejurul marginilor și la buzunare.

Intrușit sînt purtate și în zilele de sărbătoare, gluga albă și chepeneagul negru cuprind frecvent mici zone ornamentale în față, cusute cu mult gust, precum și alesături pe poale.

O altă piesă a portului bărbătesc, cioarecii, prezintă cîmpuri ornamentale, desfășurate în față și lateral, îndeosebi la exemplarele de sărbătoare. Din acest punct de vedere, cioarecii din Banat, Oltenia și Muntenia sînt de o bogăție și frumusețe decorativă deosebite. Remarcabile sînt și cheițele de la tivituri cusute la cioarecii din portul de pe Tîrnave, din Munții Apuseni, Mărginenimea Sibiului, Buzău etc. În zona etnografică Gorj, cioarecii (nădragii schilerești) constituie o piesă de port bărbătesc cu cele mai întinse cîmpuri ornamentale, în raport cu toate celelalte variante din țară: cu tivituri din brînași împlețiți în „spie de grîu“ de-a lungul pieiorului și pe margini, cu buzunarul aplicat și ghizdele amplu îngăitănate cu benzi dense alcătuite din mai multe șiruri laterale și cu altele mai înguste, indicînd axul de simetrie al acestui cîmp (312, 78, 111—112).

Printre produsele artizanale contemporane, împodobite cu găitane, se remarcă unele piese confecționate din dimie, ca jachetele și trăistuțele.

Cîmpuri ornamentale pe îmbrăcăminte din blană și piele. Prima mențiune de acest fel, privitoare la teritoriul de la nord de Dunăre, a fost consemnată de istoricul *Herodot*, cu ocazia expediției lui Darius (155, VII, 75). Ca și la celelalte categorii de piese de îmbrăcăminte, cîmpurile ornate de la pieptare (pieptar infundat, pieptar despicat în față), de la cojoace (cojoe lung, co-

joc scurt), de la chimire etc., s-au dezvoltat în strînsă legătură cu liniile croiului, cu vîrsta și cu starea materială și civilă a purtătorului, cu funcția sau cu ocazia pentru care a fost menită piesa (8, 375—384; 114, 17—22; 112, 127—139; 175; 278; 273).

Confecționarea pieselor de îmbrăcăminte din piele și blană a înregistrat o mare intensitate încă din feudalismul timpuriu. Faptul că blănăritul și cojocăritul erau pe deplin constituite în corporații proprii, încă din secolul al XV-lea, justifică aprecierea că aceste meșteșuguri ființau cu mult înainte în orașele, târgurile și într-o seamă de sate din cele trei țări române. Considerate comparativ, datorită condițiilor climaterice simțitor mai aspre, în Transilvania și Moldova aceste meșteșuguri au cunoscut o amploare mult mai mare decît în Țara Românească (3; 268; 98). În unele zone intracarpatică, aceste meșteșuguri au fost practicate intens și de populația săsească, maghiară etc, multă vreme în cadrul breslelor feudale (145; 268; 33; 245; 246). În cîteva zone, ca Mărginenimea Sibiului, Valea Sebeșului, Bistrița-Năsăud, Tîrnave, Țara Birsei, în domeniul practicării și dezvoltării cojocăritului, în afară de meșterii români, o deosebită contribuție și-au adus meșteșugarii sași. În condițiile istorice specifice orînduirii feudale și ale privilegiilor dobîndite prin statutul aparte al așezării pe aceste meleaguri, populația săsească a beneficiat nestîngherită de posibilitatea organizării în bresle meșteșugărești. Dar sașii au produs deopotrivă și pentru populația românească majoritară, precum și pentru locuitorii maghiari, care le ofereau o largă piață de desfacere.

Din asemenea circumstanțe au decurs nenumărate interfe-rente interetnice sau comunicări etnoculturale și etnoestetice între producătorii și purtătorii români și din rîndul naționalităților conlocuitoare. Legat de portul cojoacelor, transcriem informația etnografului și istoricului de artă *Julius Bielz*, după care, curînd după așezarea sașilor în Transilvania, aceștia au împrumutat de la populația românească „hainele de blană”, întregindu-și costumul lor tradițional cu „cojoace din blană de oaie pe care le-au îmbogățit cu ornamente precum și căciuli din blană de miel” (32, 7).

Asemenea fenomene de ordin etnologic și etnopsihologic nu s-au desfășurat numai în zonele în care funcționau centrele meșteșugărești respective, dar și prin mijlocirea comerțului și a că-răușiei, iar în forme de o mare intensitate a schimburilor, în ca-drul târgurilor periodice și al nedeilor anuale (53; 152; 98). Acestea din urmă erau mai cu seamă târguri și reuniuni populare din zonele carpatice, cu o largă participare regională, de pe aria antro-pogeografică a întregii țări sau chiar cu participări de peste hotare.

Pe piei de miel și de oaie prelucrate în funcție de tradiția și experiența zonală (colorit neuniform sau uniform, aspră sau moale, groasă ori subțire, mată, de un alb-lăptos), pe blănurile de miel și oaie preparate pe partea fără lână, pe pieile de vită mare sau mică, croite în funcție de destinația stabilită, în cadrul cîmpurilor ornamentale specifice fiecărui tip sau fiecărei variante de piesă — în vederea executării broderiilor sau a modalităților de împodobire asimilate ori asociate acestora —, creatorul popular, meșterul orășenesc ori sătesc, artizanul au folosit ori folosesc, circumstanțial, următoarele materiale de utilitate decorativă: lână în culoarea ei naturală (albă, neagră, seină) ori vopsită; lînică și mătase, într-o gamă cromatică ce îmbrățișează toate nuanțele curebeului; ață de bumbac și bumbăcel, simplă ori sub formă de fire răsucite după necesitate; fir metalic de aramă, argint, argint-aurit și aur; împletitură din fișii subțiri de piele ori din meșină subțire și elastică, colorată divers, conform preferințelor tradiționale locale ori zonale, în funcție de vîrsta purtătorului, sexul, starea sa civilă sau ocazia pentru care se confecționează; împletitură din fișii sau fire metalice, din benzi subțiri de postav sau postăvior; aplicații de piele pe piele, de mărgelile sau mărgelute policrome, de paiete sau fluturi, de postăvior colorat, de bucățele din blană ovină sau provenită de la animale sălbatice vîinate (vulpe, jder, dihor etc), în culoarea naturală, iar mai rar vopsite, precum și de sticlă, oglinjoare etc.; sau stătează cu ponsoane ori cu ștampile anume pregătite.

Dintre aceste procedee, broderia (cu lână, lînică, mătase, ață sau fir metalic) deține ponderea incontestabilă în împodobirea cîmpurilor ornamentale ale pieselor de port din blană sau din piele. Nu arareori, mai cu seamă ornarea pieselor componente ale portului pentru sărbători, vizite și festivități, acestea sînt asociate, iar în funcție de specificul decorului, fiind alăturate și celelalte posibilități.

Valoarea materială, social-simbolică (de utilitate tinerească ori sărbătorească: nedei și celelalte sărbători tradiționale mai importante de peste an; pentru diverse ritualuri sau ceremonii cu caracter comunitar; primirea în ceata feciorilor sau în rîndul fetelor mari, nuntă, înmormîntare etc.) și artistică (morfologică, ornamentală, cromatică) a pieselor care alcătuiesc această categorie (pieptarele, cojoacele, chimirele, cizmele decorate cu cusături) cu toate că sînt confecționate din materiale călduroase, determină purtatul lor în toate anotimpurile, ca semn de distincție și prestigiu în cadrul comunității sătești (138; 114, 8—10; 188, 269—288; 61, 25—27).

Cojocul lung, tradițional în portul românilor de pretutindenii și în contextul întregii romanități orientale, confecționat din șapte blăni de oaie, prezintă aceleași caractere morfologice în portul ambelor sexe, scoase în relief prin cusăturile ce țârmuresc clinii. Cîmpurile ornamentale de lucru, ca și cele pentru sărbători, sînt modelate tradițional în același chip (la aripi, guler, margini). Dar pe cînd în primul caz constă doar în cîteva aplicații de blană albă, pe părțile expuse privirii ale celor de sărbătoare se relevă aplicații mai extinse și alcătuite din porțiuni de blană neagră de miel. În cazul variantelor mai evoluat din Țara Bîrsei, de pe ambele Tîrnave, de pe Valea Hîrtibaciului etc., acest cojoc dispune de broderii cu fir negru în cîmpurile de pe buzunare și de la margini.

53

54

Pe versantul răsăritean al curburii centrale carpatice, aplicațiile aceluiași cojoc constau din șuvițe de piele de diverse dimensiuni, cîmpurile brodate de-a lungul clinilor sînt mai ample, marginile clinilor principali, ale manșetelor și ale poalei sînt marcate prin șuvițe de piele, broderii în formă de colțișori și semicercuri etc. Pe cîmpul central al clinilor și al manșetelor este transpusă cîte o compoziție fitomorfă trifurcată (278). În preajma Dunării, ca la Băbiciu, Cezieni și Dioști-Romanați, atrage luarea aminte cîmpul brodat de pe margine, ce continuă ca o ramă, din față pînă pe poale, într-o suită de spirale.

În alte zone, printre care în primul rînd în Bistrița-Năsăud, Țara Lăpușului și Țara Dornelor, cîmpul ornamental acoperă întreaga întindere a piesei, exceptînd porțiunea de la cot la umăr. Dintre elementele asociate, în părțile bistrițo-năsăudene se relevă ciucurii specifice, din mătase colorată, distribuiți în cuprinsul cîmpului brodat. Cum s-a arătat mai sus, în cursul timpului, cojocul lung românesc bistrițean a fost asimilat în portul săsesc din acea zonă (32, 7; 115).

Așa cum o ilustrează unele stampe, desene și acuarele datînd încă din prima jumătate a secolului al XVIII-lea, iar în număr mai mare din prima jumătate a secolului următor, cojoacele trei sferturi, denumite și cojoace scurte — cu sau fără mîneci, despicate în față, ca și cele lungi, mai frecvente în portul femeiesc, dar prezente și în cel bărbătesc — aveau principalul lor cîmp ornamental situat pe poale. Mici porțiuni decorate cu acul se mai aflau deasupra despicăturilor laterale și pe aripile din față, iar marginile erau tivite cu blană neagră de miel. Mai ales cu mîneci, acestea se întîlnesc și în zilele noastre, într-o serie de zone subcarpatice (Argeș, Museel, Dîmbovița, Prahova etc.) și intracarpătice (Mărginenimea Sibiului, Valea Sebeșului, Valea

Jiului, Munții Apuseni etc.). Din punctul de vedere al decorului, ele prezintă în plus două buzunare brodate, cusături pe piept, precum și pe întregul contur al piesei, iar micile aplicații din blană de miel, care alcătuiesc tivul, alternează în alb și negru. Piese similare din punct de vedere morfologic, dar decorate cu blană de vulpe, precum și cu arnici roșu sau albastru, lucrate în centrul de tradiție germano-maghiară Rimetea-Trascău, au început a fi încorporate în portul românesc al buciumanilor din Munții Apuseni (114, 9, 17—19; 228; 229; 110).

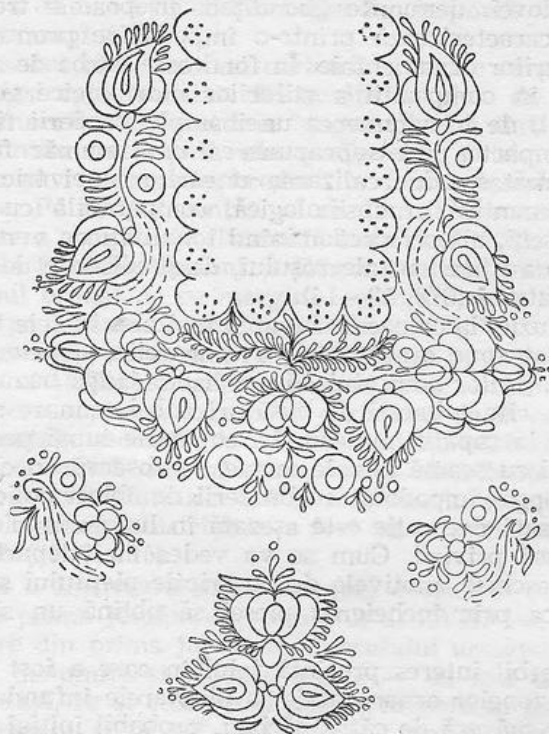
Ca un ecou al celebrelor broderii medievale, la care ne-am referit în corpul lucrării, variantele „treisferturi” din centrul și nordul Moldovei, denumite „bondițe”, cu poalele trecînd peste solduri, se caracterizează printr-o împodobire pronunțat specifică a cîmpurilor ornamentale. În fond este vorba de asocierea și interferența în compoziții a stilurilor morfologice geometrice și liber desenat, de transpunerea unei ample broderii fitomorfe în reliefuri compacte prin suprapunerea unui număr foarte mare de fire de mătase, de realizarea uneori a unei tricromii cu o profundă semantică etnopsihologică, comparabilă cu aceea din Munții Apuseni, alteori predominînd tonalități de verde și negru ca în părțile vestice sau ale roșului, de predilecție deschis, ca în răsăritul ținutului (278, 13—14).

În concluzie, la cojoacele lungi și mai ales la cele treisferturi, s-au dezvoltat zone ornamentale remarcabile, situate la guler și de-a lungul aripilor pieptului, cărora li se adaugă buzunarele brodate artistic, cîte o bandă de cusături sub buzunare și deasupra aplicației de la capătul mîneii. La cojoacele lungi pentru sărbători, dar mai cu seamă la cele scurte, se observă un clin mare la subsuoară, bogat împodobit cu broderii de obicei policrome și cu ciucuri. Această decorație este așezată în lungimea piesei, spre a fi mai expusă privirii. Cum se va vedea mai departe, ca și la pieptarele deschise, motivele de pe aripile pieptului sînt brodate în așa fel ca prin încheierea piesei să obțină un singur cîmp ornamental.

Un deosebit interes prezintă felul în care a fost soluționată distribuirea zonelor ornamentale la pieptarele infundate, purtate în mai mare măsură de către bărbați, probabil inițial piese componente numai ale portului bărbătesc, precum și la cele despicate în față, mai frecvente în portul femeiesc, în ambele cazuri croite fără mîneci.

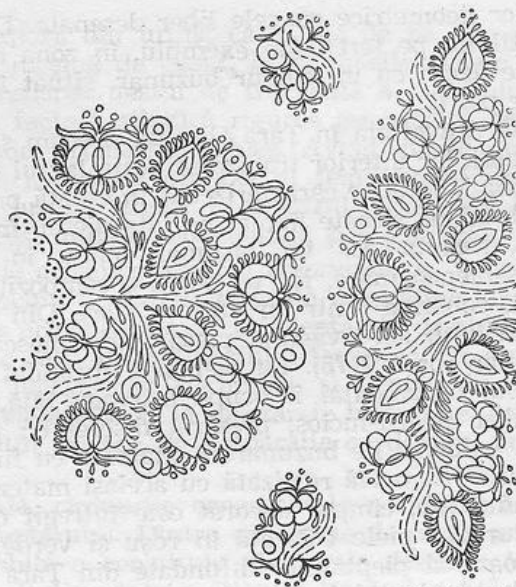
Cu excepția pieptarelor infundate menite a se purta în zilele de lucru, al căror cîmp ornamental este foarte redus, de obicei doar un motiv cusut la mijloc pe piept, ori lipsește cu desă-

virşire, ca la cele confecţionate pentru lucrul în pădure, în mină, în fabrică etc., cele înfundate, şi cele despicate în faţă destinate portului de sărbătoare se caracterizează printr-o amplă împodobire ce rivalizează, adeseori, cu decorul celor mai ornate cămăşi. Astfel, vădind un pronunţat simţ al simetriei, ornamentaţia pieptarelor înfundate este plasată la gura pieptului, pe buzunare, precum şi pe cite o porţiune de la partea inferioară şi de la subsuori — în faţă şi la spate. Cele purtate de femei prezintă întotdeauna la gît o zonă ornată mai extinsă şi chiar mai variată şi mai viu colorată.



Broderii fitomorfe, liber desenate, pieptare femeieşti de sărbătoare, zona Năsăud (MET).

O variantă mai veche a acestora este cunoscută sub denumirea de „pieptare româneşti“, reflectînd vechea unitate etnografică a zonelor carpatice, de pe ambele versante. În stadiul actual



Broderii fitomorfe liber desenate, pieptare bărbătești de sărbătoare, zona Năsăud (MET).

al evoluției formelor de cultură și artă populară tradițională, nu poate fi vorba de a se afla pe teren forma inițială, ci numai un număr de variante locale ale tipului de pieptare pe care locuitorii din cuprinsul mai multor zone transilvănene îl denumesc *românesc*, spre a-l deosebi din punct de vedere etnic de cele purtate de naționalitățile conlocuitoare, ca și în perspectivă istorică, de cele realizate de români într-o etapă ulterioară, modernă și contemporană, ca urmare a intensificării raporturilor culturale interzonale, interetnice și între medii sociale diferite (sat-orăș).

În portul bărbaților, pieptarele exclusiv înfundate au fost bogat ornamentate în față, cu strămătură (lînică) și aplicații din pojiță. În schimb, în portul femeilor (fie înfundate, fie despicate în față), pieptarele au fost bogat ornamentate pe ambele fețe. Această grupă de pieptare s-a caracterizat printr-o remarcabilă unitate în ceea ce privește strămătura folosită și motivele ornamentale, indiferent dacă erau bărbățești sau femeiești, iar în cazul celor din urmă fie că erau înfundate sau desfundate. Cît privește cîmpul ornamental, pieptarele înfundate din această grupă se caracterizau atît printr-o compoziție decorativă ce încadra un motiv floral central, cît și printr-o asociere deosebit de reușită

a ornamentelor geometrice cu cele liber desenate. De asemenea, variantele întâlnite pe teren (de exemplu, în zona ambelor Țirnav) sînt prevăzute cu un singur buzunar, situat în dreapta și cu aplicații de pojiță.

O variantă dezvoltată în Țara Oltului, precum și din Mărginenimea Sibiului, iar ulterior transmisă peste lanțul carpatic meridional, în zona Vîlcea, se caracterizează în esență prin următoarele cîmpuri brodate, situate numai pe fața piesei, în bună parte asimetric: în dreapta—jos un buzunar mare, în stînga—sus o floare de asemenea mare, iar pe poale o compoziție fitomorfă liber desenată, constînd dintr-un vrej cu flori. Din cauza decorului în tonuri roșii spre vișiniu, piesa este cunoscută sub numele de „pieptar roșu“ (175). La pieptarul înfundat din Munții Apuseni, cîmpul ornamental îi ocupă întreaga față, brodată în relief cu bumbac negru-lucios, presărat discret cu puncte mici roșii, albastre, galbene. Pe buzunarele, marcate cu fir de aur, se află o compoziție fitomorfă realizată cu același material. În zona Turda, pe fondul alb, cîmpul decorat este întregit cu brandenburguri de șnur din piele colorată în roșu și verde. Pe fondul de aceeași culoare al pieptarelor înfundate din Țara Vrancei, și anume în mijlocul pieptului, sub gît, se află un dreptunghi decorativ, conturat cu o șuviță din piele colorată (roșu, brun etc) și cusături cu ață, iar în cuprinsul acestui cîmp astfel delimitat se află o compoziție brodată din trei flori cu cîte trei petale. Pentru unitatea ornamenticii tradiționale vrîncene, consemnăm faptul că acest ultim decor se întâlnește și pe mînecele cămășilor bătrînești. Alte cîmpuri se situează lateral — jos, constînd din două buzunare aplicate, cu marginile subliniate prin două șuvițe subțiri de piele brodate sub forma unei linii șerpuite. În centrul piesei, între dreptunghiul și buzunarele amintite, se constituie un alt cîmp ce cuprinde o compoziție fitomorfă, aleasă dintr-o floare mare înconjurată de un vrej dispus ca o potcoavă și încadrată de trei grupe de flori mici și o succesiune a motivului *dinți de lup*.

Sub denumirea de pieptare ardeleneste, o variantă reflectă nu numai diferențiere față de „țările“ de la sud de riul Olt, dar și un anumit proces intern de evoluție artistică petrecut pe Țirnav, aparținătoare Ardealului. În vreme ce piesa din portul bărbătesc este un pieptar înfundat, pieptarul femeiesc este de tip desfundat. În primul caz, pieptarul este prevăzut cu o mică tăietură în partea superioară și cu patru buzunare. Decorul brodat constă în motive ornamentale mărunte, cu excepția celui de pe cîmpul ornamental situat la partea superioară amintită și la buzunare.

Broderia acestora din urmă, ca și cea de pe alte porțiuni, este efectuată cu mașina de cusut. În cîmpurile ornate ale piesei se evidențiază redarea destul de frecventă a motivului arhaic zigzagul, într-o factură stilistică riguros geometrică, precum și predominarea unei cromatice închise. Avînd numai două buzunare, în partea de jos, piesa din portul femeiesc își are concentrate cîmpurile în jurul acestora. Și în cazul pieptarelor ardelenesti se remarcă aceeași unitate ornamentală și cromatică.

Cîmpurile ornamentale mai bogate de pe pieptarele deschise valorifică în chip desăvîrșit soluțiile decorative ale simetriei. La spate, zonele ornamentale de pe pieptarele deschise — și în primul rînd cele care aparțin portului femeiesc, iar din cadrul acestuia piesele lucrate pentru mirese și pentru femeile tinere — sînt mai dezvoltate decît la pieptarele infundate, dar întotdeauna mult mai puțin extinse în comparație cu decorul de pe fața aceleiași piese.

De regulă, cîmpurile ornamentale nu acoperă întreaga suprafață a pieptarului. Dintre excepțiile de la această regulă, cea mai remarcabilă o constituie pieptarele deschise (ca și cele infundate) din Buciumănești, Bistrița-Năsăud și Mărginenimea Sibiului.

Broderia celor buciumănești este compactă, de culoare neagră, avînd cîmpul presărat cu puncte din fir roșu-închis, galben-auriu și albastru, care strălucesc diseret, desenul motivelor fiind reliefat doar prin jocul de lumini și umbre. Alte excepții, care se caracterizează prin decorul policrom și prin diversitatea materialelor utilizate în executarea broderiei, sînt pieptarele deschise din nordul Moldovei, Maramureș, Sălaj, Valea Arieșului, Bihor etc.

Eleganța deosebită și înaltul nivel artistic (ornamental și cromatic) pe care le-au atins pieptarele deschise de sărbătoare din unele zone au prilejuit un intens circuit, reciproc, de valori. Astfel, prin valoarea și frumusețea lor, cele din Mărginenimea Sibiului, Valea Sebeșului, de pe Tîrnave, din Alba etc. (cu materialul de bază de cea mai bună calitate: pielea foarte moale și de un alb lăptos; materialele fine de o policromie armonioasă, utilizate în decor; extensiunea cîmpurilor ornamentale; modalitățile reunite cu ajutorul cărora sînt împodobite acestea: aplicații și împletituri din meșină și pielică, broderii cu lînică și mătase extrem de migăloase — datorită delicateței de redare, broderia devine aproape pată de culoare, iar delimitarea ornamentelor abia marcată —, ciucuri de mătase la gura piesei și la elinii la-

terali, tivituri din cusături și aplicații de meșină albă festonată etc.) au oferit premisele unor importante comunicări etnoculturale și artistice interzonale.

Desfășurate în condițiile primului pătrar al secolului nostru, contactele dinăuntru largului arc ciscarpatic s-au soldat cu crearea pieptarelor sibienești, de pe Tîrnave și de pe Valea Hîrtibaciului, care, mai ales în portul femeiesc, au înregistrat o amplă îmbogățire a cîmpurilor decorative. Acest spor de frumusețe a fost obținut prin asimilarea broderiilor executate după modelele sibienești, în cea mai mare parte cu o semantică fitomorfă, într-o stilistică liber desenată. Roirea și stabilirea unor meșteri cojocari mărgineni în aceste zone, ca de altfel și în cuprinsul zonelor transcarpatice oltene și muntene, sau formarea unor localnici în atelierele celor dinții au grăbit procesul de răspîndire a variantei amintite.

Marea prețuire comunitară a pieptarelor scurte desfundate s-a manifestat în unele zone, ca în portul femeiesc de sărbătoare din Munții Apuseni și zona Albei, prin îmbrăcarea a două piese una peste alta, evident diferite din punct de vedere morfologic și dimensional. Exemplarul purtat pe deasupra, prelungit pînă la șolduri, cu clini în părți, beneficia de un decor brodat și aplicat, cunoscuta broderie compactă neagră fiind și mai mult înviorată prin compozițiile fitomorfe, prin punctele strălucitoare din fir de aur sau argint-aurit și cele de mătase tricoloră. În acest context, mult mai extins, ca și în asociația generică dintre pieptarele scurte deschise în față și ii, se respecta cu strictețe o concordanță funcțional-decorativă: piesa de deasupra era astfel croită încît să asigure o largă expunere a cîmpului ornat de la piesa purtată pe dedesubt, fie aceasta iia cu ciupagul cusut pe muchiile cutelor, fie pieptărașul scurt.

O altă concordanță similară, de o importanță etnoculturală cu totul deosebită, este relația dintre cîmpurile ornamentale și suprafețele neîmpodobite, care se intercalează organic și specific în ansamblul piesei. Acestea sînt, în mod necesar, albe (fundal) sau într-o altă singură culoare, diferențiindu-se structural de spațiile decorate, adeseori policrome. Poporul român a aflat o expresie de o mare forță etnopsihologică și etnoestetică pentru denumirea sectoarelor neîmpodobite: spații de *liniște*, deosebindu-le funciar de spațiile *dinamice* ale decorului brodat, aplicat, ales, împletit etc.

Cercetarea diferitelor tipuri și variante de cojoace și pieptare de blană permite constatarea în timp a unor deosebiri func-

ționale și decorative, cu repercusiuni asupra morfologiei și structurii cîmpurilor ornamentale, remarcabile nu numai între tipurile sau genurile de piese, dar și între variantele fiecărui tip. Pînă în secolul al XVIII-lea, pieptarul înfundat a fost folosit în multe zone și de către ambele sexe, deopotrivă ca piesă componentă a portului din zilele de lucru și din cele de sărbătoare. Treptat, pe cînd în portul bărbătesc din unele zone pieptarele înfundate au continuat să-și păstreze ambele funcțiuni, exemplarele confecționate pentru sărbători, festivități etc. dobîndind un cîmp ornamental și o gamă cromatică cu o valoare decorativă mereu sporită — în portul de sărbătoare al femeilor și-a făcut apariția și pieptarul deschis în față, care dobîndește locul de frunte. Cu timpul, pieptarele despicate în față și-au cucerit loc aproape în toate zonele etnografice din țară și în îmbrăcămintea bărbaților, pe lângă broderii fiind decorate cu zăgărea din blană neagră și albă de miel, precum și cu aplicații.

Materialele din care se realizează aplicațiile la diferite piese de îmbrăcămintă și cu deosebire în cuprinsul cîmpurilor ornamentale de pe cojoace și pieptare, prezintă un interes special în comparație cu funcția decorativă a broderiilor propriu-zise, cu locul și forma cîmpurilor ornamentale specifice unor piese de îmbrăcămintă pe care le acoperă. Ori de cîte ori se apelează la aplicații, se dobîndește o îngemănare de un profund efect decorativ, pînă la un nivel estetic remarcabil. Pentru acest considerent, precum și în genere pentru contextul ocupațional-meșteșugăresc-industrial din care acestea au rezultat, încercăm aici o privire mai cuprinzătoare a lor. Aplicațiile din piele — din meșină, coșoale albă sau colorată (neagră, roșie, verde, cafenie, argintie, aurie, albastră etc.) — sau din blană de miel, de obicei de culoare neagră, dar și albă, sînt dispuse pe cojoace, pieptare, căciuli etc. Cele din postav sau postăviu de diferite culori se întîlnesc îndeosebi pe sumane, ghebe, scurte, veste etc. Din aceleași materiale se obțin tivituri, de culoare neagră, roșie, verde etc., la cioareci, sumane, cojoace, pieptare etc. Pentru valoarea lui artistică, se cuvine menționat decorul de pe cojoace format din bucățele — „țancușe“ — din piele albă sau neagră, dispuse alternativ. Țancușele amintesc un vechi procedeu decorativ, de broderie cu alb și negru a cojoacelor. Tot astfel, fișiile de catifea, de mătase sau din satin negru — numite frecvent „plântici“ — sînt utilizate în acest scop decorativ pe mîneci, piept sau chiar pe spate la cămășile contemporane femeiești din Mărginenimea Sibului, Valea Sebeșului, Valea Jiului, sau în general de factură sibienească. Aceste „plântici“ nu constituie o împodobire izolată,

ci sînt încorporate armonios în ansamblul decorului de broderii, prin rîuri cusute pe ambele laturi. Utilizarea acestui mijloc ornamental este în descreștere, chiar și în sectoare în care juca un mare rol, ca în decorația pieptarelor din blană de miel, întrucît aplicația a cedat continuu în fața broderiei.

O altă piesă, cu fondul exclusiv din piele de vită cornută mare, este cureaua de brîu, cureaua lată, șerparul sau chimirul, piesă pentru încins în portul bărbătesc. În portul păstorilor, al lucrătorilor la pădure, al cărăușilor etc., pînă în primul pătrar al secolului nostru erau încă frecvente piese cu o lățime impresionantă, cuprinzînd nu numai mijlocul, dar și o parte din pieptul celui care o purta. Pentru a se încheia la capete, chimirul este prevăzut cu paftale, incuietori sau cătărămi, de piele și metal, terminate cu limbi de piele (21; 98; 32; 175; 90; 112; 278).

Înainte de 1880, în portul tradițional românesc din sudul Transilvaniei și din Subcarpații Olteniei și Munteniei se folosea și o curea de brîu, deosebit de lungă, încît era încinsă de două-trei ori peste mijloc. Cîmpul ornamental al acesteia cuprindea numai bumbi de metal, nasturi mari de alamă, adeseori așezați pe trei rînduri și dispuși în solzi de pește, pe toată lungimea cît încingea o dată mijlocul, apoi în continuare, era împodobită cu alți năsturei, mari și mici, dispuși în formă de cruce.

Cînd cureaua nu era încinsă peste chimir, în portul tradițional s-a menținut numai chimirul, care, fiind expus privirilor, în întregime vara, la horă, sau în bună parte cînd se poartă pe sub piese descheiate în față, prezintă un cîmp ornamental care-i acoperă aproape întreaga suprafață. În trecut, acesta ornamental era acoperit cu ornamente presate, iar în mai mică măsură prin cusături din fișii înguste din piele de diferite culori. Treptat a sporit suprafața brodată, pe lîngă fișiile policrome din piele (adeseori din piele de porc special preparată), broderiile fiind realizate cu lînă și mărgelile policrome, precum și cu sîrmă.

Decorul chimirelor este realizat mai cu seamă sub forma motivelor liber desenate și mai puțin în stil geometric. În conținutul tematic al decorului predomină ornamentele fitomorfe (ghinda, frunza de stejar etc.), cărora li se adaugă motive avimorfe cu semnificație apotropaică, unele reprezentări skeomorfe (stilizări de cupe, pahare cu picior etc.), precum și transpuneri de natură emblematică (inscripții cu numele posesorului, anul confecționării etc.).

Chimirele și curelele au fost confecționate de meșteri curelari sătești sau orășenești, aproape în toate zonele țării fiind români, iar pe alocuri și din rîndul naționalităților conclocui-

toare: unguri, germani, tătari etc. În Transilvania, în cadrul breslelor feudale au activat mai ales sași. În epoca modernă s-a realizat o comunicare ocupațională între români, unguri, germani etc. din Transilvania în sectorul meșteșugăresc al curelăritului.

- Printre piesele confecționate din piele, cizmele femeiești din
13 piele de capră s-au bucurat de un decor negeometric frumos
cusut: pe carîmb, pe față și pe tocuri. Printre acestea, cercetările
73 etnografice au relevat îndeosebi piesele lucrate în satul Vărzari-
Bihor, specializat în meșteșugul cizmăritului. Ca și la piesele din
pânură, reflectînd aceeași unitate etnoculturală și etnoestetică,
cîmpurile ornamentale ale pieselor de îmbrăcăminte din piele
sînt mult asemănătoare în întreg portul popular românesc.

Cîmpuri ornamentale pe țesături de interior. În organizarea unui interior de casă țărănească se ține seamă de ansamblul organic — funcțional și estetic — pe care urmează să-l compună grupul de piese de mobilier, de textile etc., asociate în acest scop, de mesajul lor comunicațional intrafamiliar, comunitar etc.

De aceea, dispunerea cîmpurilor brodate pe țesăturile ornamentale sau de uz din locuință depinde de funcția și locul ce urmează să le revină, ea și de forma și așezarea mobilierului. În aceeași măsură, anumite caractere arhitectonice ale locuinței implică redimensionarea unor piese tradiționale sau fac necesare apariția unor piese noi.

- Asemenea corelații funcționale și comunicaționale sînt în-
65 lesnite de două împrejurări. Pe de o parte, țesăturile brodate —
66 ca, de altfel, și cele împodobite cu alesături — pot fi păstrate
67 încă multă vreme în cuprinsul locuințelor de un tip evoluat, în-
68 tr-o funcție mai mult sau mai puțin similară; pe de altă parte,
69 spre deosebire de împodobirile cu alesături tradiționale, broderia
se adaptează mai ușor la forma și caracterul mai dinamic ale
dimensiunilor mobilierului și locuințelor, inclusiv pentru faptul
că se execută în condiții practice de o deosebită facilitate.

- Astfel, perdelele și perdelețele, dezvoltînd porțiunile deco-
70 rative moștenite de la perdelele obținute odinioară din șterga-
71 rele cu alesături, continuă să fie brodate la capete. La perdelețe
se constată și unele rezolvări proprii, broderiile apărînd în col-
țuri sau în chenare laterale.

Ca și prosoapele întrebuintate la împodobirea pereților, fe-
țele de masă cuprind cusături realizate morfologic după princi-
piul simetriei, cu un motiv central încadrat de motive ornamen-
tale periferice, sau în sistemul chenarelor marginale.

Cînd au început a fi brodate, cearșafurile de pat s-au caracterizat printr-un decor cusut la colțuri și la marginea expusă privirii. Urmînd aceeași linie funcțională, cîmpurile ornamentale de la cearșafurile cu care se acoperă lăzile de zestre au cunoscut o mai mare extindere.

Fetele de pernă, utilizate fie pentru dormit, fie pentru decor în timpul zilei, prezintă un cîmp ornamental mai redus. În schimb, pernițele decorative sînt brodate, de obicei, pe toată suprafața. Cele dintîi, tributare alternanței și repetiției, sînt împodobite de predilecție în colțuri. În decorul pernițelor se cultivă mai ales cîmpul ornamental cu un motiv central încadrat de motive secundare.

Cercetările privitoare la cîmpurile ornamentale ne-au relevat că toate genurile de piese de podoabă — îmbrăcăminte, încălțăminte și cele pentru interiorul locuințelor — parcurg o seamă de transformări, nu numai în forma și structura lor, ci și sub raport funcțional și, mai ales, în situarea și proporționarea lor. Acest fenomen impune o grijă deosebită pentru observarea circumspectă a evoluției morfologice, structurale și artistice pe care o înregistrează piesele principale, specifice, din portul nostru, precum și cele pentru împodobirea locuințelor.

Întreg fenomenul cultural și estetic în care sînt cuprinse extinderile ori schimbările funcționale ale cîmpurilor ornamentale survenite în deceniile din urmă, comportă conotarea unor stări și tendințe de interes teoretic și practic. Contactul frecvent cu acest fenomen relevă adeseori o grijă marcată pentru încorporarea noilor variante ale pieselor respective într-o continuitate dialectică cu sistemul costumului și interiorului — în curs de inerentă devenire — din fiecare zonă etnografică, prin prisma dezvoltării caracterelor esențiale, autentice. În perioada contemporană, incorporarea noului în modelul tradițional implică dezvoltarea lui prin consolidarea mlădițelor noi care inserează un quantum corespunzător de valențe autentice în planul funcționalității și al procesualității artistice.

Noile desfășurări cu caracter demografic, cultural și etnopsihologic care au determinat înmulțirea comunicărilor între lumea satelor și aceea a orașelor, s-au răsfrînt prin schimbări specifice și în statutul portului, al țesăturilor pentru interior și al cîmpurilor ornamentale (287, 174—177, 189; 85; 303; 352; 353). Înlesnirea direcției de dezvoltare cere cunoașterea locului de odinioară al pieselor respective în ansamblul portului și al interiorului, intenționalitatea nouă a spectacolelor și a circumstanțelor în care se utilizează, precum și diferența de context cultu-

ral în care sînt în curs de integrare. Acolo unde au fost asimilate aceste condiții convergente, s-a și atins o etapă deosebit de înfloritoare pentru piesele brodate care compun țesăturile decorative și portul sărbătoresc. Fenomenul este explicabil atît prin noile conotații dobîndite de piesele de port și de interior, cît și prin potențarea caracterului lor ceremonial, caracter ce implică o dezvoltare echilibrată a expunerii prin excelență pe care-o constituie cîmpurile ornamentale.

POLIMORFISMUL ORNAMENTELOR BRODATE. Structura decorativă desfășurată pe cîmpurile brodate, ca în toată arta populară tradițională și contemporană, este alcătuită din elemente, motive și compoziții ornamentale. Elementul ornamental constituie partea indivizibilă, cea mai simplă componentă ornamentală, care poate figura de sine stătător în decorul brodat (de exemplu, o zăluță, o căliță ocolită, o frunză etc., considerate în forma lor cea mai generalizată, în linia lor strict esențială). Motivul ornamental este alcătuit din două sau mai multe elemente ornamentale, realizînd o reprezentare decorativă întreagă, divizibilă în elemente din aceeași grupă tematică: sfădite (două cîrlige simple, opuse la vîrf); floare (cuprinzînd frunze, petale, sepale etc.), carul mare (format din mai multe stele) etc. Compoziția ornamentală rezultă din două sau mai multe motive ornamentale, fără ca acestea să fie în mod necesar din aceeași grupă semantică, și chiar nici din aceeași grupă stilistică: o căliță ocolită cu ciutură (realizată în stil geometric, cuprinzînd o înlănțuire de cel puțin trei linii frînte, încadrată de o succesiune de ciuturi); sau o căliță ocolită cu flori (făurită în stil negeometric, adică liber desenat, și cuprinzînd o linie șerpuită, încadrată de o succesiune de motive fitomorfe, liber desenate) etc.

Ca peste tot în cultura și arta populară, în decorul broderiilor oamenii au transpus aspecte din experiența, observațiile și cunoștințele lor, acumulate veacuri de-a rîndul, sintetizate și generalizate în forme figurative. Elementele și motivele ornamentale („floare“, „formă“, „peană“) odată născocite, au fost neconținut cultivate în cadrul comunităților omenești. Spiritul inventiv și iscusința celor care practică arta cusăturilor le-au permis să utilizeze și să simplifice, să stilizeze și să prelucreze motivele, ducîndu-le adeseori pînă la o perfecțiune morfologică clasică.

Indicînd ce realitate oglindește un ornament, este necesar să relevăm și în ce fel este ea oglindită, prin ce procedeu stilistic. Indiferent dacă ornamentul constituie o reducere simetrică tîrzie

a unei reprezentări figurative, imaginea schematizată a unui motiv real, sau doar o îmbinare fantezistă de elemente grafice ori plastice, prin analiză morfologică se diferențiază stilul în care se încadrează diferitele plăsmuiri ornamentale întâlnite în decorul brodat al principalelor piese de îmbrăcăminte, se descifrează alfabetul stilistic al morfologiei ornamentului.

Din punctul de vedere al formei sau după tipul de stilizare, adică prin prisma clasificării morfologice, ornamentale se diferențiază în trei categorii: a) elemente, motive și compoziții ornamentale geometrice și geometrizzate, redată pe axe ori pe conture; b) liber desenate sau negeometrice, redată mai eu seamă pe conture și c) o categorie derivată, de compoziții ornamentale mixte, constând din combinarea unor motive geometrice sau negeometrice sau a unor reprezentări redată în unul din aceste două moduri de tratare, dar din domenii diferite de inspirație.

Polimorfia ornamentelor cusute, varietatea lor individuală și diversitatea modalităților de grupare în compoziții și cîmpuri ornamentale — de la o zonă etnografică la alta, ca și în cuprinsul aceleiași zone — explică marea bogăție de reprezentări și continua transformare a motivelor brodate.

În practică, în executarea formei elementelor, motivelor și compozițiilor ornamentale brodate, pe lângă sursa de inspirație, gustul și concepția tradițională despre frumos, artistul popular ține seama, pe de o parte de unelte și de tehnică, iar pe de altă parte de materialele din mediul natural și social înconjurător pe care urmează să le împodobească. În toate ramurile creației plastice populare, dar cu atât mai mult în domeniul țesăturilor, se constată că elementele decorației urmăresc în mod necesar cu destulă fidelitate sugestiile naturale ale materialului (149, II, 164; 206, 181; 72, 69—76; 340, 88—92; 90, 265—268; 109, 49—50, 54—56), linia urzelii și bătelii țesăturilor, a punctelor de cusătură etc. De unde și una din principalele explicații ale faptului, general constatat, că ornamentica populară reflectă într-un chip propriu realitatea înconjurătoare, însăși viața. În domeniul artei țesăturilor, broderiilor etc., linearul acestora constituie un element foarte important, deoarece înlesnește și condiționează totodată forma anumitor elemente, motive sau compoziții ornamentale, de obicei în cazul celor geometrice ca stilizare și mai mult sau mai puțin abstracte, poate nu arareori rezultate ale unui îndelungat proces de tipizare și abstractizare. În intervenția procedeele decorative (tehnicile de cusut) oferă două posibilități, diferențiate. Într-o serie întreagă de cazuri — mai ales în condițiile oferite de procedeele decorative vechi — acestea ur-

65

71

72

măresc o direcție în bună parte paralelă cu aceea posibilă în funcție de structura materialului, constând adică în reproducerea de obicei simplificată a elementelor și formelor observate în natură și viața socială, reproducere care în ultimă instanță este un rezultat mai mult sau mai puțin limitat și condiționat din punct de vedere morfologic de însuși specificul tehnicii. Utilizarea unor tehnici arhaice, ca de pildă, alesul trăsurește, cusutul trăsurește, cusutul pe dos, pe fir sau pe crețuri (pe muchiile cutilor) mici nu permite altă ieșire decât o stilizare strict geometrică. Există, însă, și o altă serie de cazuri — mai cu seamă în urma mijloacelor oferite de procedeele decorative relativ mai noi sau chiar noi —, în care tehnica se află cu totul în stăpânirea creatorului popular spre a o utiliza după aprecierea, îndemnarea și gustul acestuia, înfrângând structura materialului aflat la dispoziție, mărinind greutatea specifică a intervenției din partea artistului plastic popular, și obținind elemente, motive sau compoziții ornamentale cu o stilizare în genul desenului liber. Pe acest drum au apărut și au luat amploare ornamentele cu o tematică de obicei fitomorfă, zoomorfă etc., din decorul sumănăritului, cojocăritului, curelăritului etc. Dintre tehnicile de cusut, cea mai propice pentru obținerea unor astfel de rezultate este, fără îndoială, broderia plină pe seris.

În ultima instanță, din punct de vedere morfologic, ornamentica tradițională cunoaște o diferențiere esențială bipolară: modul de tratare geometric și cel liber desenat. În decorul broderiilor elementare și artistice populare, secole de-a rândul, ornamentele stilizate prin modul de tratare al desenului liber au deținut un loc mai puțin însemnat. Totodată s-a constatat rolul mereu activ al stilizării geometrice, care tinde și azi să transforme unele elemente și motive din categoria celor redată negeometrice, în ornamente de factură geometrică, adică să le preformeze, să le simplifice și să le supună unui accentuat proces de simplificare, generalizare și abstractizare. Totuși, în arta populară românească în genere și în arta broderiei populare în special, modalitatea de tratare ornamentală negeometrică se extinde, într-o măsură mai accentuată abia de la sfârșitul secolului al XIX-lea. De altfel, această orientare stilistică are, totuși, o bază puternică în broderia medievală românească, cunoscută prin răsfrîngerile ei asupra „picturii cu acul” din arta populară tradițională.

Incontestabil, spre deosebire de arta populară occidentală și a unora din naționalitățile conlocuitoare de la noi, în decorul popular românesc continuă să predomine ornamentele

stilizate geometric. Cele redatate în felul desenului liber manifestă o mai evidentă corelație cu izvorul direct de inspirație. Se poate afirma, deci, că pe măsură ce ne apropiem de mijlocul secolului nostru, dețin un rol tot mai important, îndeosebi cele de inspirație fitomorfă, concurând în anumite sectoare — ca în cel al broderiilor — cu ornamentele geometrice de tradiție arhaică.

Celelalte modalități decorative, ornamentele mixte, broderiile românești realizate prin asocierea în compoziție a transpunerii geometrice și negeometrice constituie o remarcabilă demonstrație a faptului că ornamentica populară se află într-o devenire continuă, de întrepătrundere și comunicare, în ceea ce privește conținutul, forma și măiestria formei sale de la o epocă la alta, corespunzător cu procesul complex de îmbogățire și diferențiere ocupațională și relațională, care se răsfringe într-o creștere continuă a capacității creatoare a membrilor comunităților omenești de a discerne însușirile calitative variate ale faptelor și fenomenelor din mediul natural și social. Decorul geometrie și cel liber desenat sînt atestate încă la începutul secolului al XV-lea, cu toată claritatea, în broderiile medievale românești, în reprezentările de ctitori din picturile murale etc.

Astfel, Mircea cel Bătrîn este reprezentat cu o tunică brodată cu ornamente geometrice, iar la colțurile pulpanelor sînt reproduse, în același stil, două mici „rozete” din mărgăritare. Broderiile de pe manșetele și mînecele unei piese din portul lui Alexandru cel Bun cuprind numeroase ornamente geometrice: „triunghiuri”, „romburi”, „cîrlige”, „zigzaguri”, „stele” etc. Aceleași reprezentări decorative, plus „entrelacul” („vîrtelnița”, „zvastica”), „tresa” etc., au fost constatate pe broderiile de pe epitrahilele dăruite de Ștefan cel Mare mănăstirilor Putna și Voroneț, aparținînd tradiției artistice a atelierelor locale. Decorul geometric este frecvent întîlnit și în picturile de ctitori din sud-vestul Transilvaniei (Ribîța, Zărand, Țara Hațegului), pe maramele medievale de borangic, precum și pe broderiile din mormintele medievale de la Suceava și Bistrița (76, 25, 34, 39—40; 231, 56—57; 232, 83, 95, 98, 113, 115; 77).

Practicarea intensă a acestui stil decorativ este relevantă, de asemenea, prin mențiuni literare, încă de la mijlocul secolului al XVII-lea (331, 347—348), în reprezentările conservate de albumele de la începutul secolului al XVIII-lea și cu atît mai mult din perioada următoare.

În epoca modernă și în bună parte în cea contemporană, decorul brodat geometric continuă să fie practicat nu numai pe

piesele de port și pentru interiorul locuințelor, confecționate din țesături de casă, fapt relevat de zeci de publicații de istoria artei populare și de etnografie, dar el însoțește pretutindeni decorul liber-desenat, chiar și acolo unde acesta din urmă este specific pieselor respective — ca în cazul broderiilor pe piesele de îmbrăcăminte din blană și piele. Astfel, pe unele cojoace din Mărginenimea Sibiului ornamente mari, ca floarea de coc, sînt transpuse în formă de triunghi; pe cojoacele mari din numeroase zone, pe lângă reprezentările negeometrice, sînt nelipsite cele geometrice, dispuse marginal sau complementar; pieptarele vechi din sudul Olteniei (Romanți) cuprind și ornamente de forma cercurilor concentrice. Alteori, ca la cămășile din zonele intracarpătice orientale, se înregistrează reluarea vechiului decor geometric pe cîmpurile ornamentale ale pieselor femeiești și bărbatești.

În broderia geometrică tradițională continuă să fie frecvent străvechiul motiv dacic „brăduțul“, „frunza bradului“ (semnificînd norocul), diferite alte „flori“, „boboci“ și „frunze“, „triunghiuri“, „romburi“, „zigzaguri“, „cîrlige“, „zăluțe“, „rozete solare“, „stele“, „rozete florale“, „virtelnite“, „călițe ocolite“, „coarnele berbecului“, „ciuturi“, „capre“, „sfădite“ etc., brodate pe cămăși, poale, catrințe, marame, năfrămuțe de brîu etc. din Țara Hațegului, Pădurenii Hunedoarei, Valea Jiului, Vlcea, Ialomița, Țara Vrancei, Neamț, Rădăuți, Tîrnave, Țara Dornelor, Maramureș, Mărginenimea Sibiului, Țara Oltului, Tulcea, Brăila, Galați etc. Evident, o privire cuprinzătoare asupra ornamenticii din cuprinsul broderiilor tradiționale românești pune în lumină bogăția reprezentărilor geometrice și geometrizate. Acest mod de tratare, de altfel cu o răspîndire universală, cunoscut și sub denumirile de mod ornamental elementarizant, duce, așa cum sublinia *Lucian Blaga*, „pînă la exces procedeul eliminării“ (38, 128—129). Fie că sînt transpuse într-o formă drept-lineară, ca în geometrismul românesc, fie într-o redare dinamică, cum se constată în ornamentica popoarelor nordice, decorul geometric reflectă doar liniile esențiale ale ființelor și lucrurilor care au servit cu sursă generală de inspirație (109, 49—50, 146).

Dar, așa cum s-a arătat în referințele la broderia românească medievală, transpunerea ornamentală liber-desenată are, de asemenea, o mare vechime în tradiția noastră artistică. Această modalitate a fost întrebuințată pe scară mare în broderiile liturgice, a fost constatată, sub forma unor linii șerpuitoare, în jurul gîtului, pe umeri și pe piept pînă spre talie, în îmbrăcămintea voievodului Mircea cel Bătrîn, ca și în cuprinsul mai multor

cîmpuri ale unor piese femeiești de port medieval din secolul al XV-lea etc (232, 83, 95, 99). Pe cojoace, pieptare, chimire, sumane, sumănțe (scurteici), cioareci etc., în trecut și în prezent, a predominat decorul liber-desenat. Numeroase cercetări etnologice contemporane au relevat transferul frecvent de la modalitatea interpretărilor geometrice la cele negeometrice (354, 314; 109).

În genere, categoria decorului liber-desenat din cîmpurile ornamentale brodate cuprinde o seamă de ornamente arhaice și medievale, dar mai cu seamă dintre cele dezvoltate în epoca modernă și contemporană. Printre reprezentările brodate mai frecvent, notăm: „trandafirii“, „floarea și frunza“, „frunza gorunului cu o floare“, „arborele“ („arborele vieții“, care în alt context constituie o compoziție simbolică), „frunza de brad“ etc.

Compozițiile ornamentale cu o morfologie mixtă, atestate și ele în arta broderiei la români, prin atestări medievale de la începutul secolului al XV-lea, pun în lumină o mai mare forță de combinație și un mai pronunțat spirit de creație personală.

Categoriile de ornamente diferențiate din punct de vedere morfologic sînt reprezentate prin forme de o remarcabilă realizare artistică. În grupa ornamentelor brodate în stil geometric intră și cea mai mare parte din motivele abstracte și din cele simbolice, precum și o bună parte din vechile motive cu o tematică realistă, supuse în decursul timpului unor repetate operații de prelucrare și de abstractizare. În grupa celor negeometrice sau liber-desenate se cuprind o parte din motivele cu un conținut tematic împrumutat din realitatea înconjurătoare, adeseori figurînd în broderiile care datează de 100—150 de ani; dar nu lipsesc nici motivele abstracte.

Printre elementele, motivele și compozițiile ornamentale brodate în stil geometric o mare frecvență au acelea care valorifică, în forme mereu înnoite sau îmbogățite, îndelungata acțiune de practicare a unor activități sau operații similare în efectuarea acelorași munci, repetarea imaginilor identice pe care le oferă din belșug mediul natural înconjurător.

O privire de ansamblu asupra geometrismului din broderiile românești tradiționale relevă o tratare drept-lineară, lipsită de rigiditate, printr-un rafinament delicat și necăutat, printr-o redare rarefiată a elementelor în cadrul motivelor și a acestora în cuprinsul compozițiilor, printr-o invenție decorativă mai reținută, preluînd și valorificînd tradiții geometrice autohtone traco-dacice, carpato-danubiano-pontice și bizantine. Cultivarea procedului decorativ în broderia populară românească, la cele mai diferite popoare europene și extraeuropene, dezvăluie implicit caracterul

eronat al poziției formulate de *Alois Riegler, Wilhelm Worringer* etc., conform căreia se preconiza existența unui singur centru ori numai a câtorva centre în care ar fi apărut și de unde s-ar fi răspândit geometrismul (348, 62). Istoria artei populare în genere și aceea a broderiei în special au demonstrat poligeneza în timp și spațiu a stilului geometric tradițional.

În legătură cu decorul liber-desenat, trebuie reținut faptul că, față de celelalte două modalități, el are cea mai îndepărtată origine: această transpunere de factură picturală se situează la epoca primelor încercări atestate etologic și arheologic, cu privire la reprezentarea realității de către om. Cu alte cuvinte, este vorba de un mod de tratare individualizant, mai apropiat mișcării specifice surselor de inspirație supuse valorificării ornamentale. Fapt ce explică larga lui aplicabilitate în broderiile artistice medievale, ca și în general în arta broderiei la români.

Cum rezultă din cercetarea pieselor brodate cu compoziții ornamentale mixte, această categorie de reprezentări este rodul unui mod de tratare tipizant, în care creatorul plastic popular preformează sursele de inspirație din mediul natural și social-cultural, reducându-le pînă la o expresie ideală, dar reținînd, în sinteza decorativă rezultată, și unele laturi ale dinamismului lor specific. Acesta este cazul cu reprezentările din broderia populară românească.

Considerînd diferențierea stilistică esențială, bipolară, la care ne-am referit mai sus, constatăm că în timp ce ornamentația geometrică este mai mult sau mai puțin conservatoare, ornamentația liber-desenată este mult mai receptivă față de stilurile istorice și în general față de inovațiile decorative (de exemplu, ornamentul brodat „porumbelul păcii” făurit în Valea Jiului, Bihor, Huedin etc., îndată după mijlocul secolului nostru). Dar nu trebuie să se considere că geometrismul ar fi inadecvat pentru transpunerea artistică a noilor realități istorice. Pilde revelatoare au fost înregistrate în Munții Apuseni, Valea Jiului etc. (93), ornamentele fiind redată după cele mai riguroase principii decorative, proprii stilului geometric.

În cuprinsul cusăturilor practicate în zonele etnografice pînă nu demult mai conservatoare — Pădurenii Hunedoarei, Țara Loviștei, Carpații Olteniei, Chioajdele, Țara Vrancei, Cîmpulung-Moldovenesc, Mocăniștea Munților Apuseni etc. — s-au înregistrat un număr mai redus de variante ale aceluiași ornament, aproape toate redată în forme geometrice. În schimb, în zonele în care s-au petrecut mai multe transformări economico-sociale — Banat, Dolj, Ilfov, Prahova, Bacău, Brăila, Galați, Tulcea,

Constanța, Buciumăneasa Munților Apuseni, etc. — s-a constatat pe lângă multitudinea morfologică, și un interes mai pronunțat pentru broderiile realizate în modalitatea desenului liber, sau cel puțin în aceea obținută din asocierea stilurilor geometric și negeometric.

În încheierea considerațiilor referitoare la clasificarea morfologică a ornamentelor dezvoltate în broderii mai reținem faptul că elementele și motivele pot fi sau pot deveni geometrice ori liber-desenate, iar compozițiile pot avea sau pot dobîndi, în plus, o morfologie mixtă.

POLISIMBOLISMUL ORNAMENTELOR BRODATE. Pe fundalul artistic autohton daco-roman (65; 155; 265; 266; 298), izvor al fondului ornamental comun ținuturilor de pe ambele versante ale lanțului nostru carpatic, caracterizat printr-o tematică în egală măsură concretă și simbolică, dar din punct de vedere morfologic predominant geometrică, s-au dezvoltat înrîuririle Bizanțului de-a lungul secolelor X—XIV și ale lumii sud-dunărene (ea însăși purtătoare a multor elemente ornamentale bizantine), cu un mai bogat repertoriu simbolic, în bună măsură redat negeometric. De la constituirea statelor feudale românești (secolul al XIV-lea) se adaugă o seamă de noi răsfringeri în conținutul tematic al ornamentației: dinspre Orientul Apropiat (prin mijlocirea grupelor de populație armenescă stabilite în unele din centrele noastre urbane, începînd chiar din acest secol și prin exercitarea schimburilor cu orașele din bazinul Mării Negre și al Dunării de Jos), cu o sensibilă orientare mitologică a reprezentărilor naturale, transpuse mai ales negeometric; dinspre țările slave răsăritene (de asemenea ortodoxe), cu o ornamentică predominant simbolică și fitomorfă, redată adesea în forme geometrice; dinspre nord-vestul romano-catolic (Polonia, Ungaria etc.), cu un important aport al curentului artistic dezvoltat de meșterii sași din Transilvania, bogat în reprezentări skeomorfe — ale lucrurilor și lucrărilor făurite de om — liber desenate. În aceste circumstanțe, ornamentica broderiilor medievale românești își sporește și își diversifică repertoriul de înruchipări, în funcție de ponderea regională a noului conținut semantic recepționat din zonele de pornire ale coridoarelor culturale ce înconjurau spațiul românesc. Aceste relații și înrîuriri se exercitau mai ales dinspre sud-est și est, dar și dinspre vest și nord, pînă în inima celor trei state feudale românești (357; 318; 323; 117; 227). Din ultimul pătrar al secolului al XV-lea acest proces artistic se proiectează sub forma unei contopiri convergente și

echilibrate a conținuturilor tematice vechi, autohtone, cu cele de proveniență bizantină, orientală, romanică, iar mai târziu și gotică, precum și printr-o sinteză creatoare dintre tradiția artistică medievală și izvorul de inspirație ornamentală populară. Nota specifică a acestui proces cultural desfășurat de-a lungul secolelor XV—XVIII constă în încorporarea spiritului popular tradițional în cadrele formelor artistice ale păturilor și instituțiilor feudale. În felul acesta s-a ajuns la întruchiparea unui amplu repertoriu ornamental bogat în reprezentări plastice de factură geometrică. În acest context de interferențe și împliniri decorative, un aport de seamă a revenit năzuințelor formative pînă la virtuozitate din arta meșterilor de la orașe, iar neîntîrziat și de la sate. Rezultatele astfel cristalizate în evul mediu s-au continuat în arta populară tradițională pînă în secolele XVIII—XIX, pentru ca în secolele XIX—XX să fie conservate și dezvoltate cu precădere în ornamentica broderiilor din satele noastre (357; 227; 233; 108; 224).

Drept urmare a acestor fenomene, pe de o parte de statornicie, iar pe de altă parte de continuitate-discontinuitate și diferențiere, cele trei categorii ornamentale pe care le însumează repertoriul semantic (109) — a) abstracte, b) concrete, c) simbolice — sînt reprezentate în proporții inegale în cuprinsul broderiilor din arta populară românească. În decorul brodat ele nu apar însă izolate unele de altele, delimitarea lor nu este absolută, ci sînt situate într-o strînsă împletire tematică izvorîtă din însăși concepția estetică integratoare a poporului român, deci adeseori apar concentrate într-un același motiv ornamental și, cu atît mai frecvent, în aceeași compoziție.

Ornamentele abstracte sau abstractizate sînt de regulă rezultate din structura materialelor, din jocul tehnicilor sau în urma unui îndelungat proces de generalizare și abstractizare, al căror conținut a fost omis în cursul secolelor: punct, linie, vîrstă (dungă), linii suprapuse, linii paralele. Acestora — care formează cele mai vechi și mai simple elemente ornamentale — li se alătură unele forme geometrice, ca triunghiul, pătratul, romb, cercul etc., cînd nu li se acordă o altă semnificație. În marea lor majoritate, din punct de vedere morfologic, ele aparțin stilului geometric. Cît privește funcția lor decorativă și locul în câmpul ornamental, de obicei sînt cusături complementare, situate adesea marginal.

Ornamentele concrete se divid în trei mari grupe: fiziomorfe, skeomorfe și sociale. Dintre acestea, motivele fiziomorfe care au cunoscut o răspîndire mai mare, se împart la rîndul lor în

cinci subgrupe: cosmomorfe, geomorfe, fitomorfe, zoomorfe și antropomorfe. Celelalte — motivele skeomorfe, dar mai ales cele sociale — sînt relativ mai puțin frecvente în broderiile românești.

Dintre motivele fiziomorfe, subgrupa celor cosmomorfe cuprinde elemente, motive și compoziții decorative ce redau de obicei reprezentări ale corpurilor și ale fenomenelor cerești, ale succesiunii anotimpurilor etc. Unele din acestea au fost încorporate în broderii încă din epoca lui Ștefan cel Mare (357, 355): „soare“, „soarele la răsărit“, „călița ocolită cu sori“, „raza“ (soarelui), „rază întoarsă“, „raze“, „răzuță“, „rozeta“ (solară), „stea“, „semilună“, „fulger“ („zigzagul“ sau „călița ocolită“ formată din linii frînte), „calea laptelui“ („călița ocolită“ în linii sinuoase), „virtelnița“ (cunoscutul motiv arhaic prin care s-a reprezentat succesiunea celor patru anotimpuri), „călița ocolită cu virtelnițe“, „briu de virtelnițe“, „curcubeul“, „luceafărul“, „nouri“ etc.

Dintre ornamentele care reeditează vechiul simbol al cultului solar, cel mai izbutit din punct de vedere estetic este „călița ocolită cu sori“, brodat pe mîneca vechilor cămăși femeiești. Alteori, ca în „soarele cu inimi“, motivul este reluat pe pieptul unora din cămăși, într-o formă dezvoltată recent sub influența mediului orășenesc-muncitoresc pătruns tot mai mult în viața cotidiană a satelor.

Motivul care mai demult reflecta succesiunea neconținută a anotimpurilor — numit de popor semnificativ „virtelniță“ și „virtelnicioară“ în Hunedoara, Oltenia, Munții Apuseni, Țara Oltului, Tîrnave etc. — apare pe mînecele unor cămăși femeiești mai vechi, fie reunite sub forma călițelor ocolite de-a lungul umărului „șir peste umăr“ sau „altită de virtelnițe“ și vertical „șire de virtelnițe“, fie numai în lungul piesei, într-o reprezentare de o remarcabilă valoare estetică, accentuată și de rîndurile de „flori“ care o încadrează, de asemenea stilizate geometric. Pe cămășile bărbătești, același ornament a fost cusut pe guler, în forma unui „briu de virtelnițe“ de mici dimensiuni.

Cele mai frecvente reprezentări geomorfe întîlnite în broderiile populare românești se referă la ape („rîu“, „rîuri“, „rîul cel mare“, „șuvoi“, „șuvoiaș“, „linia vîlurită“, sau „unda apei“, „bruma“ etc.) și la poteci („călița ocolită“, „călița bătucită“, „meandru“, „ocolul“). Dacă reprezentările acvatice sînt specifice decorului de pe cămășile femeiești, cele referitoare la poteci sînt prezente în portul ambelor sexe. Motivul „linia vîlurită“ este atestat încă în ornamentica dacică, iar „meandru“ este de veche origine greco-romană (116, 165—187; 80; 131, 7; 213).

Ornamentele fitomorfe alcătuiesc reprezentări ale regnului vegetal — plante, frunze, flori, fructe. Predominante în broderiile românești sînt motivele florale. După o evaluare statistică a colecției de broderii de la Muzeul Brukenthal din Sibiu, de exemplu, două treimi din motivele fitomorfe sînt florale (176). Este probabil că frunza, care și în poezia populară este laitmotivul apropierii de natură, a servit ca prim pretext decorativ. Ea are de obicei o formă ovală, cu limbul ușor prelungit și ascuțit la vîrf. În compoziția ornamentală, frunza este dispusă în reuniuni mai ales trigeminate sau bigeminate, fiind mai rar singulară. Frunzele sînt dispuse uneori asimetric, alteleori simetric într-o compoziție originală și diversă, legîndu-se prin pețiol de tulpini subțiri, grațios desenate, cu care laolaltă alcătuiesc rămurelele. Istoria broderiilor românești medievale atestă asemenea ornamente din secolele XV („frunze de stejar“ stilizate în chipul celor de acant), XVII („frunze de acant“ învăluite într-un jos fin și grațios de vrejuri și frunze minuscule) etc. (357; 356). Propriile noastre cercetări ne-au relevat interpretări cu un accent realist mai pronunțat care îngăduie să se recunoască specia frunzei, ca „frunza de brad“, cea de „gorun“, de „salcîm“, de „castan“ sau „frunza viței de vie“ (care încă în secolul al XV-lea era brodată în locul unor ornamente persane, constînd din tufe sau arbuști: 357, 509—511). Uneori, frunzele apar ca o împletitură în formă de lanț, grupate în jurul unui vrej ce întruchipează un ax de simetrie care parcurge cîmpul ornamental în genul călițelor ocolite din linii curbe sau, mai frecvent, frînte. În grupa motivelor fitomorfe cusute se întîlnesc deopotrivă spiralele mărunte, ce grupează imaginea cîrceilor viței de vie sau, mai ales, pe cei ai vrejului de dovleac. Se cuvine subliniată prezența deosebit de frecventă și generală în broderiile de pe piesele de port și ale celor care împodobesc interiorul locuinței, a străvechiului motiv dacic „frunza de brad“ (sau: „brăduțul“, „brazi“) (80; 131; 347, 452—454; 354, 392; 109, 84—88, 111—112).

Fără îndoială că și florile — asemenea celuiilalt motiv, frunza — multă vreme au fost reprezentate mai ales într-o formă generalizată, nelegată de forma unor specii precise, inspirată de cele mai frecvente și mai simple flori, ca cele de cîmp, de pădure, de fînate — „trifoiășul“, „busuioc“, „floare de fag“, „lăcrimioare“, „ghiocei“, „clopoței de cîmp“, „bujor de munte“, „peană“, „peniță“, „peniță întoarsă“, „flori mărunte de răsură“ etc. — întîlnite de om la tot pasul. Acestea apar însă în foarte numeroase variante morfologice: zeci de modele diferite de „trifoi“, de „trandafir“, de „maghiran“, de „garoafă“, de „lalea“, de „flea-

rea soarelui“, precum și „rozeta“ (florală), „floarea mare cu cîr-
lige“, „flori pe roate“, „floarea călărașilor“, „boboci“, „palmeta“
(dispusă de o parte și de alta a vrejului meandric, cum se atestă
în broderiile medievale ale secolului al XV-lea), „boboci“, „flori
de cîmp“ stilizate etc. Dintre acestea, cîteva au fost atestate în
broderiile medievale ale secolului al XV-lea (357): „trifoiul“,
„laleaua“, „palmeta“ (dispusă de o parte și de alta a vrejului
meandric); „flori de cîmp“, în epoca lui Constantin Brîncoveanu
sau „floarea soarelui“, în timpul domnitorilor Constantin și Ni-
colae Mavrocordat, deci în secolele XVII și XVIII (356) etc.

De obicei, pe piesele de port, ca și pe cele pentru împodo-
birea locuințelor, „floarea“ apare compusă din patru petale.
Totuși nu sînt rare cazurile cînd, îndeosebi pe alțițele cămășilor
din Oltenia, Muntenia, Moldova, Valea Gurghiului, Țara Bîrsei,
Valea Hîrtibaciului, Tîrnave, Munții Brețcu etc., corola ajunge
să-și sporească numărul petalelor la șase, opt, ajungînd pînă la
forma bogată „ochiul boului“ (margareta), tot atît de frecventă
pe cîmp, la pășune, ca și în finate.

Din motivele ce reprezintă fructe și cereale, cele mai des
întîlnite sînt: „spicul griului“, „spic pe alțiță“, „mănunchi de
lan“, „mere“, „cireșe“, „frăguțe“, „căpșuni“, „afine“, „coacăze“,
„mure“, „zmeură“, „ghindă“, „castraveți“, „struguri“, „ridichi“,
„prune“, „pere“ etc. De asemenea, în reprezentările brodate apar
diferite plante sau porțiuni ale acestora: „brăduț“, „brad“, 50
„brădoi“, „brad cu stea“, „arbore stufos“, „cracă de măr“, „cren-
guță“, „pomîșori“, „tufe“, „ciuperce“, „spicul de grîu“ (întîlnit 58
încă în broderiile sec. XV) (357).

S-a constatat adesea că motivele fitomorfe care au pareurs 68
o circulație intensă ori au fost practicate cu o mare frecvență și
care au fost îndrăgite de un număr mare de femei își păstrează
denumirea tradițională și sînt recunoscute ca atare cu ușurință. 75
Nu rare sînt ocaziile cînd doar configurația ornamentelor le
trădează izvorul lor vegetal de inspirație, în schimb numele ce-l
poartă azi nu mai prezintă nici o legătură cu conținutul lor te-
matic (192, I 354—358; 90, 469—472; 49—56). De aici și concluzia
că bogăția motivelor ornamentale reprezintă o reflectare, un
îndelungat proces de preformare și generalizare, nicidecum o
copie mecanică a surselor de inspirație din natura înconjurătoare
(207, 371; 185, 317, 320; 285, 33—43, 72—79; 192, I, 335—370).
Așa stînd lucrurile, la baza ornamenticii populare un rol deose-
bit revine imaginației creatoare a omului, bazată desigur pe
o sinteză a frumuseților din natură, a trăirilor sufletești, a
întîmpinării anotimpurilor bogate în flori și plante ce au înmu-

gurit de veacuri sub ochii omului. Denumirea motivelor poate fi considerată în multe cazuri o convenție, o încercare de identificare a acestora.

În cadrul grupeii ornamentale fitomorfe, realizate în broderii, constatare cu o valabilitate mai generală, s-au diferențiat trei direcții de redare morfologică în funcție de tehnicile de cusut utilizate: ornamentele cusute pe muchiile crețurilor, pe dos etc. se suprapun unor figuri geometrice ca romb, pătratul etc.); cele cusute pe muște (punct de rămurea), corespund în bună parte și sînt mai ușor de identificat în raport cu denumirea ce o poartă; în schimb, o altă subgrupă, de dată relativ mai recentă în unele zone, este alcătuită de „puii pe scris“, „șinoarele“ etc., motive ale căror contururi fiind desenate liber, pun în lumină forme de redare mai apropiată de aceea a florilor, frunzelor etc. Reprezentarea de ornamente liber desenate fitomorfe este foarte frecvent practică pe piesele de îmbrăcăminte din pănură, blană, și piele. Spiritul creatorului popular se manifestă cu destulă îndrăzneală și fantezie, înfrîngînd adesea rigorile principiului simetriei, ca în cîmpurile ornamentale ale pieptarelor înfundate bărbătești, ceea ce-i ușurează mult opera compozițională. Totuși, acest principiu, asociat cu cel al alternanței și repetiției, constituie un caracter estetic nedesmințit în structurarea cîmpurilor ornamentale dezvoltate pe pieptarele femeiești din Țara Oltului, de pe ambele Tîrnave, din zonele bucovinene sau din cele dobrogene, din sudul Olteniei, ca și din Munții Apuseni.

Ca și în alte domenii ale artei plastice populare românești, în redarea motivelor fitomorfe cusute se observă două tendințe. Una, în care aceste forme sînt stilizate geometric, apărînd doar în liniile esențiale. Alta, pe alocuri cu o intensitate relativ mai recentă, se caracterizează printr-o redare negeometrică, în modalitatea desenului liber, reproducînd o formă mai apropiată de aceea înțîlnită în natură.

În primul caz, ajungînd pînă la geometrizarea globală, floarea ia forma rombului sau pătratului. Alteori frunza îmbracă forme trapezoidale, iar floarea, redată numai în linii generale și micșorată, se înfățișează ca un pătrat sau un romb minuscule. Mai frecvent, acest proces de simplificare se practică în cazul ghirlandelor marginale sau intermediare, cu ajutorul cărora se obține separarea registrelor principale. Cu toate acestea, compoziția și zugrăvirea motivului, precum și denumirea lui permit, chiar și în cazuri analoge de schematizare, să se identifice obîrșia lui vegetală.

În cadrul celei de a doua tendințe, a desenului liber, negeometric, la fel de veche în istoria ornamentației populare românești, dar a cărei extindere este relativ mai recentă, se constată preferința tot mai frecventă pentru interpretările mai aproape de forma reală, pe linii curbe, îngăduind recunoașterea facilă a speciei florale. Ornamentul cel mai des adoptat în broderii este trandafirul, fiind desenat cu o siguranță și cu o uimitoare capacitate de proiecție a formei în plan. Repetarea frecventă la care a fost supus a avut ca rezultat crearea unei varietăți de forme, de la cele mai simple și mai mărunte de pe cămășile copiilor, la trandafirii de pe cămășile bărbătești și la decorul bogat ce se răsfrânge pe cămășile femeiești. Tendința de utilizare a modalităților decorative asimetrice și acentrice, sporită pe parcursul ultimei jumătăți de secol, posibile prin apelul la anumite tehnici de cusut, de obicei mai noi, precum și prin valorificarea deschiderilor libere pe care le conferă apelul la stilul negeometric, în ansamblul broderiilor românești tradiționale nu a devenit însă preponderentă. Ci, chiar în constituirea ornamentelor fitomorfe brodate negeometric, legile simetriei și ale alternanței păstrează încă un rol deosebit de important ca și în cazul celor fitomorfe geometrice.

Ornamentele zoomorfe sînt reprezentate printr-un număr mai redus decît cele fitomorfe, atît în categoria celor utilizate geometric, de obicei mai vechi, cît și printre cele obținute în transpunerile desenului liber. În cuprinsul acestei grupe de ornamente cusute conviețuiesc cele mai variate reprezentări, atît după tipul de stilizare, cît și după conținutul tematic: „coarnele berbecului“, „șutele“ (oile lipsite de coarne, cu coarne mici), „șutele întregi“, „șutele întoarse“, „șutele jumătăți“, „calul dracului“, „cai“, „perechi de cai“, „patru cai“ (simbolizarea virtelui: reprezentarea succesiunii celor patru anotimpuri), „dintele lupului“, „șir de dinți de lup“, „cerbul“, „melcul“, „ghiare“, „ghiara întoarsă“, „gură de broască“, „boturi de broască“, „lăbuțe“, „picioare de furnică“, „cap de muscă“, „șopîrlă“, „șarpe“ etc. Altele, ca reprezentările denumite „șarpele cu trei-patru capete“, „șarpele cu șapte craci“, „șarpele care ar mîncă o broască“, „șarpele care ar intra în scorbură“, „omida înveninată de șarpe“, dispuse în raza buzunarelor și a deschiderii eioarecilor sau nădragilor din portul bărbătesc, pe lingă latura metaforică a unora din aceste compoziții ornamentale, „în toate cazurile există o legătură între simboluri, există aceeași semnificație, dacă ne gîndim la unica funcție a buzunarului, aceea de a păstra o valoare“ (312, 112). Acestei explicații, în ceea ce pri-

vește deschizătura cioarecilor, i se poate adăuga aceea magică, apotropaică, a marcării articulațiilor și altor porțiuni de corp expuse „duhurilor rele“ (188; 269—294; 109, 134—138).

Alături de ornamentul fitomorf și simbolic totodată, „bradul“ („brăduțul“, „frunza bradului“), motivul „coarnele berbecului“ este nu numai deosebit de frecvent, dar și extrem de răspândit și foarte vechi, poate unul din cele mai vechi motive din ornamentica broderiilor românești de pe ambele versante ale întregului nostru lanț carpatic. Aceste împrejurări au permis o rară varietate morfologică, multe exemplare fiind de o formă desăvârșită, clasică, aprecierea rămânând valabilă dacă le considerăm chiar și în cadrul ansamblului de motive geometrice luate în totalitatea lor. Pe de altă parte, trebuie să relevăm aria sa de răspândire mult mai largă la mai multe popoare europene, la o serie de popoare ale U. R. S. S., în Horezmul antic, în China pe timpul hanilor, la hunii migratori etc.

Din reprezentările avimorfe, unele întrutotul, iar altele în mare măsură sînt tributare ornamenticii geometrice: „găinușa“, „cloșca cu puii“, „puiul cel mare“, „vulturașii“, „talpa gîștii“, 60 „pielea găinii“, „gheruțe“, „uliul“, „rîndunica“, „creștățel“ (creasta cocoșului), „cocorii“, „cocoșii“, „perechea de păsări“, „cioc cu ochi de pasăre“, „porumbei și frunze“, „cucul“, „porumbei și crucea-n frunze“, „porumbelul păcii“, compoziția metaforică 70 „puiul cel cu patru picioare“ etc.

Ornamentul „cocorii“ alternează între cele două brațe ale meandrului la cămăși femeiești, reuniune decorativă mai veche de un secol; „perechea de păsări“, despărțite fie printr-o floare, fie printr-o cruce — care constituie axul de simetrie — este frecventă în unele zone pe tindeiele (ștergarele albe) de cap mai vechi; mai întîlnim „pasărea“ pe pieptul cojoacelor înfundate; „porumbelul păcii“ cusut pe ștergarele și năfrămuțele lucrate în ultimul sfert de veac pentru zestrea tinerelor fete din zilele noastre sau pe variantele decorative ale lățițarelor din mărgelute policrome confecționate în aceeași perioadă etc. Din ansamblul motivelor zoomorfe, ultimele două manifestă cea mai accentuată tendință de redare prin desenul liber.

Printre ornamentele zoomorfe liber desenate, cuprinse mai ales în decorul pieptarelor, se întîlnesc deosebit de frecvent variante ale reprezentării „șarpelui“, considerat pînă nu demult ca posedînd funcția de ocrotitor al casei omului, credință a cărei vechime se pierde în vremurile mitologice, iar prin contaminarea sa cu „unda apei“ încorporează și vechi concepții referitoare la fertilitatea solului (116, 165—187; 188, 295—299; 131, 22). În

ceea ce privește asemenea variante — ca și în folclorul muzical și literar — evidențiem un aspect, cel al contaminării, care constituie o circumstanță psihologică și culturală caracterizată printr-un puternic stimulent în dezvoltarea motivelor și compozițiilor ornamentale. Acest fenomen al contaminării poate fi surprins sub diferite forme. Mai frecvent, în limitele avute în vedere aici, acest proces se manifestă prin asocierea unor ornamente tradiționale dintr-o zonă sau localitate, ca motive complementare, auxiliare sau marginale ale unui ornament principal, dispus adeseori central, de asemenea tradițional etc. Ornamentele secundare adăugite pot deține acest rol și în alte combinații ornamentale, după cum pot dobîndi și statutul de ornamente de sine stătătoare. Pe măsura pătrunderii și încetățenirii noutăților oferite de industria textilelor în dezvoltare vertiginoasă, precum și a unor noi ornamente, făurite în epoca noastră, se surprinde încă un alt aspect al contaminării, și anume de adăugire la motivul tradițional a unor motive de dată mai recentă.

Un alt aspect care se cuvine subliniat este continua asociere în compozițiile ornamentale a motivelor cosmomorfe, fitomorfe, zoomorfe etc.

Redate geometric sau negeometric, motivele zoomorfe brodate se caracterizează prin consecvența deosebită cu care s-a urmărit respectarea unor legi ale artei decorative — alternanța și repetiția — în dispunerea și gruparea lor și a petelor respective de culori, care le subliniază și le diferențiază.

Ornamentele *antropomorfe*, în sens strict, nu s-au impus pregnant în ornamentica dacică (131, 24; 279; 109, 98—102). În decorul brodat din arta populară românească, acestea sugerează sau închipuie omul ori părți ale corpului omenesc. Astfel sînt figurate siluete de femei pe ștergare și alte piese din Oltenia, ca și din zonele Prahova, Buzău, Romanai. În Mărginenimea Sibului, „horele” și „brîurile” de la altîtele cămășilor amintesc șirul jucătorilor, prin repetarea unor motive dreptunghiulare sau ovale. Motivul „horele” se întîlnește pretutindeni în ornamentica populară românească.

Dintre ornamentele antropomorfe, cele mai vechi, caracterizate printr-o viguroasă stilizare geometrică, motivul „ochi” cunoaște foarte numeroase variante și combinații: „ochiți”, „ochi cu sprîncene”, „ochi cusuți pe dos”, „patru ochi”, „fureă cu ochi”, „cîrnel cu ochi” etc. Majoritatea lor nu sînt altceva decît tipizări duse pînă la cea mai pronunțată schematizare și se practică pe cămăși și în special pe gulerele acestora.

Pe ile de factură tradițională din portul popular românesc de pe Tirnave, din zona Alba, din Cîmpia Ardealului etc., au fost frecvent întîlnite „ochiulețul“, „costițele“ etc. Cel dintîi a fost lucrat de obicei pe muchiile crețurilor, tehnică de cusut prin care se obțin numai decoruri de un geometrism desăvîrșit. În asemenea circumstanțe, ornamentul a îmbrăcat forma unui romb. Cît privește celălalt motiv, „costițele“, el este brodat prin tehnica de cusut „rumânesc“, ceea ce a permis obținerea unor contururi care subliniază caracterul realist al izvorului de inspirație. Pe cearșafurile de culme se întîlnesc motive cu numiri identice, dar realizate într-o formă mult mai puțin riguroasă. Tendința apare și mai conturată în Banat, în sudul Olteniei și al Munteniei, în zonele Ialomița, Constanța, Galați, Rădăuți etc., unde se întîlnesc și „ochi“ redați într-o stilizare negeometrică, proprie desenului liber. Tot astfel, în decorul pieselor de blană și de piele, atît la pieptarele înfundate, al celor descheiate în față, cît și pe chimire apare motivul „inimă“, transpus negeometric.

Ornamentele skeomorfe, care au ca izvor de inspirație uneltele și obiectele făurite sau prelucrate de mîna omului, confirmă pe larg condiționarea și înrîurirea pe care le exercită un anumit gen de ocupație, felul de muncă practică, felul de trai asupra decorului popular.

Practicarea unui anumit gen de ocupație — în anumite condiții sociale — și, prin aceasta, participarea activă la un anumit mod de viață joacă un rol important în orientarea și diferențierea stilistică a ornamentației populare și a tematicii acesteia, atît în cuprinsul fiecărui ținut, cît și pe diferitele trepte de evoluție ale comunității. Formele în care se înfăptuiește și pe care le ia influența muncii în artă sînt variate. Pe de o parte, înrîurirea muncii este exprimată prin întreaga tehnică decorativă. Pe de altă parte, elementele decorative reproduc, într-un tip de stilizare sau altul, diferite unelte și obiecte de utilitate. Dintre acestea sînt redată în stil geometric: „cîrligul“, „cîrligul ciobanului“ sau „zăluța“, „furca“, „furcuța“, „ciutura“, „ciutura în patru zăluțe“, „cîrligul cu jumătate de ciutură“, „roata morii“, „scărița“, „bănuții“, „roțițele“ etc. Frecvența acestora a crescut simțitor în secolele XVIII—XIX (227).

Ornamentele skeomorfe prezintă o interesantă evoluție morfologică și o continuă varietate tematică. În majoritatea cazurilor, motivele mai vechi apar de obicei stilizate geometric.

Motivul „zăluța“ — cu o vechime foarte mare și o răspîndire generală în decorul broderiilor din portul popular româ-

nesc, în ținuturile de pe ambele versante ale Carpaților —, în forma sa inițială, se reduce la o linie frântă, care vâdește o ingenioasă sintetizare și tipizare. Acest ornament se recunoaște ușor prin forma sa de „zală“ sau de S. De obicei este cusut orizontal.

În cercetările sale etnografice de pe Tirnava Mare, G. T. Niculescu-Varone citează printre alte motive întâlnite și pe cel denumit „zală“, totodată relevând prezența unor compoziții decorative axate pe zăluță, alcătuite din flori mari în formă de romb, conturate cu negru în „rumânesc“ (ochișoare) (236, 5). Ca și ornamentele zoomorfe — „coarnele berbecului“, „șutele“ etc. —, ornamentul skeomorf „zăluță“ se întâlnește sub forma mai multor variante și combinații. Din acest punct de vedere este elocvent numărul variantelor brodate pe ii: „zăluța cea mare“, „zăluța cea mică“, „zăluța cu cărare“, „zăluța cu scăriță“, „zăluța pe jumătate“, „ciutura în patru zăluțe“, „virtelnița în patru zăluțe“ etc., toate acestea aparținând stilului geometric de transpunere ornamentală. Dintre toate elementele prezente în ornamentica populară românească, acesta este cel mai răspândit.

O unealtă strîns legată de cultura pămîntului, de viața pastorală și de industria casnică textilă este furca de paie, de fin sau de tors (în acest din urmă caz reproducînd întretăierea furcii cu fusul). Ea a atras și atenția cusătoarelor de motive decorative populare, cu secole în urmă. În forma sa cea mai simplă, motivul „furca“ s-a obținut prin încrucișarea a două linii oblice. Acest motiv apare adeseori întovărit de motivul „ciutura“ care, în forma sa cea mai stilizată, este alcătuit dintr-un număr îndoit de linii oblice. Variantele cele mai noi ajung la forma care, deși conservă stilizarea geometrică, totuși indică o tendință evidentă de degajare din rigorile vechii structuri morfologice. Gama motivelor din această categorie este foarte bogată: „seceră“, „roată“, „căruță“, „toiege“, „cîrjă“, „pahare“, „păhăruț“, „bănuț“, „plute“, „stîlpi de telegraf“, „tăbluțe“ etc. (zonele Țara Bîrsei, Țara Hațegului, Pădurenii Hunedoarei, Mărginenimea Sibiului, Banat, Gorj, Vîlcea, Argeș, Olt, Muscel), „grebluță“, „fereastră“ etc. (Maramureș, Bucovina), „strajă“, „ocol“ etc. (Muscel), „rășchitor“, „jug“, „furculiță“, „foarfecă“, „lămpaș“ etc. (Mărginenimea Sibiului), „bici“, „măturică“ etc. (Țara Bîrsei), „lanț“, „nod în lanț“, „zimți“, „potcoavă de cal“, „coșulețe“, „secerucă“, „lance“ etc. (nordul Olteniei) ș.a.m.d.

Ornamentele sociale, ultima grupă aparținînd categoriei de reprezentări decorative de inspirație din realitatea concretă,

reflectă diferitele aspecte de viață comunitară. Dintre acestea, reprezentativ este ornamentul care, în imaginația decoratoarelor, oglindește poziția a două femei certate, una opusă celeilalte: „sfăditele“. În forma sa cea mai simplă, acest ornament brodat se obține din lungimea a două dintre brațele laterale ale „furcii“, care, astfel, se prezintă sub forma a două unghiuri opuse. Prin caracterele sale morfologice și structurale, ca și prin accepțiunea semantică a ornamentului, „sfăditele“ sînt alcătuite dintr-o pereche de elemente ornamentale. De obicei, în transpunere, ornamentul inițial este completat cu liniute accesorii, perpendiculare pe cele principale. Acesta este nelipsit din ornamentica tradițională românească de pe aproape întreg teritoriul locuit de români și, semnificativ pentru fenomenul de unitate etnoculturală și artistică populară, poartă aceeași denumire, doar cu diferențieri de exprimare ținută. În toate cîmpurile brodate, ca de altfel și în cuprinsul alesăturilor populare, motivul este redat exclusiv în stil geometric. Adeseori acestea sînt brodate în combinații de un excepțional efect estetic: „sfăditele și ciutură“, „sfădite, furcă și cîrlig“, „sfăditele cu jumătăți de ciutură“ etc.

Din ornamentele sociale liber desenate, notăm „horele“ brodate pe poalele cămășilor din Muntenia. Acestea le alăturăm noua compoziție „porumbelul păcii“, creată în contextul comunicărilor culturale și artistice dintre orașul și satul contemporan. Prezența acestui ornament brodat (pe broboade, năfrămuțe etc.), tot mai frecvent în cele mai diferite zone din țară, este un rezultat al răsunetului moral pe care-l are în lumea satelor politica românească de pace.

În general, ornamentele sociale pun în lumină o mai mare putere de generalizare și sintetizare a situațiilor reale supuse reprezentării decorative, fie că este vorba de o transpunere geometrică, liber desenată ori mixtă.

Ornamentele simbolice. În această grupă avem în vedere acele broderii care cuprind reprezentări ce se referă la o lume imaginară, într-o serie de cazuri valorificîndu-se subiecte legate de vechile concepții cosmogonice, mitologice-folelorice, de credințe religioase, de superstiții pe cale de continuă dispariție, precum și o serie de transpuneri de natură heraldică sau emblematică.

Din cîmpurile brodate pe piese de port și pe țesături de interior, relevăm pe cele mai caracteristice pentru fondul nostru principal ornamental, începînd cu cele mai frecvente din motivele decorative cu substrat mitologie. Printre acestea, la loc

de frunte se află ornamentele denumite „bradul“, „brăduțul“, „frunza de brad“ sau „floarea rombică“, brodate pe cămășile bărbătești (deasupra mânecilor, la umăr, uneori și la poalele stanului), pe gaci (cusături colorate la poalele acestora), reamintesc de ornamentul similar, întâlnit foarte frecvent în arta dacilor, îndeosebi pe ceramică, unde a continuat un prototip tracodacic, în toate cazurile simbolizând bărbăția, voinicia, puterea bărbătească (voinic înalt ca bradul). El a fost întâlnit și în decorul tradițional al altor popoare (Peninsula Balcanică, Polonia, țările nordice), dar cu o răspândire și frecvență mult mai redusă. În schimb, el a dovedit o prezență dintre cele mai extinse și o frecvență din cele mai înalte în arta dacilor, în arta populară românească (în ceramică, în arta lemnului, în arta țesăturilor, alesăturilor, cusăturilor etc.), în creația plastică a românilor de pretutindeni și a întregii romanități orientale, iar din cuprinsul acestora, îndeosebi în cel al cîmpurilor brodate. În temeiul rezultatelor convergente ale săpăturilor arheologice, ale cercetărilor privitoare la istoria culturii și artei populare românești se poate conchide, cu toată certitudinea, că motivul ornamental „bradul“, „brăduțul“, „frunza de brad“ și compozițiile rezultate din valorificarea și combinarea lor artistică, constituie cea mai specifică reprezentare ornamentală tradițională din arta populară românească (131; 279; 302; 354; 112, 392; 109, 84, 87—88, 112), aflîndu-și o încorporare corespunzătoare și în stema țării, iar odată cu aceasta și pe drapelul național.

Un alt ornament, cu o răspândire universală, străvechi și foarte mult reprezentat în decorul dezvoltat în arta noastră populară, este desemnat sub numele: „linia vălurită“, „unda apei“, „valul“, „spirală“, „meandru“ etc., în fond toate înfățișîndu-se asemenea unor motive meandrice brodate delicat, geometrice sau liber desenate. Pe lângă nenumăratele transpuneri de acest fel pe ceramica neolitică de Vădastra, în continuare pe ceramica dacică, acest ornament este întâlnit mai departe în broderiile românești medievale, mai cu seamă ca element decorativ marginal, iar cercetările de istoria artei medievale îl constată în broderiile scoase la iveală din morminte (de exemplu, gura unei cămăși dintr-un mormînt de la Suceava prezintă motive meandrice brodate cu fir aurit și cu mătase roșie răsucită). Așa cum se observă în reprezentările de cojoace din secolele XVIII—XIX, iar în continuare în decorul brodat de pe cojoacele și pieptarele conservate în muzeele noastre etnografice ori cu o frecvență prezență în portul popular contemporan.

Rememorînd concepții străvechi, acest ornament de origine acvatică a simbolizat cultul fertilității solului, totodată caracterizînd sensibilitatea feminină.

Marea majoritate a reprezentărilor și a simbolurilor solare, de sorginte uraniană, odinioară cu funcțiuni apotropaice (protecție contra forțelor dușmănoase) și magice (fertilitate), astăzi păstrează numai un rol exclusiv decorativ. Ele ocupă un loc de seamă în transpuerile brodate pe cămăși (forme geometrice), pieptare, bondițe, sumane (forme liber desenate și mixte): „soarele“, „soare și virtelniță“, „roți solare“, „rozetă solară“ etc. Pentru semnificația lor istorică, observăm că în broderia românească a secolului al XV-lea s-au înregistrat unele reprezentări ornamentale corelate cu cele de mai sus — „stea cu 12 colțuri înconjurată de un cerc“, „steaua“ ca întruchipare a gloriei cerului etern, precum și „arboarele vieții“ (inițial de sorginte orientală), în forme de transpunere ce sintetizează o puternică întrepătrundere cultural-artistică dintre Orient, Bizanț și Occident (357, 480—481; 356, 33) și, totodată, o concepție estetică românească deja distinctă, caracterizată printr-un remarcabil realism artistic, prin discreție, echilibru și măiestrie. Cunoscînd universalitatea reprezentărilor mitologice solare, frecvența lor în arta popoarelor eurasiatice, pe plan regional relevăm larga lor prezență în arta noastră populară, în arta broderiilor făurite în cursul secolelor de la un capăt la altul al teritoriului românesc.

În aceeași clasă, a celor simbolice, se cuprind și ornamentele folclorice. Dintre acestea remarcabilă este, fără îndoială, compoziția „trifoiușul cu patru foi“. Foarte frecvent se întâlnește pe iile vechi, aflate în lăzile de zestre ale nevestelor mai în vîrstă. Întrucît, pe alocuri, unele fete îl consideră un element de bun augur („noroc în dragoste și în căsnicie“), acestea continuă să-l transpună pe ii și pe năfrămuțe de mină.

Dintr-o altă subdiviziune a reprezentărilor simbolice, ornamentele religioase, consemnăm numai pe cele mai frecvente: „preseura“, „crucea“, „pristornicul“, „sfeșnicele“ etc. Ele au fost cusute pe vechile ștergare care împodobeau ferestrele ori care încadrau icoanele, pe năframe și alte piese vechi folosite în cadrul ritualurilor de trecere, din toate provinciile noastre istorice. Conservarea, răspîndirea și dezvoltarea acestei grupe de ornamente se explică în bună parte prin intensă lor întrebuințare de odinioară în decorul locuințelor și instituțiilor de cult, iar cu o intensitate deosebită, la nedeile sau tîrgurile anuale de țară. Începînd cu al doilea pătrar al secolului nostru s-au inten-

sificat comunicările, întrepătrunderile între ornamentele de factură simbolică și cele cu o tematică realistă. În această continuă devenire semantică, ornamentul „prescura“ a dobândit denumirea de „pită“, „pîine“ sau „pîinișoară“, în asemenea cazuri pierzîndu-și semnificația religioasă atît în conștiința creatorilor (emîțători), cît și a celor care utilizează piesa respectivă (receptorii, purtătorii). Tot astfel, motivul ornamental „crucea“ reapare uneori cu accepția sa străveche, folclorică, de „cruce de voinic“ (90, 294). Acest mod de preformare a moștenirii culturale subliniază, pe de o parte, continuitatea morfologică și structurală frecventă în ornamentica populară, iar pe de altă parte, discontinuitatea semantică din acest domeniu, precum și a funcției sociale a obiectelor de artă populară.

Cu toate că sînt destul de rar încorporate în decorul pieselor populare brodate, grupa ornamentelor simbolice emblematice sau heraldice a cunoscut creații valoroase încă de la începuturile broderiei medievale românești, ca, de pildă, compoziția „vulturii bicefali“ de pe mantia cu care este înfățișat Mircea cel Bătrîn la ctitoria sa de la Cozia; din decorul brodat al unor piese de costum bărbătesc de curte din Țara Românească, reamintind de heraldica principilor bizantini sau din portul unor voievozi contemporani din Peninsula Balcanică (232, 96—97). Acestor reprezentări ornamentale li se pot alătura „corbul cu crucea în cioc“ întîlnit frecvent în cusăturile mai vechi, preluat, evident, după stema Țării Românești; „steaua dublă“, simbol al unei embleme medievale moldovenești, exprimînd orientarea laică din epoca Movileștilor și cea a lui Vasile Lupu (356, 85); „vulturi și cruce“, transpusă adesea pe ștergarele de cap din zonele intracarpătice; broderia specifică de pe glugă, din zona Iași, Bucovina etc.

Reflectînd experiența culturală contemporană, într-o seamă de cusături pe șervețele, năfrămuțe, lătițare etc. se întîlnesc tot mai des compozițiile „porumbelul păcii“, „trei porumbei“ din care cei doi laterali poartă în plisc cîte o ghirlandă etc.

O contribuție foarte apropiată ornamentelor emblematice o constituie întregirea broderiilor printr-o serie de semne grafice convenționale (linii drepte sau oblice, similare celor transpuse odinioară pe răboj, numere, anul în care s-a lucrat piesa), altele constînd din semne de proprietate, semne de breaslă, inscripții, inclusiv numele proprietarului etc. În marea lor majoritate, acestea se întîlnesc pe cojoace, pieptare, sumane, ștergare decorative pentru pereți, cămăși, și sînt brodate complementar sau

marginal, mai frecvent geometric, dar și liber desenat. Cu alte cuvinte, scrisul însuși poate constitui un element decorativ brodat, ca și ales, sculptat, pictat etc.

Recapitulând prezentarea grupei ornamentelor simbolice brodate, constatăm că acestea, în majoritatea lor, sînt lucrate în cele mai vechi tehnici de cusut, iar pentru executarea elementelor mai noi se utilizează fie cusutul în puncte crucișești, fie broderia plină.

Pe de altă parte, unele dintre ele pot aparține și altor grupe tematiche, cum s-a observat anterior, însă, prin întrebuințarea lor în decor cu un scop special, au căpătat și un alt conținut simbolic și o altă apartenență sau participare semantică.

CROMATICA. *Modalități pentru delimitarea și sublinierea decorului.* În executarea cusăturilor s-au folosit fire în culoarea lor naturală, fire vopsite cu coloranți vegetali, iar din epoca modernă și fire preparate în coloranți de proveniență industrială. În general, se constată o predilecție pentru cusăturile policrome, în diferent de natura coloranților. Pentru broderii, cromatica este un factor esențial. Se recurge la culoare îndeosebi pentru a delimita cîmpul împodobit și a pune în lumină elementul, motivul sau compoziția, în totalitatea sa, opuse întinderii monocrome a fondului (spațiul alb, albeata materialului de fond, spațiul monocrom neîmpodobit, spațiul de liniște, de răgaz sau de repaos), accentuînd caracterul decorativ, valoarea artistică a unor ornamente adeseori simple și repetate. Această concepție estetică, prin frecvența și consecvența cu care este concretizată în decor, constituie o caracteristică esențială a artei populare românești în general, foarte puternic subliniată în arta broderiei la români. Nevoia de *liniște* sau de *repaos* decorativ a creatorului român este uneori suplinită sau chiar accentuată prin practicarea unor aplicații (pe cojoace, pieptare, sumane etc.) din piele subțire albă, decupată în forme ornamentale. În aceeași ordine estetică populară se încadrează practicarea tiviturilor largi sau a gînturilor monocrome (albă, mai frecvent, sau neagră) din blană, mîșină, cusături, gîntane sau birnașe — singure ori asociate — de la marginile pieptarelor, cojoacelor, sumanelor, vestelor, cioarecilor, nădragilor etc. De exemplu, prin dispunerea unor contururi spiralate din pielică monocromă și din gîntane negre se obține în centrul ambelor suprafețe ale pieptarelor cîte un loc gol alb, în preajma căruia sînt structurate cîmpurile ornamentale specifice fiecăreia (278, 34; 312, 133).

Cu privire specială la piesele de blană sau piele, trebuie considerat rolul ciucurilor din mătase colorată plasați printre broderii, sau în contextul suprafeței unitare, compacte, a cîmpurilor brodate monocrom, precum și aplicațiile din „oni” sau „bănuți” între motivele decorative (Obcinile Bucovinei, Rădăuți, Iași, Vaslui, Neamț, Covurlui, Țara Vrancei, Valea Hîrtibaciului, Țara Oltului, Mărginenimea Sibiului, Buciumăneimea Munților Apuseni, Bistița-Nășăud, Tîrnave, Alba, Valea Arieșului, Vașcău-Beiuș etc.). Atunci cînd broderiile sînt realizate într-o singură culoare — ca iile de factură sibienească, pieptarele de factură buciumănească etc. — motivele sînt scoase în relief de jocul reflexelor, prin efectele de umbră și lumină, cărora li se asociază reflexul de licurici al punctelor aurii, roșii etc., presărate pe suprafața unitară a cîmpului brodat.

Culori specifice rezultate din coloranți vegetali. Cristalizate într-o regiune în care se întretaie vechile curențe artistice care legau vestul, centrul și estul Europei cu Orientul Apropiat, arta noastră medievală în general și broderia românească în special au beneficiat de o seamă de contacte (directe ori indirecte) cu societatea și cultura bizantină, cu gîndirea și sensibilitatea estetică a lumii sud-est europene. La concepția mai sobră din punct de vedere cromatic a artei dacice și greco-romane, Bizanțul a adăugat un gust mai pronunțat pentru culoare, stimulînd consolidarea și dezvoltarea unei tradiții cromatice originale românești medievale (233, 62—63). Constituind tot atîtea trăsături stilistice definitorii ale broderiei medievale românești, alături de echilibrul compoziției și organicitatea liniei foarte subțiri și cu un traseu extrem de elegant, încă din secolele XIV—XV se afirmă o armonie cromatică subtilă, un colorit cald și nuanțat, efecte de umbră și lumină, accente discrete de culoare ce îmbîlînzesc strălucirea metalică a firului de aur și argint. De unde și constatarea însemnatului aport al valorilor cromatice la reliefarea funcției expresive a suprafețelor brodate, conturate prin linii de o extremă concizie. Aceste nuanțe calitative de ordin estetic, comparabile cu o creație picturală și poetică totodată, situează broderia medievală românească alături de artele majore ale timpului, în primul rînd de pictura murală și de miniatura din perioada secolelor XV—XVIII (227, 5, 9; 233, 49; 357). Desfășurînd o gamă mai vie și mai largă în tonuri, din punct de vedere cromatic broderiile românești medievale exprimă atît respectul pentru valorile tradiționale, pentru gustul estetic și viziunea artistică a unui vechi fond omogen și comun, cît și un sentiment de permanentă deschidere față de sugestiile și înnoi-

rile ce nu vor întârzia să se manifeste secol după secol, atât din direcțiile culturale central-europene (Polonia, Boemia, Ungaria, Austria etc.), dar mai cu seamă — în ultimele secole ale orînduirii feudale și în epoca iluminismului — prin intensificarea și consolidarea legăturilor dintre arta medievală românească și aceea dezvoltată în mediul artei noastre populare (356; 224; 258; 277).

În secolele XIV—XV, în tustrele țări române se foloseau surse coloristice vegetale, pregătite în mănăstiri și în gospodăriile țăranilor. Astfel, roșul era obținut din rădăcini de roibă, din frunze și flori de măr-pădureț sau din flori de șovîrf; negrul dintr-o soluție mai concentrată de coajă de arin, gogoși de arin și de stejar, cărora li se adăuga funingine; albastrul închis, din scoarță de arin; galbenul auriu, din vîrfuri de răchită sau din sofran; verdele închis, din vîrfuri de răchită împreună cu scoarță de arin; cafeniul deschis, din frunze de nuc, iar cel închis din coji verzi de nucă; mai menționăm castaniul, care se prepara dintr-un amestec de scoarță de gorun, cîreș și nuc (86; 112; 113; ornate prin cusături, ca și prin alesături. Acestea oferă o imagine (257). Pentru albastrul închis, mănăstirile și atelierele domnești de broderie au procurat din import frunzele unui arbust tropical, indigotier, aduse din Spania de către negustorii venețieni ajunși la „schelele” sau porturile de la Marea Neagră și Dunărea de Jos (357, 508).

Cercetările de istoria artei medievale semnaleză: un anumit interes în secolul al XV-lea predilect pentru roșu în broderiile moldovenesti (firul de mătase răsucită: 233, 50); faptul deja îndătinat la mijlocul secolului al XVII-lea că roșul constituia elementul cromatic principal în cusăturile din portul popular românesc transilvănean (331); existența în secolul al XVII-lea a unui fond principal constituit dintr-un anumit trinom cromatic — roșu, albastru, verde — în Țara Românească (227, 13—16), iar în secolele XVIII—XIX, a trinomului roșu-negru-albastru-inchis în broderiile și alesăturile colorate românești din Sălaj, Munții Apuseni, Tîrnave, zonele nordice ale Carpaților Meridionali etc. (86; 108; 112; 175).

Pretutindeni în spațiul locuit de români, precum și în cadrul multor colecții muzeale etnografice se mai întîlnesc încă destule piese tradiționale executate în secolele XVIII și XIX, ornate prin cusături, ca și prin alesături. Acestea oferă o imagine fidelă a gamei cromatice, dezvăluindu-ne predilecțiile de odinioară ale poporului român în acest domeniu. Este deosebit de elocventă evoluția predilecțiilor cromatice în decorul ultime-

lor trei secole (în care însumăm și stampele cuprinse în albumele de la începutul secolului al XVIII-lea, ca și atestarea scrisă a lui *Johannes Tröster*, de la mijlocul secolului al XVII-lea: broderii românești executate „cu fir roșu de lână“, 321, 345). Aceasta relevă existența unui fond principal cromatic comun, analog în majoritatea zonelor etnografice românești, pentru fiecare epocă sau perioadă mai lungă de timp. Cu secole în urmă se foloseau, de obicei, nuanțele stinse ale culorilor simple: roșu sau brun-roșcat, negru sau albastru-închis (rezultat dintr-o cantitate mai redusă de coajă de arin, precum și prin decolorarea în timp a negrului) și galben (ocru), de obicei pe fond alb. Culorile folosite mai demult erau îndeosebi roșul, negrul, albastrul închis și galbenul, întrucât ele se obțineau mai lesne prin mijloacele cele mai ieftine. Trebuie reținut, cu privire la întreg secolul al XIX-lea și chiar după aceea, că vopsitul în negru, roșu și galben-închis era de câteva ori mai ieftin decât în celelalte culori (202; 258, 263—264; 142; 157). În același timp, specificul coloristic al pieselor împodobite prin tehnicile de cusut consta în roșu și negru pe fond alb din cîneapă, lînă ori bumbac. În a doua jumătate a secolului trecut, la multe piese, mai cu seamă în decorul brodat al cămășilor, se continuă vechiul trinom cromatic, dar tot atunci — în urma intensificării comerțului de fire colorate produse în fabrici (arnici, lînă, mătase) — se conturează două tendințe: fie că vechiului trinom i se adaugă noi culori, fie că unul ori altul din termenii trinomului sînt înlocuiți printr-o anumită culoare din gama dezvoltată la acea epocă. Sub impulsul modei tot mai dinamice, procesul de însoțire sau de înlocuire a continuat și în prima jumătate a veacului nostru. În toată această perioadă se întîlnesc același fond alb al pieselor de port și același trinom de bază utilizat în ornamentică (albul, negrul și roșul). Face excepție numai piesa de la brîu în jos, purtată peste poale: zadia neagră sau zapregul în Bihor, șorțul negru în Mărginenimea Sibiului și în alte zone, zadia vînată de pe Valea Arieșului și din alte zone învecinate, catrința, fota și zavelca.

Albul este împodobit prin cusături negre sau roșii la cămăși, prin cusături negre la poale, zadiile și gacii primesc broderii și dantele albe, iar sumanele, de obicei, broderii policrome. De unde și concluzia seculară conservată în toate zonele etnografice care înconjoară lanțul nostru carpatic: „albul îi tot plăcut, cît îi lumea; alb ca neaua (înseamnă) curățenie, alb ca soarele — frumusețe“. Nici o creatoare populară nu trece cu vederea această posibilitate de a sublinia frumosul. Tot astfel, evoluția

coloritului cojoacelor și sumanelor din ultimul secol păstrează un fir cromatic conducător, tradițional pe tot parcursul îmbogățirii coloristice ulterioare. Acest fenomen etnocultural și etnoestetic indică o continuă prelucrare și înnoire în cromatică și ornamentică, în funcție de transformările ocupaționale din fiecare zonă, de posibilitățile, gustul, mentalitatea și aspirația spre frumos a fiecărui grup etnodemografic, dovedind că înseși modalitățile de exprimare a specificului etnic în arta broderiei la români nu sînt ceva imuabil, dat o dată pentru totdeauna, ci se modifică pe măsura schimbărilor produse în condițiile vieții. Caracterul istoric al conținutului noțiunii de frumos nu-i străin românului: „vine timpul că ce ți-a plăcut odată nu mai e socotit frumos, se lasă acea modă, ca și cîntările vechi“, și tot astfel, „frumosul urmează unul după altul în portul nostru“ (observație consemnată în lucrarea *Portul popular din Bihor*, 1957, p. 33).

Caracterul tradițional al decorului ornamental-coloristic, încetățenit de multe secole în portul românesc, este atestat și de un cronicar anonim român din secolul al XV-lea. El relatează că Vlad Țepeș, voievodul Țării Românești, preciza rolul femeii în acest domeniu: „Bărbatul tău trebuie să are și să semene și să te hrănească, iar tu ar trebui să faci bărbatului tău haine curate și împodobite“ (354).

J. D. Hörling, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, și J. Leonhard, la începutul secolului următor, subliniază caracterul cromatic predominant în roșu și albastru-închis al broderiilor românești (162, 90; 186, 12—35). Într-o proporție redusă la piesele textile de uz casnic, dar mai sensibilă la cusăturile de pe îmbrăcămintea de pînză — îndeosebi pentru executarea încrețului de sub altită — apare galbenul, întîlnit în toate provinciile istorice românești. Pentru semnificația culturală și istorică a fenomenului, consemnăm că românii și secuii din zonele Ciuc, Casin, Odorhei au denumit galbenul (ocru): *culoare românească* (107, 371—372).

Conservarea și îmbogățirea fondului principal cromatic. În urma pătrunderii bumbacului pe o scară tot mai mare, dar mai cu seamă datorită dezvoltării industriei chimice, se înmulțesc posibilitățile coloristice. Culorile pe bază de anilină largesc simțitor gama cromatică a cusăturilor. Concomitent cu aceasta, se dezvoltă cîmpurile ornamentale și se îmbogățește seria reprezentărilor decorative.

În condițiile unor motive sau compoziții ornamentale devenite caracteristice local sau zonal pentru o anumită perioadă, cu ajutorul coloritului broderiilor se dobîndesc diferențieri tot

mai sensibile în raport cu funcția piesei, cu purtătorul acesteia și cu ocazia în care se folosește. Așa, de exemplu, decorul la cămășile bărbătești cu „barburi“ este negru și galben la tineri și negru la vîrstnici; la vechile cămăși femeiești, cromatica era de obicei monocromă, în negru la cele vîrstnice și la văduve, în roșu la nevestele tinere; în portul fetelor de măritat și al mireșelor decorul este adeseori întregit cu fluturi și cu fir de aur și argint, cu mărgeluțe etc. Treptat se generalizează în cusături bicromiile, tricromiile, iar în cazul pieselor de sărbători din portul tinerelor se dezvoltă chiar o policromie bogată care oferă efecte de un pitoresc rar. Astfel, pe lângă nelipsitele cusături în roșu, negru și galben, în zonele Argeș, Muscel, Dîmbovița, Prahova etc., se adaugă firul de aur și argint, arniciul vișiniu; în zonele Buzău, Rîmniceu Sărat etc., cărămiziu; în Țara Bîrsei, Țara Vrancei etc., liliachiu; în Țara Oașului, verdele; în nordul Olteniei, albastrul, verdele, vișiniul, tutuniul, violetul; în nordul Moldovei; portocaliul și albastrul; pe Tîrnave, interferențe cu fire albastre etc.

42

43

77

78

85

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în portul popular din Buciumănimea Munților Apuseni, Hunedoara, Mărginenimea Sibiului, Valea Sebeșului, iar sub influența celor două din urmă și în zonele cu transilvăneni de la sud de Carpați, dețin un loc covârșitor armoniile monocrome, de obicei reci. În afară de negru, în Hunedoara, Țara Oltului, Gorj, Vilcea, Argeș, Muscel etc., apar și unele nuanțe de albastru-întunecat.

Cusăturile în negru dau efecte moderate, clasice, de o frumusețe aproape austeră, în timp ce nuanțele intense de vinăt oferă efecte expresive în asociație cu albul. În unele zone etnografice, ca Mărginenimea Sibiului, Buciumănimea Munților Apuseni, Țara Hațegului, Valea Sebeșului etc., se înregistrează în exclusivitate broderii negre, înlăturîndu-se roșul chiar din broderiile cămășilor pentru tinere. În Banat, în Țara Oltului etc., chiar la tineri au apărut mai întîi broderiile negre, sub influența curentului dinspre Mărginenimea Sibiului.

În alte zone se întîlnesc cusături într-un roșu-negru obținut din răsucirea unui fir negru cu unul roșu (Hunedoara, Țara Crișurilor etc.) sau albastru-alb, rezultat din răsucirea unui fir albastru cu unul alb, la români de pe cursul superior al Oltului și Mureșului, de pe Valea Casinului (județul Harghita) etc. De asemenea, pe gulere, întrucît sînt mai expuse privirilor, apar cîteodată motive în roșu, galben etc., pe fondul cusăturii negre — în Munții Apuseni, Mărginenimea Sibiului, Țara Bîrsei, Munții Brețcu, Țara Vrancei etc.

Ceea ce scoate în relief frumusețea particulară a multora din piesele ornamentate prin arta acului este aplicarea reușită în colorit, ca și în fixarea cîmpurilor ornamentale, a juxtapunerii, alternanței, repetiției și rapelului. De un apreciabil efect este utilizarea contrastului sau contrapunctului de culori, a culorilor complementare uneori și sublinierea reciprocă dintre principalele tonuri cromatice. Juxtapunerea presupune simpla alăturare a celor două culori. La alternanță se recurge din dorința de a epuiza toate virtualitățile coloristice. Aceasta se obține de către creatoarele populare prin consumarea tuturor alternanțelor posibile („o culoare la pătrat“): de exemplu, deținînd fire numai de șase culori, acestea pot efectua toate cele 36 de combinații (6×6). Procedeu acesta, la prima vedere foarte lesne de realizat, are ca rezultat o paletă de o bogăție fără margini, pe drept cuvînt fermecătoare, datorită desfășurării gradate a valorilor cromatice, reînnoită fără întrerupere de la o piesă la alta, în propria îmbrăcăminte sau din îmbrăcăminte diversilor membri ai familiei, în funcție de vîrsta, starea civilă etc. În modul acesta, cromatică broderiei la români, din care niciodată n-au lipsit culorile fundamentale, prezintă o gamă intensă și variată de combinații picturale, de la sobrietatea armoniilor reci, ce caracterizează adeseori piesele de toate zilele, la vioiciunea coloristică a portului de sărbătoare, precum și a noilor piese brodate pentru împodobirea locuinței.

Vechea și noua cromatică transpuse în broderia tradițională și în cea contemporană din cîmpurile ornamentale ale pieselor de port și ale celor pentru interiorul locuințelor la poporul român ne reamintesc și ne confirmă adevărul spre care converg mai mulți esteticieni, istorici de artă, psihologi, sociologi și etnologi, conform căruia simțul culorilor constituie forma cea mai populară a simțului estetic și, totodată, o însușire artistică de căpetenie (149; 206; 36; 74; 109).

SINTEZE ETNOLOGICE ȘI ARTISTICE

Cercetarea multilaterală a broderiei, pînă în contemporaneitate, observarea statutului și rolului acesteia în ansamblul artei noastre populare, retrospectiv pînă dincolo de perioada etnogenezei românești, iar antropogeografic pe întreg teritoriul locuit de poporul român, în contextul romanității orientale și al mai multor etnii central-sud-est europene, conduc la concluzii etnologice, de teoria și istoria artei populare, precum și social-culturale privind funcționalitatea în continuă înnoire și răsfrîngerile actuale ale acestui vechi domeniu de vastă creativitate.

FOND PRINCIPAL ȘI DINAMISM ORNAMENTAL. De la cele dintîi contacte cu fenomenul estetic popular, în contextul comunităților etnoculturale creatoare de artă plastică populară, se relevă nu numai universalitatea fenomenului artistic, dar și universalitatea genurilor de bază ale artei populare în cuprinsul tuturor zonelor etnografice românești, de fiecare dată și în fiecare loc broderiei revenindu-i un statut și un rol de frunte.

La capătul unor analize atente, arta broderiei ni se dezvăluie în toată unitatea și complexitatea sa stilistică. Consecvent cu constatările puse în lumină prin cercetările de teoria și istoria artei populare — prin unitatea sa de forme, care este cu atît mai puternică, cu cît domină o diversitate mai bogată — stilul coincide cu morfologia, dar prin celelalte elemente componente (orizonturi, accente, atitudini, conținuturi, asociații cromatice), care aparțin spontaneității creatoare, fenomenul în ansamblu depășește morfologia și estetica, constituind un adevărat complex stilistic. Pe cît este de adevărat că forma este esențială („desăvîrșirea, ca o neîncetată mîngiere a formelor“: 239, 75), tot atît de reală este și dependența formei de esență (149, II; 185; 122; 192; 431). Ca urmare, „latura curat formală a unui stil se caracterizează prin două aspecte deopotrivă de importante: prin formă și prin consecvență în variația ei formală“ (38, 282). În acest sens, în ornamentica populară s-au cristalizat și s-au



1. Piept de cămașă femeiască cusut „urzit pe crețuri“, sec. XVIII, zona Vlașca (MET, col. G. Oprescu).

2. Broderii pe cămășile româncelor din sec. XVIII, realizate în tehnicile de cusut „urzit pe fir“ și „urzit pe crețuri“ (TCS, 1694—1723).



3. Broderii pe cămășile româncelor din sec. XVII, în tehnicile „urzit pe fir“ și „urzit pe crețuri“ (TCS, 1694—1723).



4. Bărbați și femei în
port tradițional de
sărbătoare, Pădurenii
Hunedoarei (R. Vu-
ia, 1925, MET).







5. Broderii pe cămășile româncelor din sec. XVII, în tehnicile de cusut „urzit pe fir” și „urzit pe crețuri” (TCS, 1694—1723).

6. Broderii pe cămășile româncelor din sec. XVII, în tehnicile „urzit pe fir” și „urzit pe crețuri” (TCS, 1694—1723).





7. Gimbir înnodat la ceafă, Țara Birsei (N. Dunăre).



8. Cîmpurile ornamentale pe cămașa femeiască din Carpații Meridionali (N. Dunăre; MSAP).



9. Port femeiesc cu
broderii specifice zo-
nei Pădureii Hune-
doarei (N. Dunăre,
ERAP).



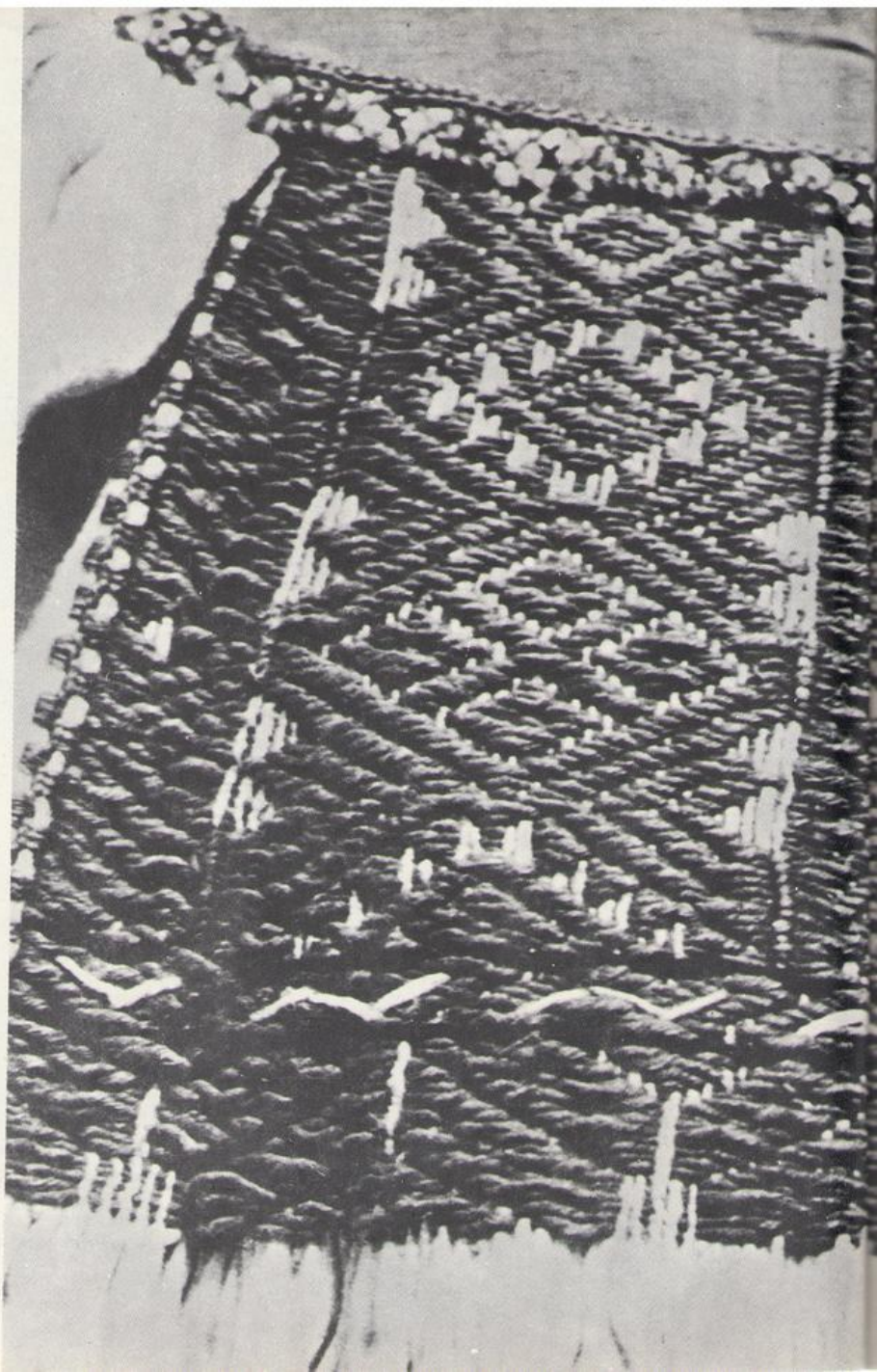
10. Podoaba tradițio-
nală a capului, Cîm-
pia Ardealului (An-
ton Badea, MER).

u
-
e-
e,



io-
m-
an-

11. Piept de cămașă
femeiască cusut „ur-
zit pe crețuri”, („ciu-
pag”), Valea superi-
oară a Mureșului
(A. Badea, MER).







12. Decor zonal de-a lungul mînecei la cămășile femeiești: broderii „costișate”, Fundu Moldovei (N. Dunăre).

13. Interior tradițional din Țara Hațegului (N. Dunăre).

le-a
la
ești:
te",
(N



itio-
late-
).

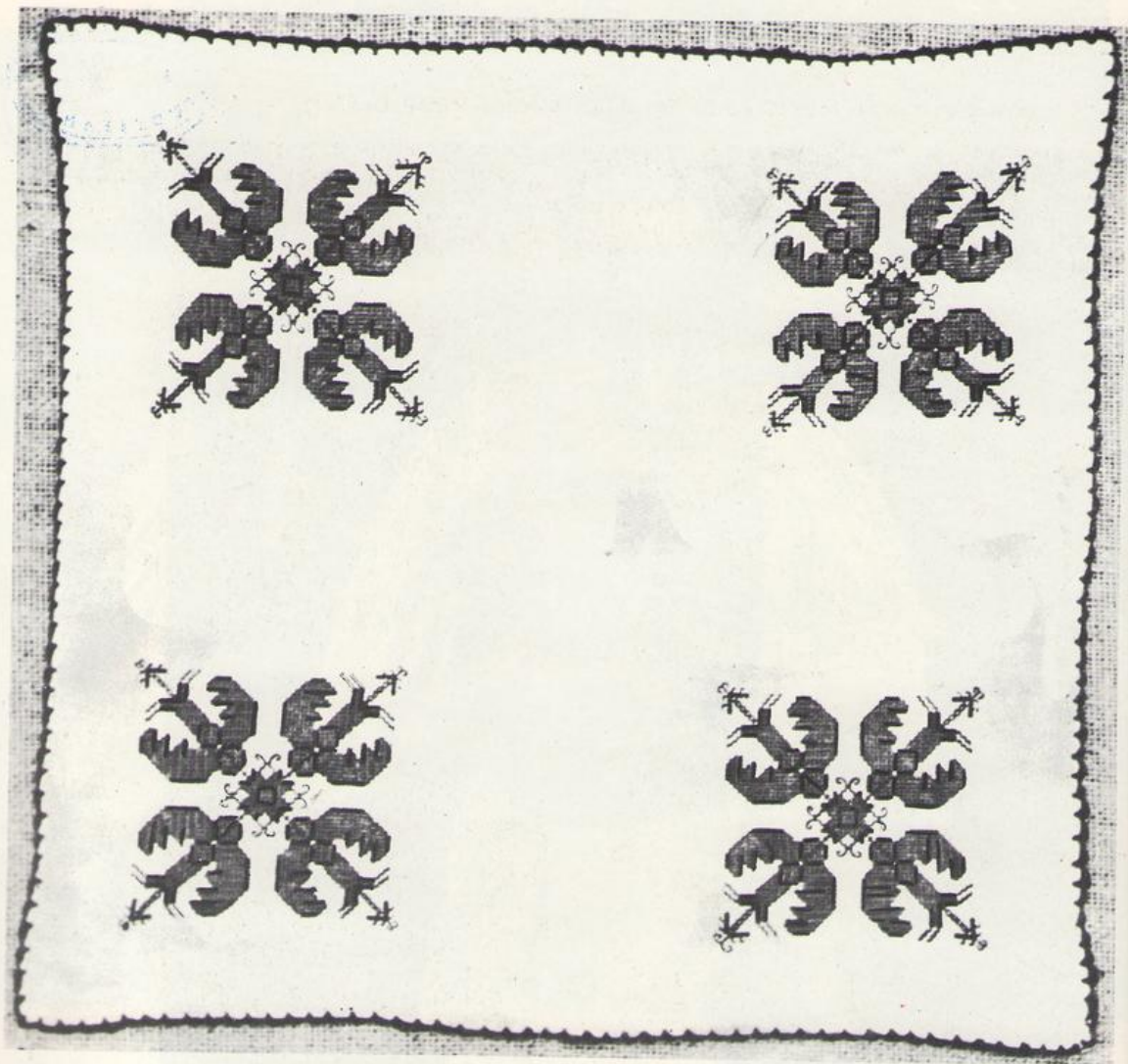


14. Cîmpurile ornamentale pe cămașa femeiască, Țara Bîrsei (N. Dunăre, MSAP).

15. Port bărbătesc tradițional, Valea Jiului — Hunedoara (N. Dunăre).

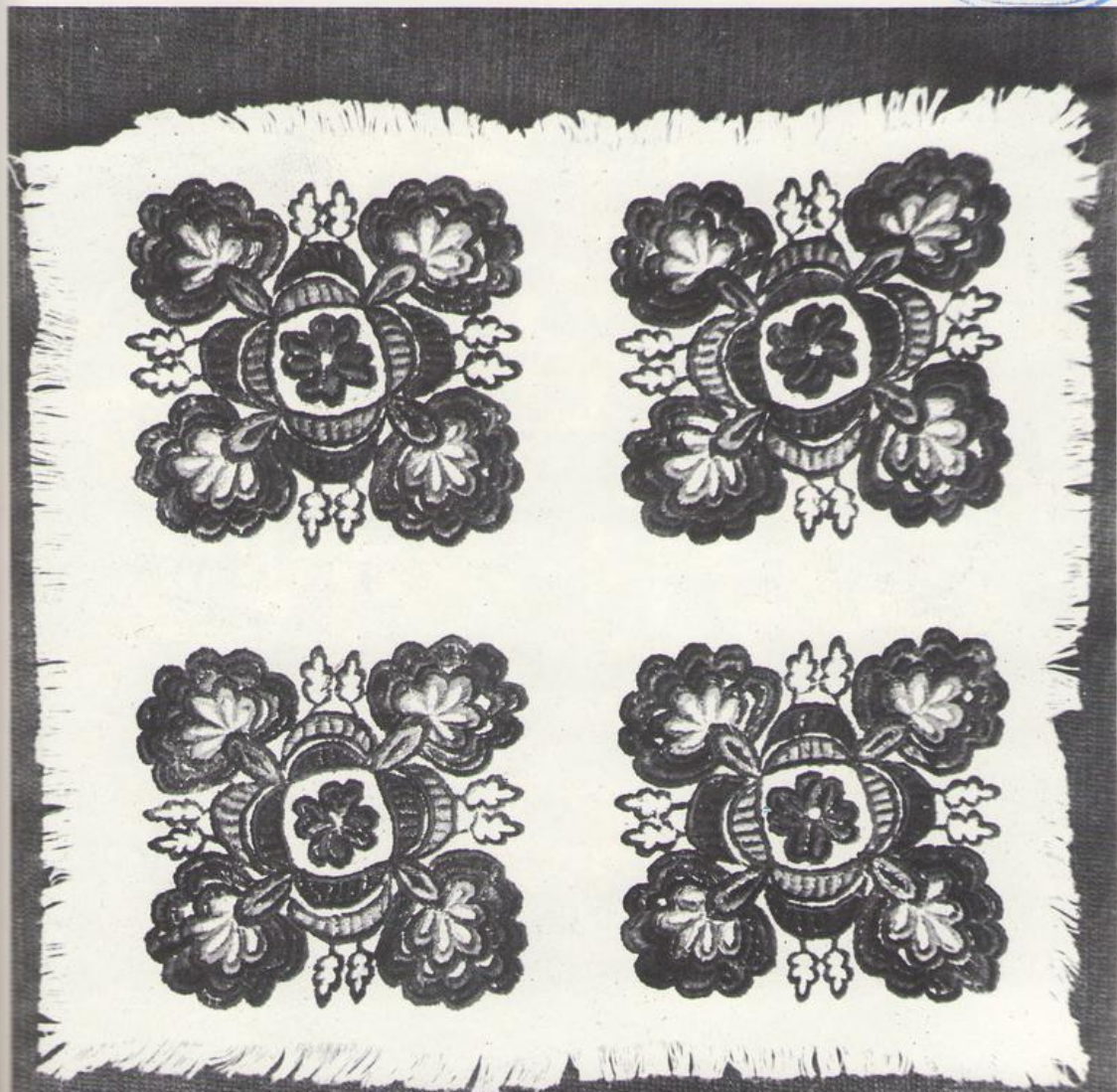
(re).

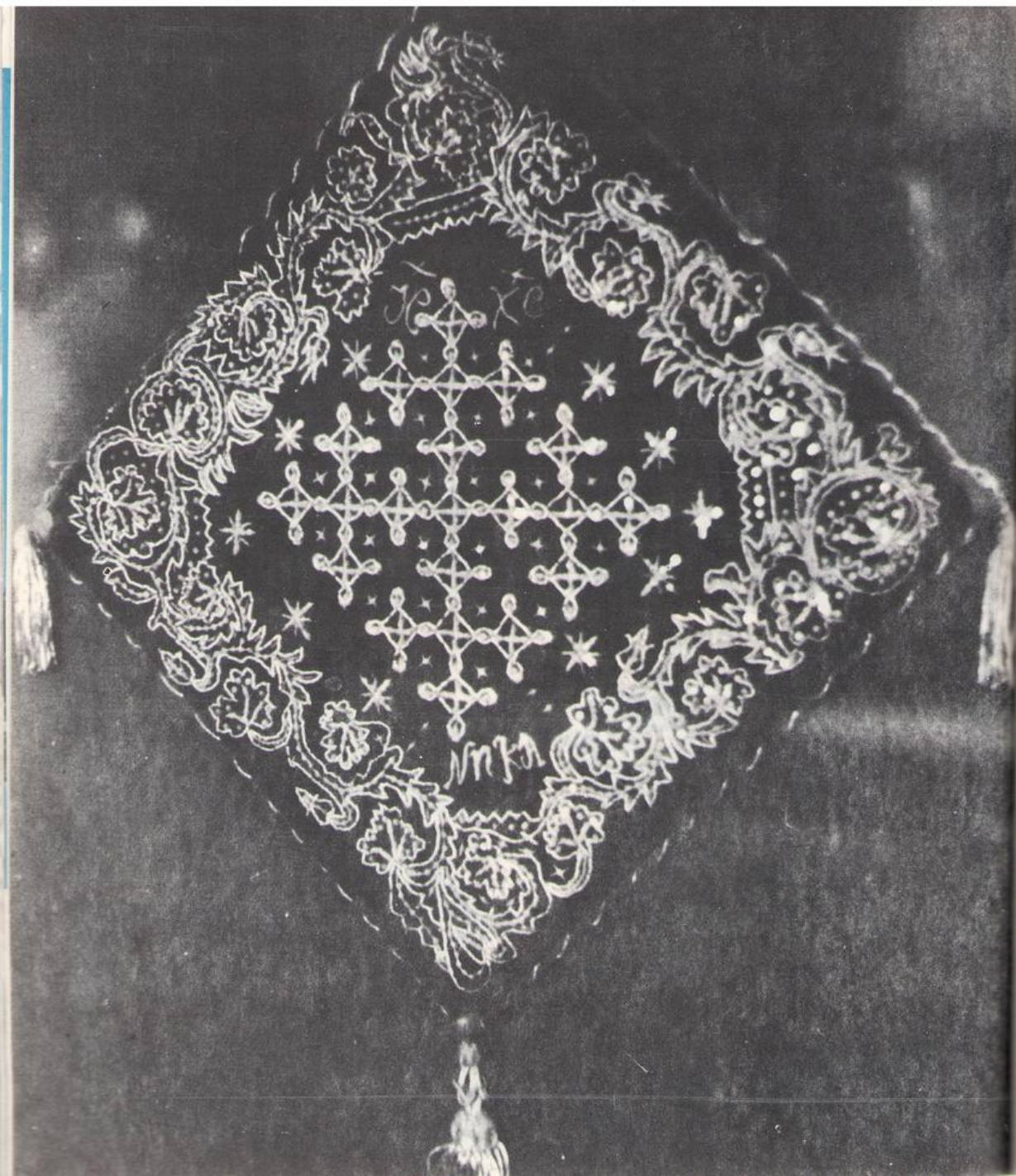




16. Batistă femeiască de brîu, Neamț (Elena Florescu, CMJN).

17. Batistă feciorească de brâu, Obcinile Bucovinei (Șerban-Mihail Dunăre).

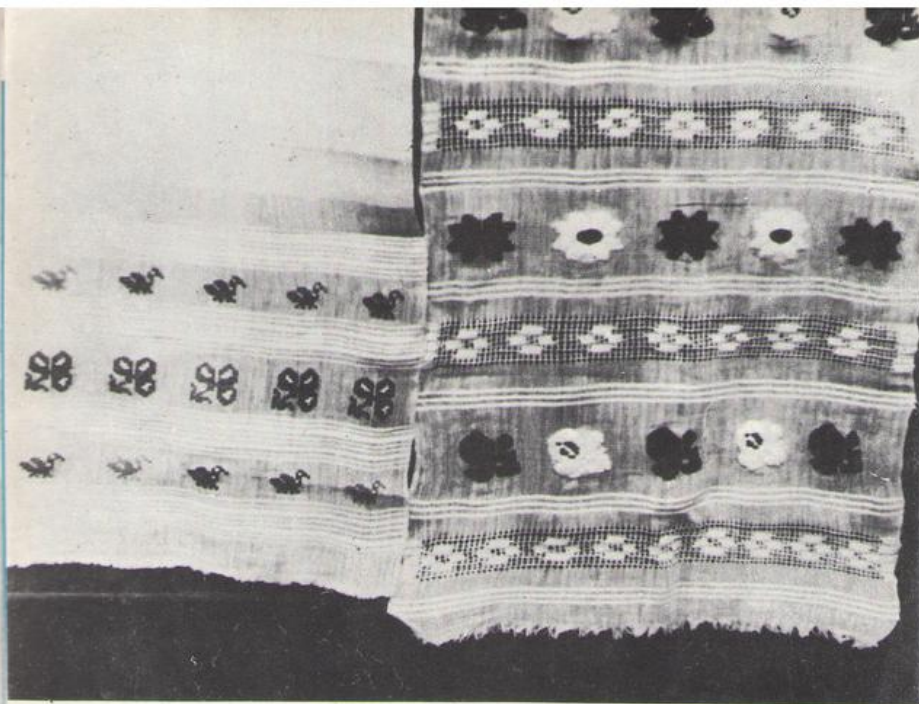




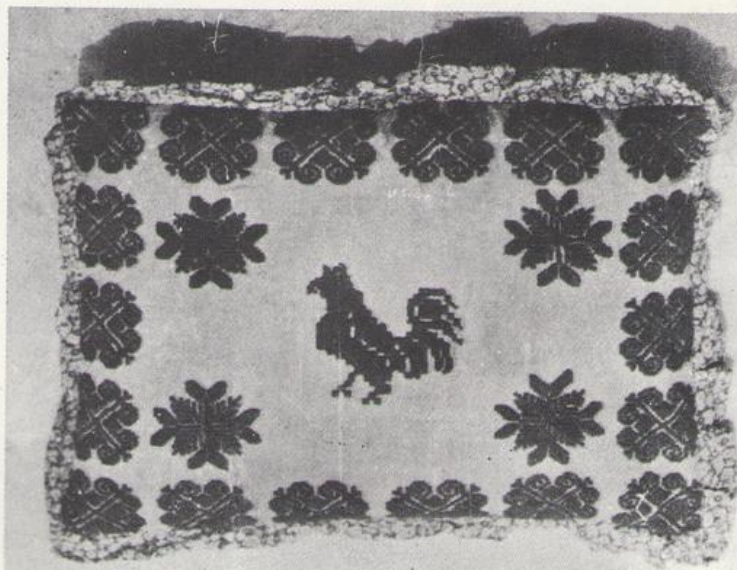
18. Broderie eclesiastică din fir metalic, mărgelă și pailetă, începutul sec. XIX, Vărătic (N. Dunăre, I. Nica, CMJN).



19. Nevastă cu tulpă, subzona Bran — Țara Birsei (N. Dunăre).



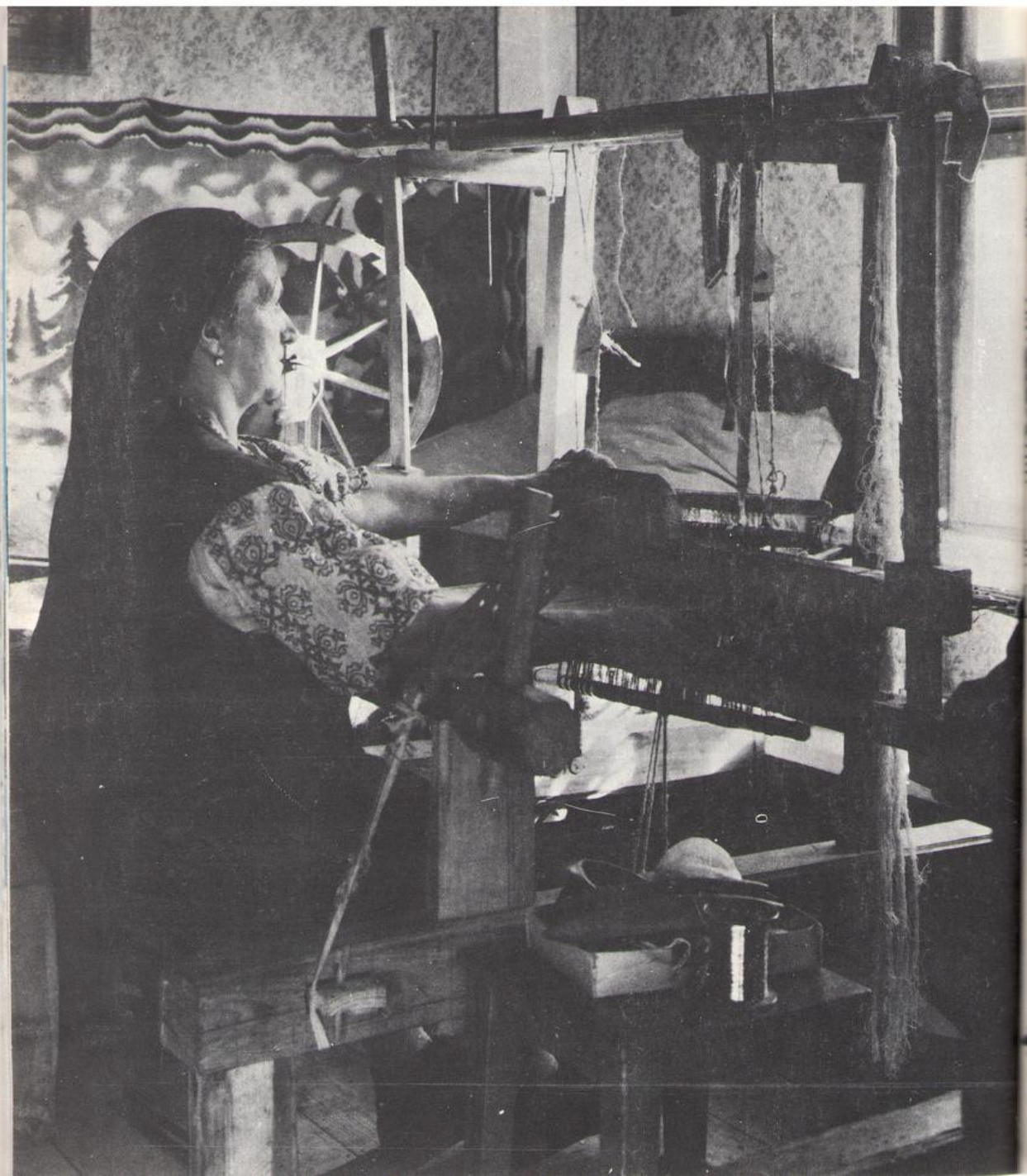
20. Ștergare din boric, brodate cu bumbăcel. Cîmpia Dunării (I. I. Drăgoescu).



21. Față de pernă nouă, compoziție skeomorfă (serie de „ciuturi”), zoomorfă („coarnele berbecului”), cu un motiv central zoomorf („coș”), Țara Birsei (N. Dunăre).

22. Perdea din ștergare, decor geometric cu o tematică complexă: geomorfă (căliță ocolită), fitomorfă (frunze, flori), mitologică (arborele vieții), antropomorfă (succesiuni simetrice de reprezentări stilizate ale mlinii), Topalu, subzona Hîrșova (N. Dunăre).



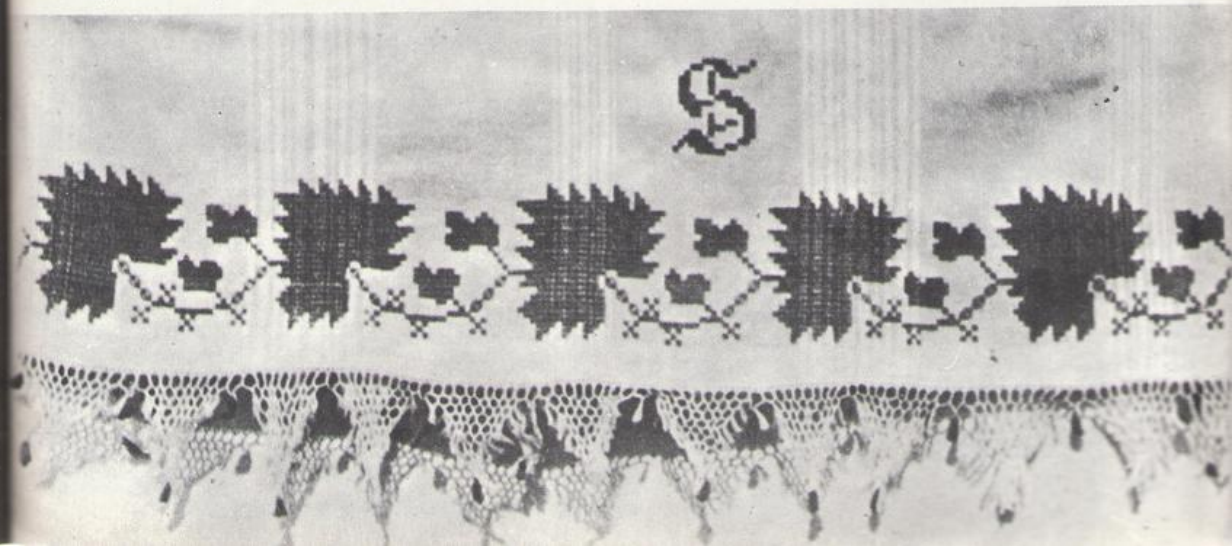


23. Femeie din Muscel, la războiul de țesut (N. Dunăre, Ionel Hozoc).



24. Șervețel decorativ, zona Dâmbovița (N. Dunăre).

25. Ștergar decorativ, cu compoziția „căliță ocolită din frunze și muguri de viță de vie”, cu inițiala creatoarei, Peceneaga — Tulcea (N. Dunăre).



26. Șervețel decorativ din pînă de casă, Țara Vrancei (Virginia Arbore, MJV).

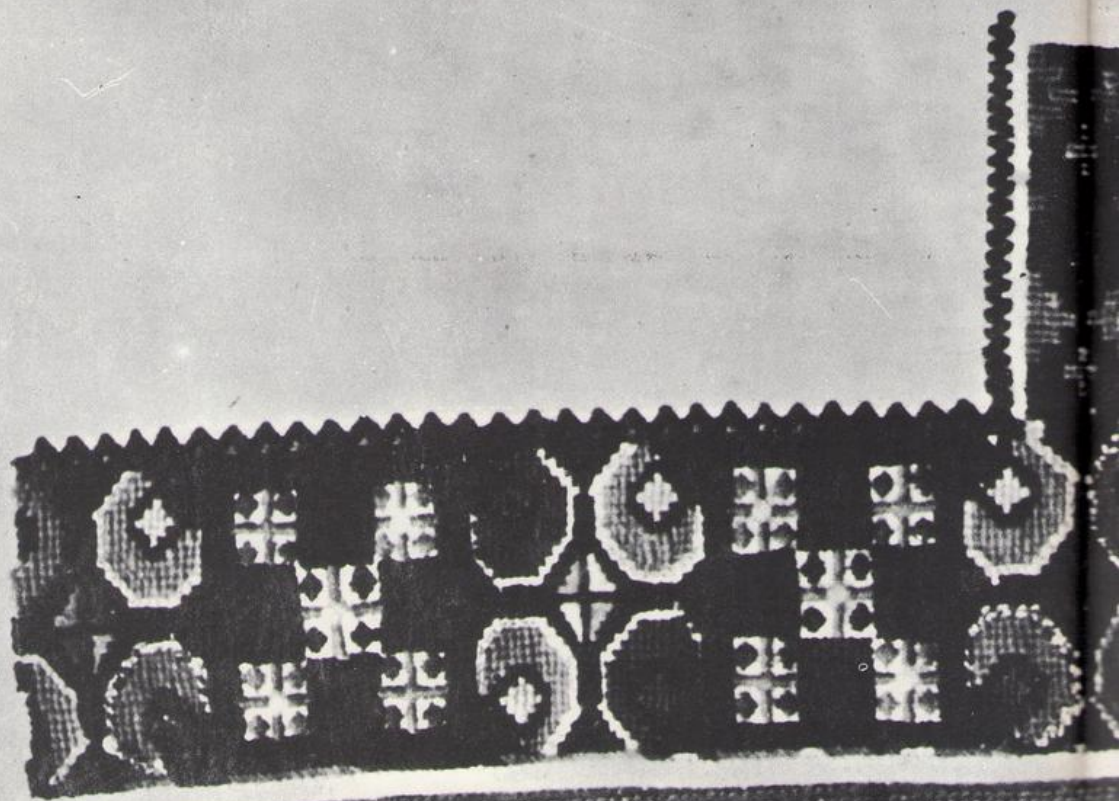


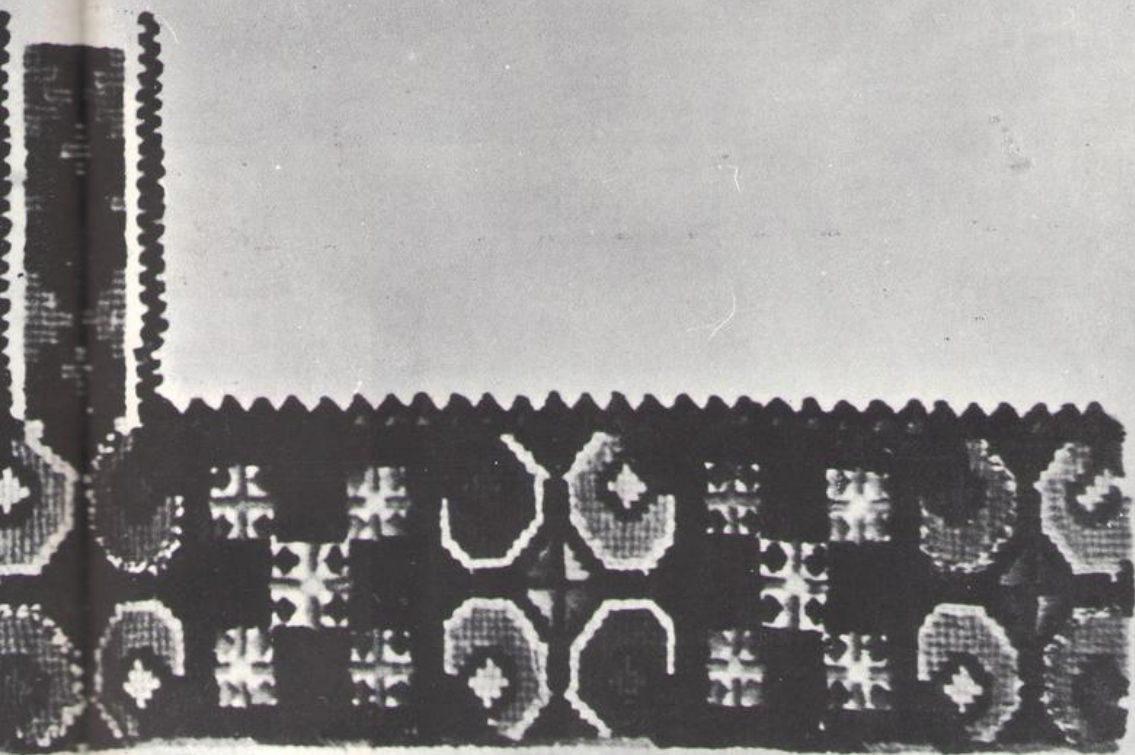


27. Nevastă învelită cu gimbîr, Țara Birsei (N. Dunăre).

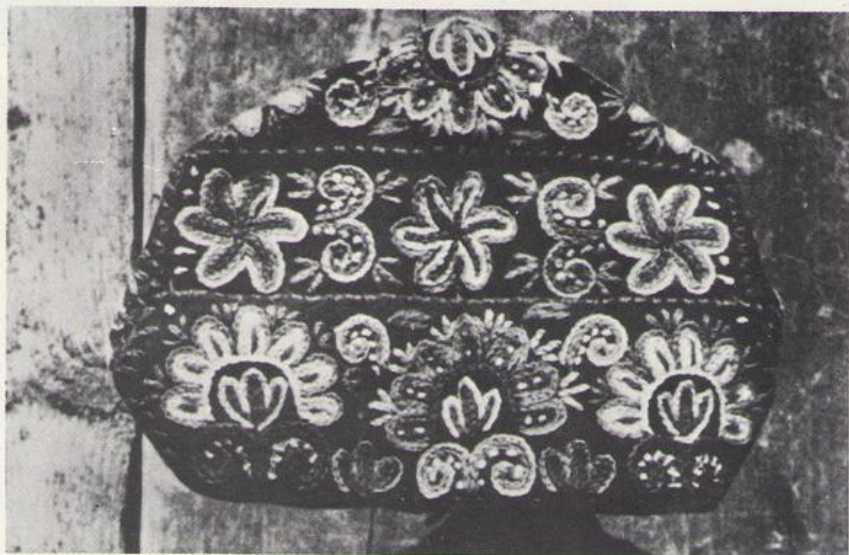


28. Ceapsă brodată (fragment), subzona Severinul Banatului (N. Dunăre).→

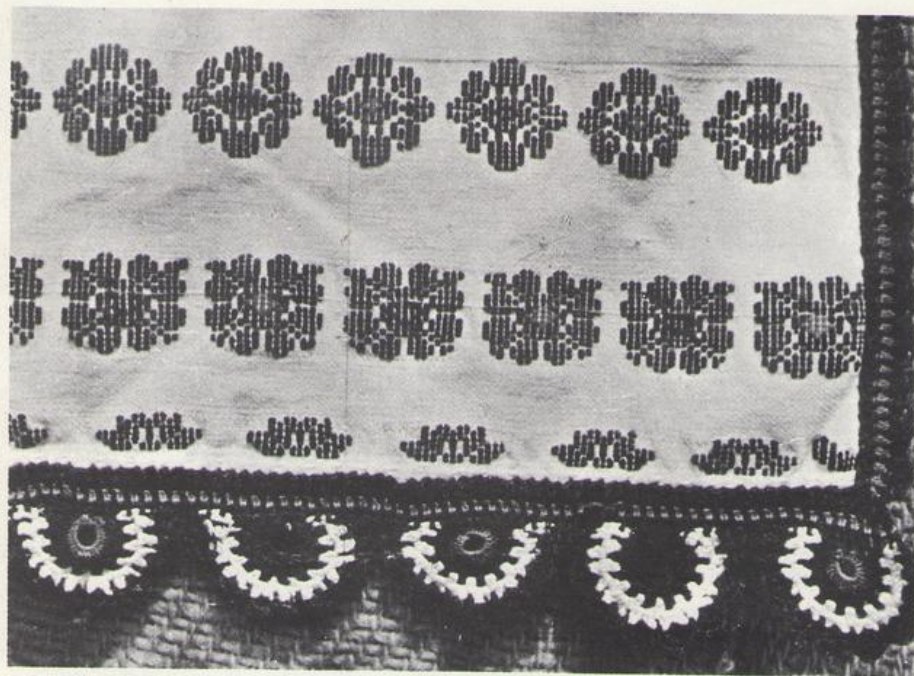




29. Ceapsă nouă, brodată, Severinul Banatului (N. Dunăre).

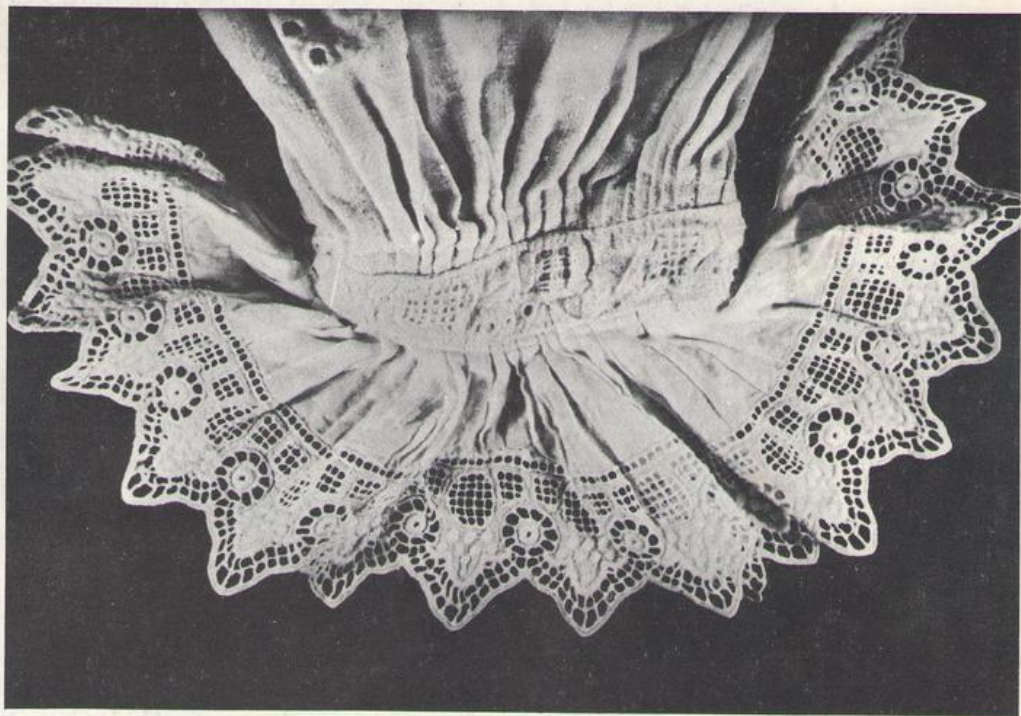


30. Ștergar de cap (fragment), împodobit, Carpații Meridionali (N. Dunăre).



31. Port de nevestă
pentru sărbătorile
de primăvară, Fun-
du Moldovei (N.
Dunăre).





32. „Brătară” și „colți” la mîneca iiei, zona Făget — Banat
(N. Săcară, MBT).

33. Cîmpurile ornamentale pe o mînecă femeiască, zona Siret
(Georgeta Romaniuc, MJS).



34. Cămașă femeiască cu „chirușcă”, Bîrsești, Țara Vrancei (Virginia Arbore, MJV).



35. Fată în port nou de sărbătoare, Dragoslavele — Soveja (N. Dunăre).

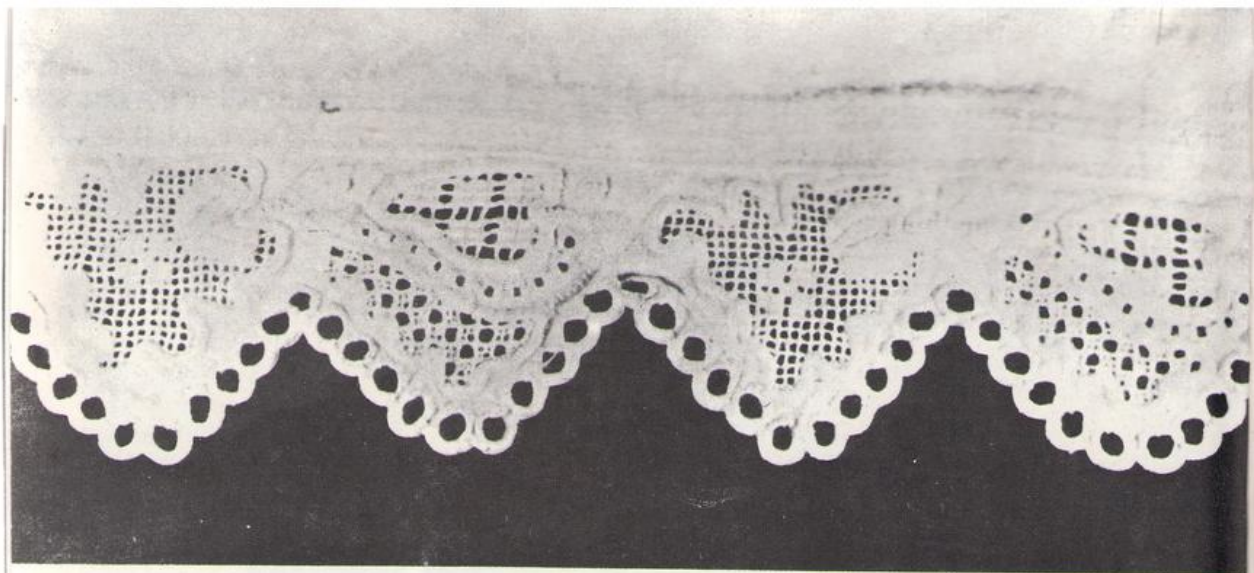
e).





36. Cimpuri orna-
mentale pe cămăși
femeiești, Țara Vran-
cei (MSAP).



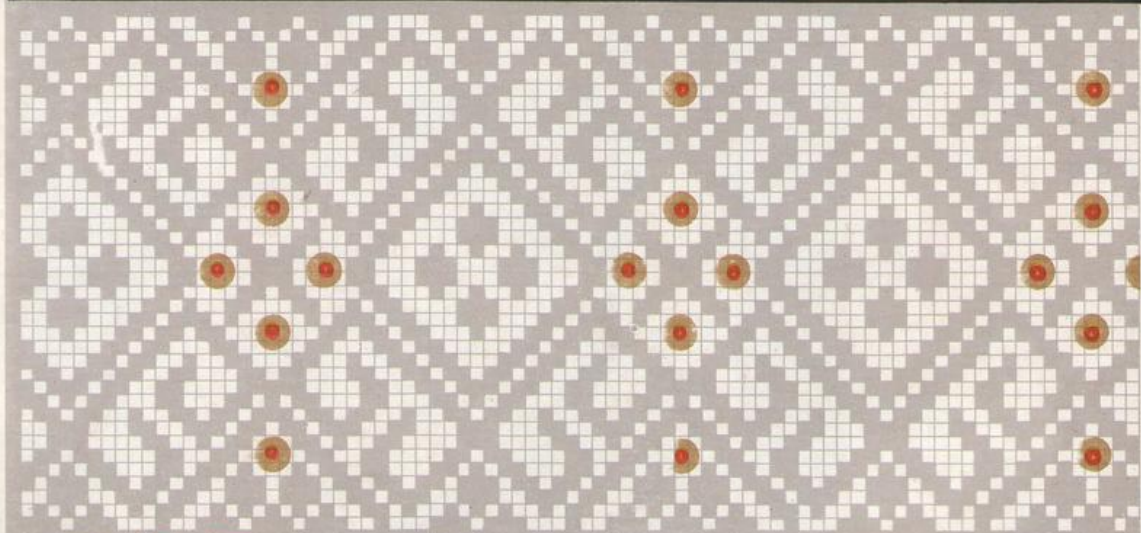


37. „Colți“ la poalele
iiiei, Făget — Banat
(N. Săcară, MBT).

38. Broderie nouă,
pe mîneca iiiei, Fă-
get — Banat (N. Să-
cară, MTB).



39. Fată în port tra-
dițional de sărbă-
toare, Buciumi-Sălaj
(N. Dunăre).



40. Cîmpurile orna-
mentale pe o mîne-
că de cămașă feme-
iască, Costișa — Ră-
dăuți (Georgeta Ro-
maniuc, MJS).



41. Poale de sărbă-
toare, Bîrsa de Jos
(N. Dunăre).



42. Decorul „barburilor” în față: „flori”, „frunze” etc., Valea Jiului (N. Dunăre).

44. Familie de miner în port nou („sibienesc”) de sărbătoare, Valea Jiului (N. Dunăre, Julius Bielz).



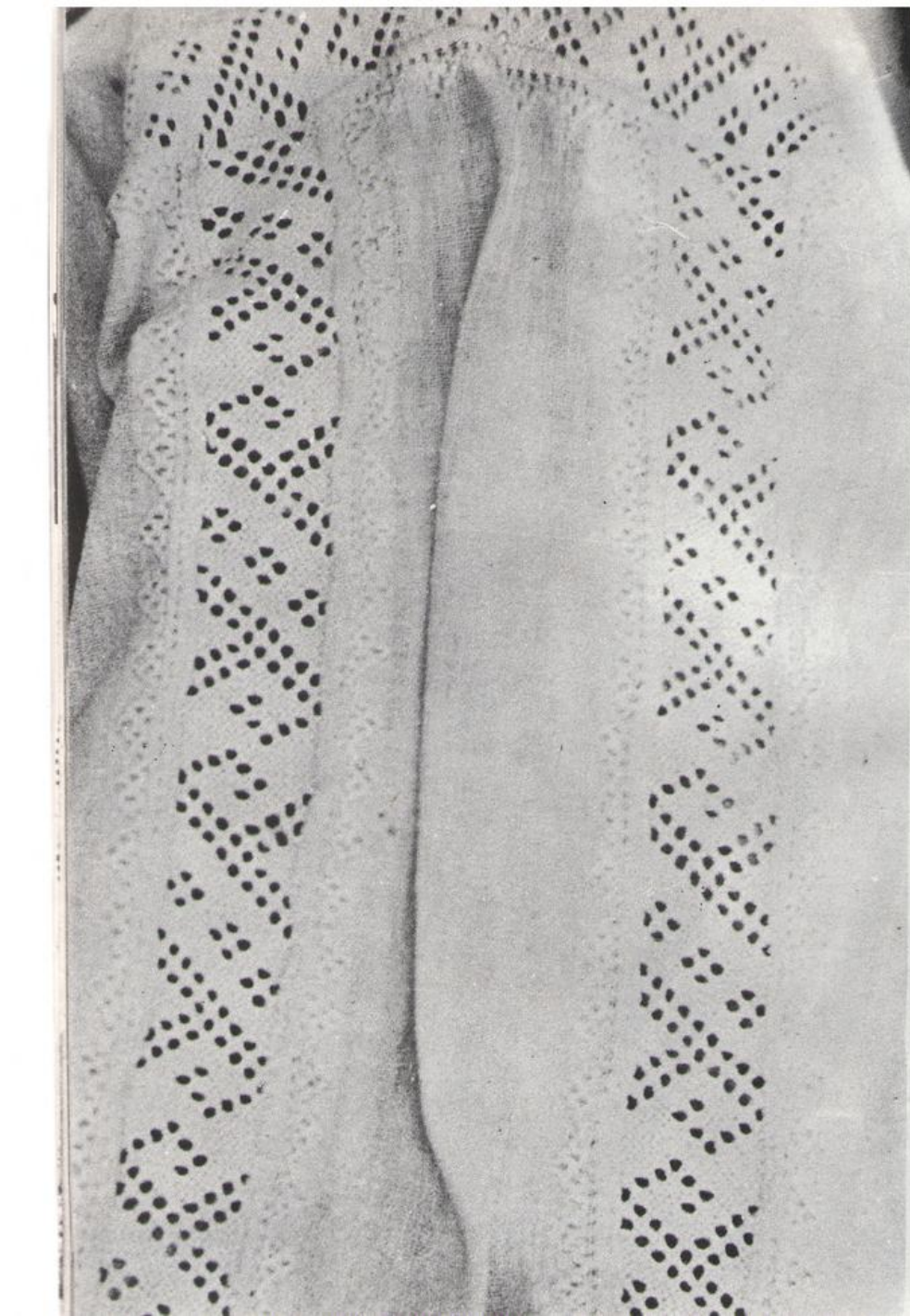
43. Decorul „barburilor” la spate, Valea Jiului (N. Dunăre).



45. Cîmpurile orna-
mentale pe cămașa
femeiască, Țara Bîr-
sei (N. Dunăre).



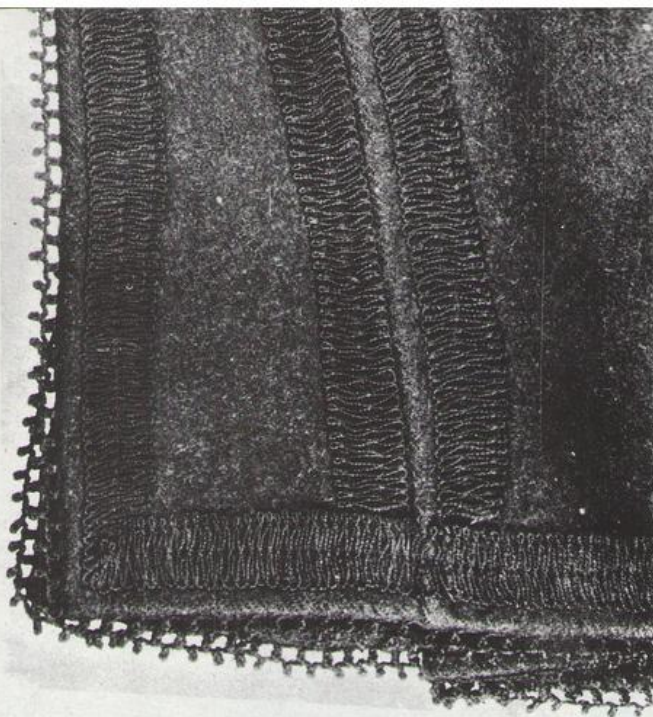




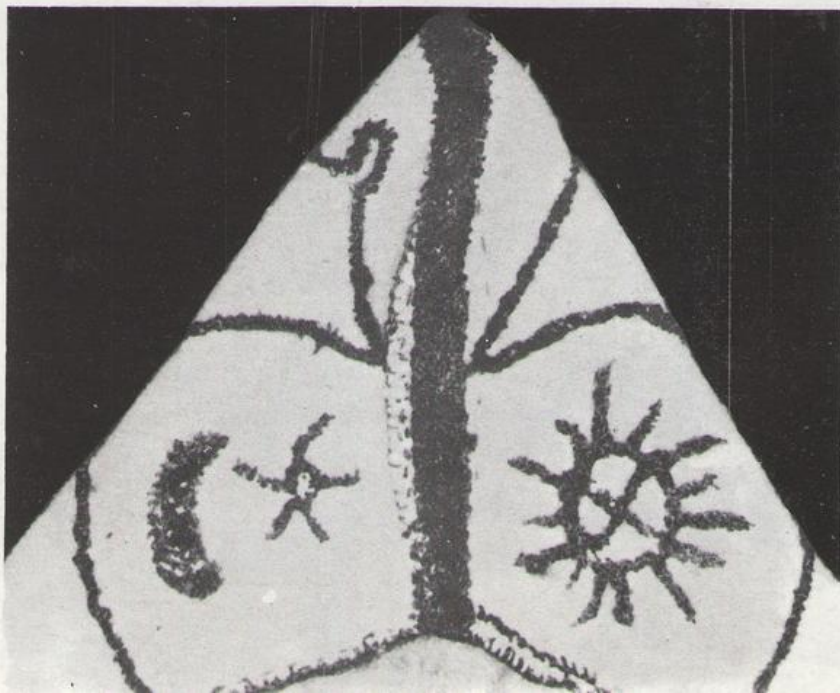
46. Mîneacă de căma-
șă bărbătească, cu
„ciurătură“, Rusca —
Montana, Banat (N.
Săcară, MBT).

47. Suman de sărbă-
toare, Cîmpia Ardea-
lului (Anton Badea,
MER).





48. Fragment de suman decorat cu „zgărđița” și „răți-ca”, zona Neamț (Enilia Pavel, MEM).



49. Fragment de glugă, decorat cu motivele „lună”, „stea” și „soare”, zona Iași (Emilia Pavel, MEM).

50. Fecior din Bixad — Oaș, cu pie-se brodate (Ionită G. Andron).

i-
u
i-
nt
(I).

u-
o-
a"
și
(I).

Bi-
ie-
ită
(on).





51. Cămașă bărbătească brodată la guler, piept, gura mânecii și la poale, Obcinile Bucovinei (N. Dunăre).



52. Cîmpul ornamental de pe mîneca iiei, Țara Vrancei (N. Dunăre, MSAP).



53. Pieptare de blană, deschise, brodate, zona Iași (N. Dunăre, ERAP).

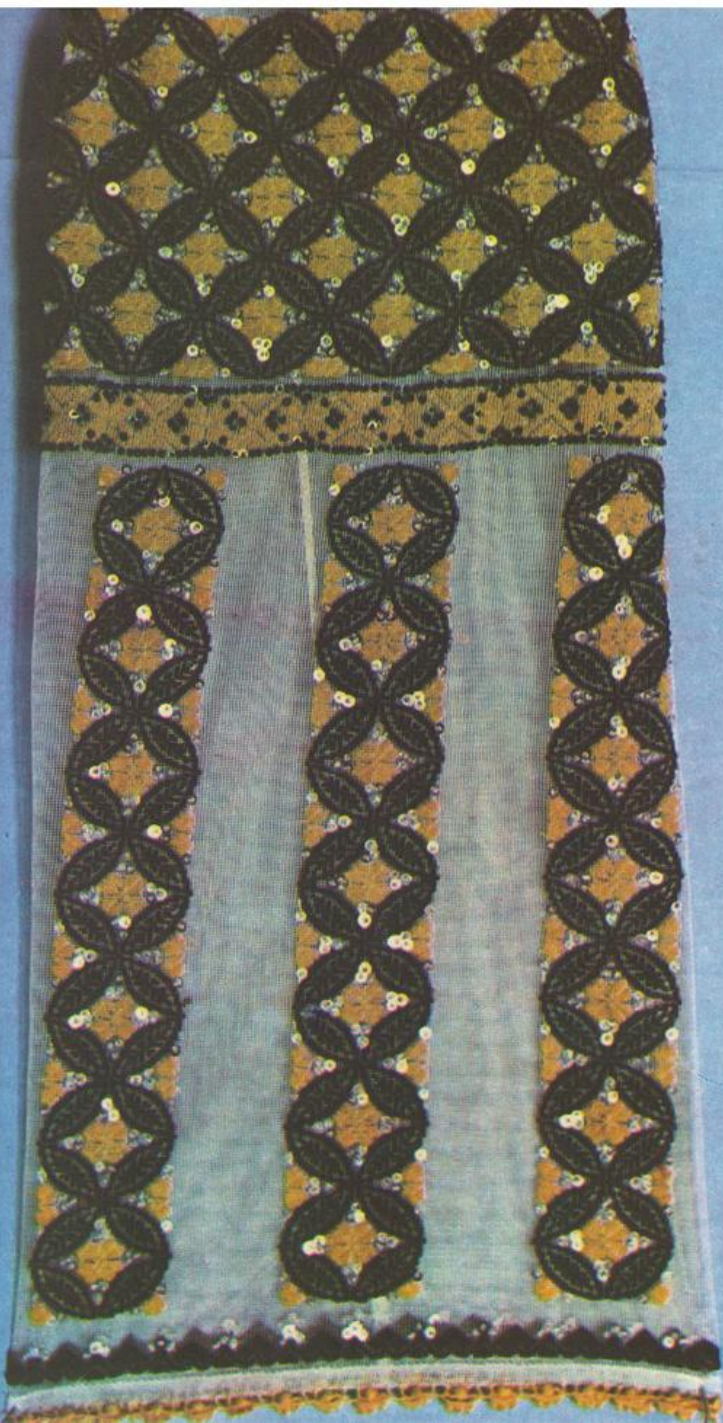
54. Fragment de pieptar („becheș”), vatra etnoculturală Almăj — Banat (N. Săcară, MBT).







55. Port cu țesături
mixte, brodate, nor-
dul Carpaților (N.
Dunăre).



56. Cîmpurile orna-
mentale de pe mîne-
ca iiei argeșene (N.
Dunăre, MSAP).

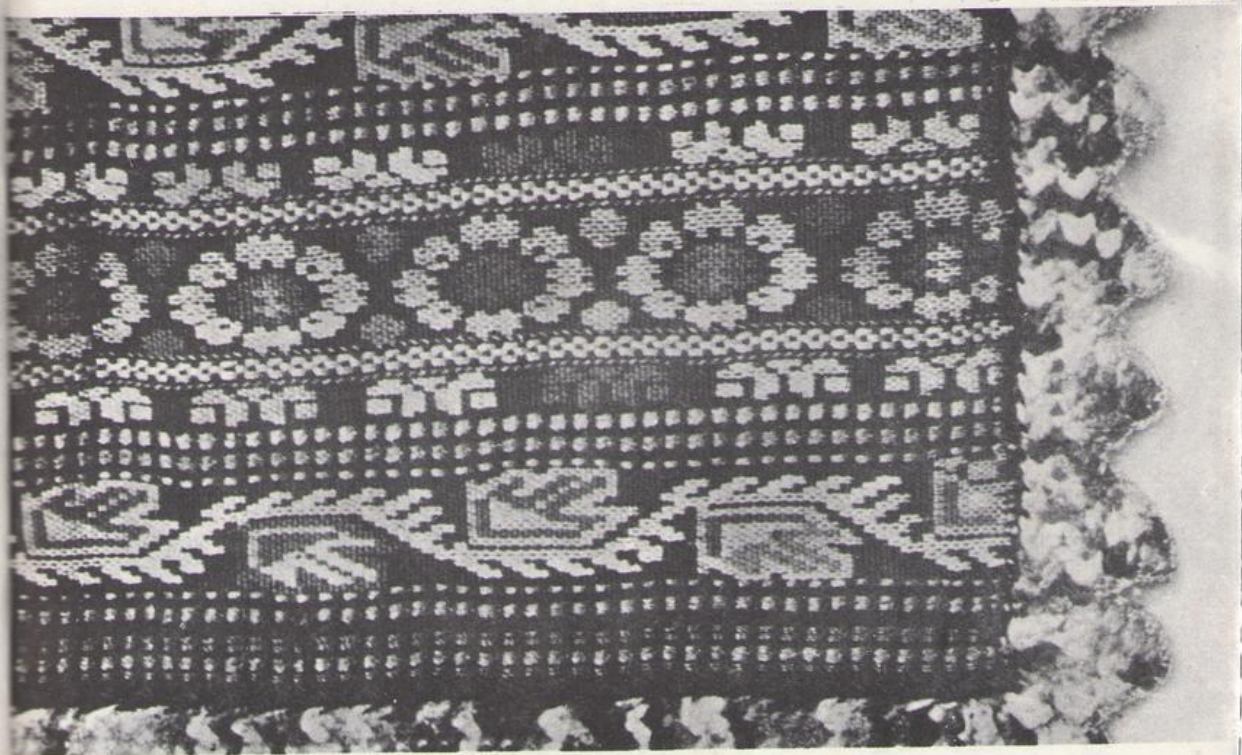


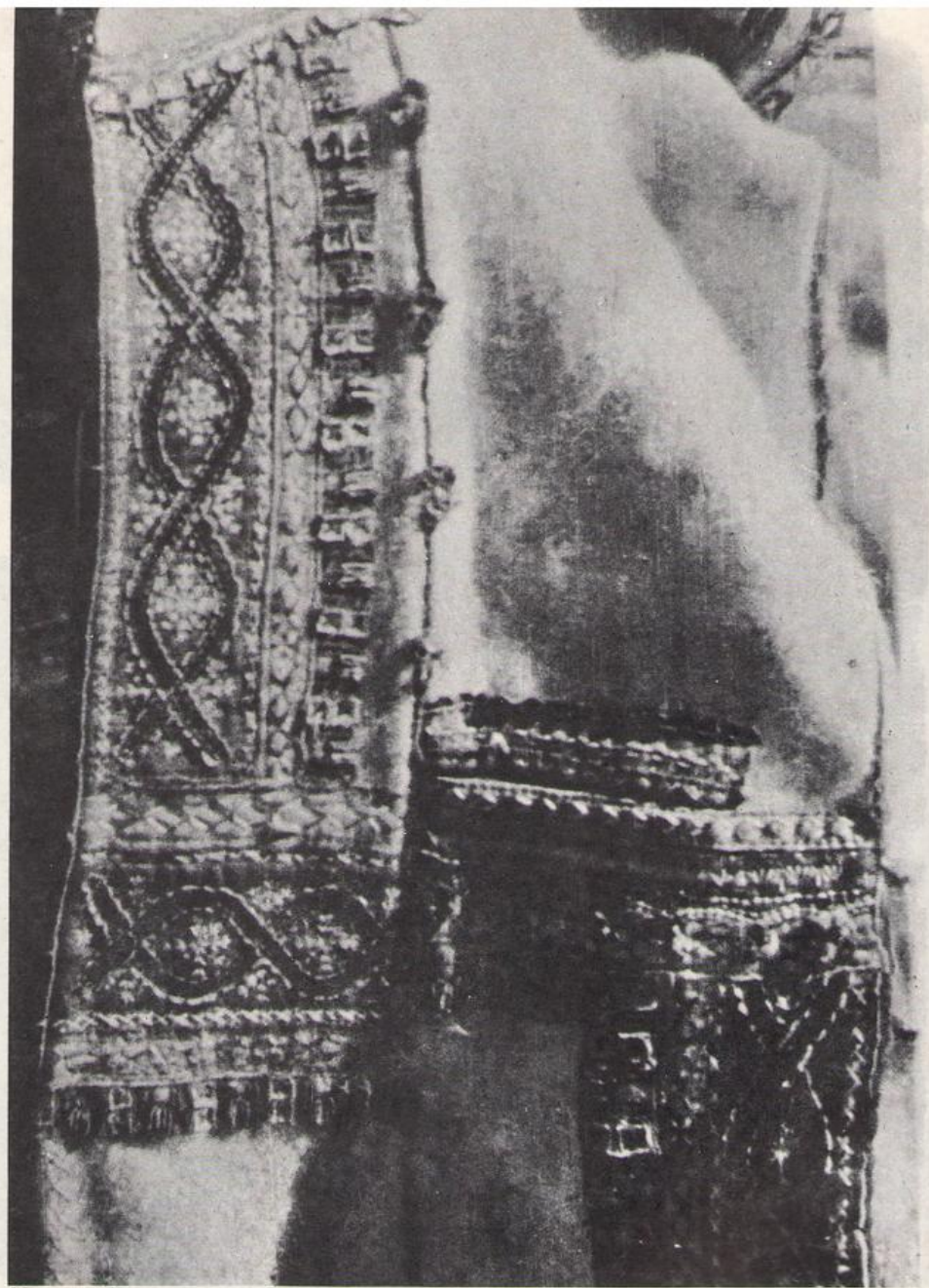
57. Șorț, Valea Gurghiului (A. Badea, MER).

58. Diversitate ornamentală la gura mîneicii: Carpații Olteniei (trandafiri, frunze, cruci etc., cămașă bărbătească nouă) (N. Dunăre).



59. Fragment de opreg, Valea Jiului (N. Dunăre, Julius Bielz).





60. Suman (fragment),
Bihor (Muzeul Țării
Crișurilor).

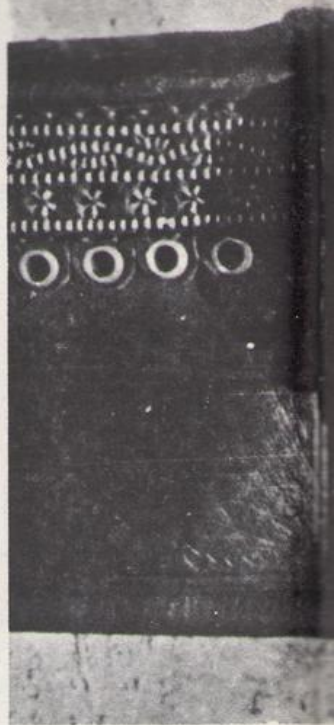


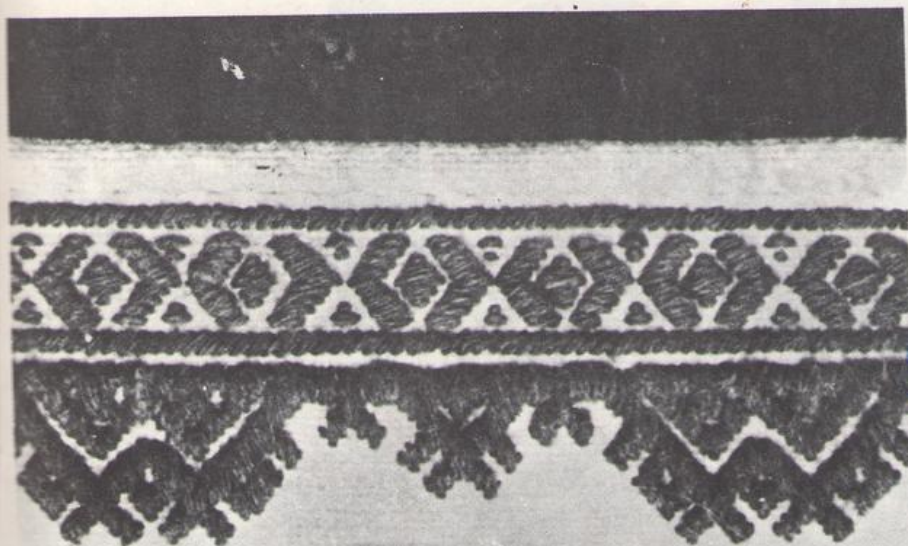
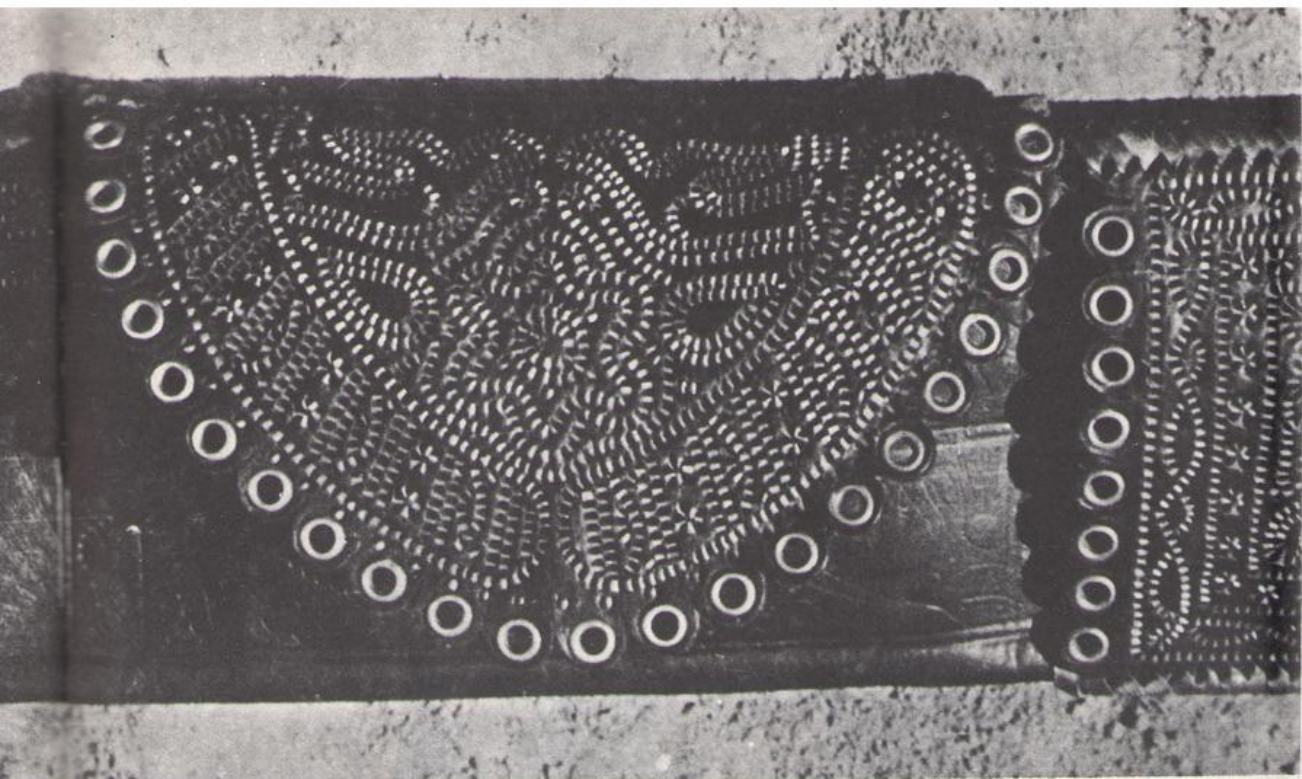
61. Fragment de piep-
tar brodat, Vinători
— Neamț (Emilia
Pavel, MEM).

62. Bătrâni cu piese de port brodate tradițional, Obcina Ursului (N. Dunăre).



63. Chimir cu broderii specifice, Valea Jiului (N. Dunăre).



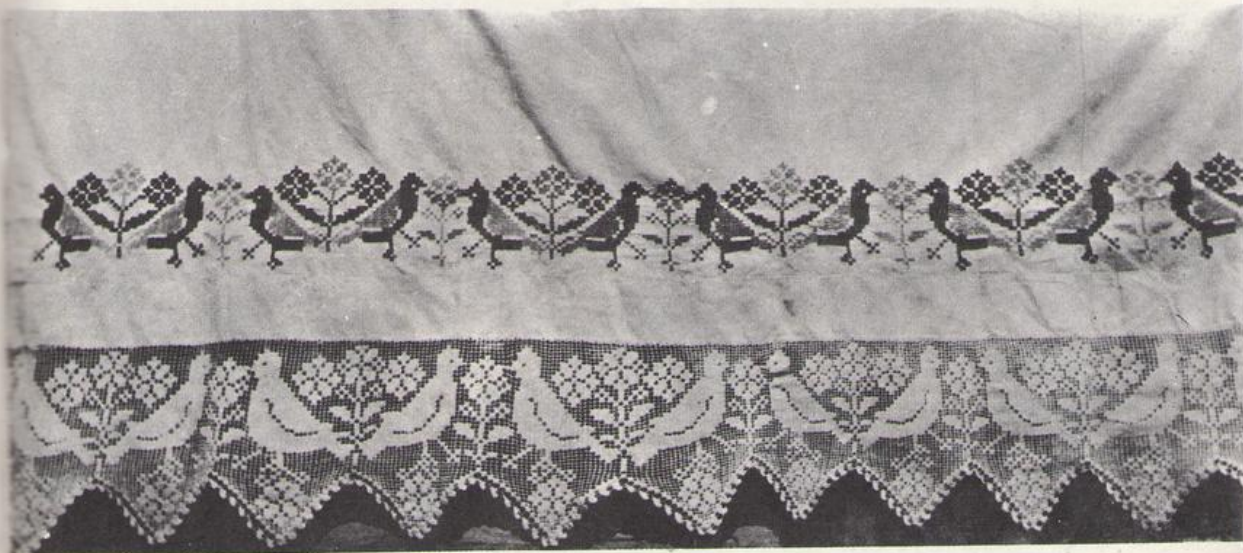


64. Diversitate ornamentală, gura mincii (motivele tradiționale „coarnele berbecului — jumătăți” și „prescure”), Mărginenii Hațegului (N. Dunăre).



65. Minecă lungă și
întoarsă de iie cu
altiță, pe ambele
versante ale Carpați-
lor (N. Dunăre).

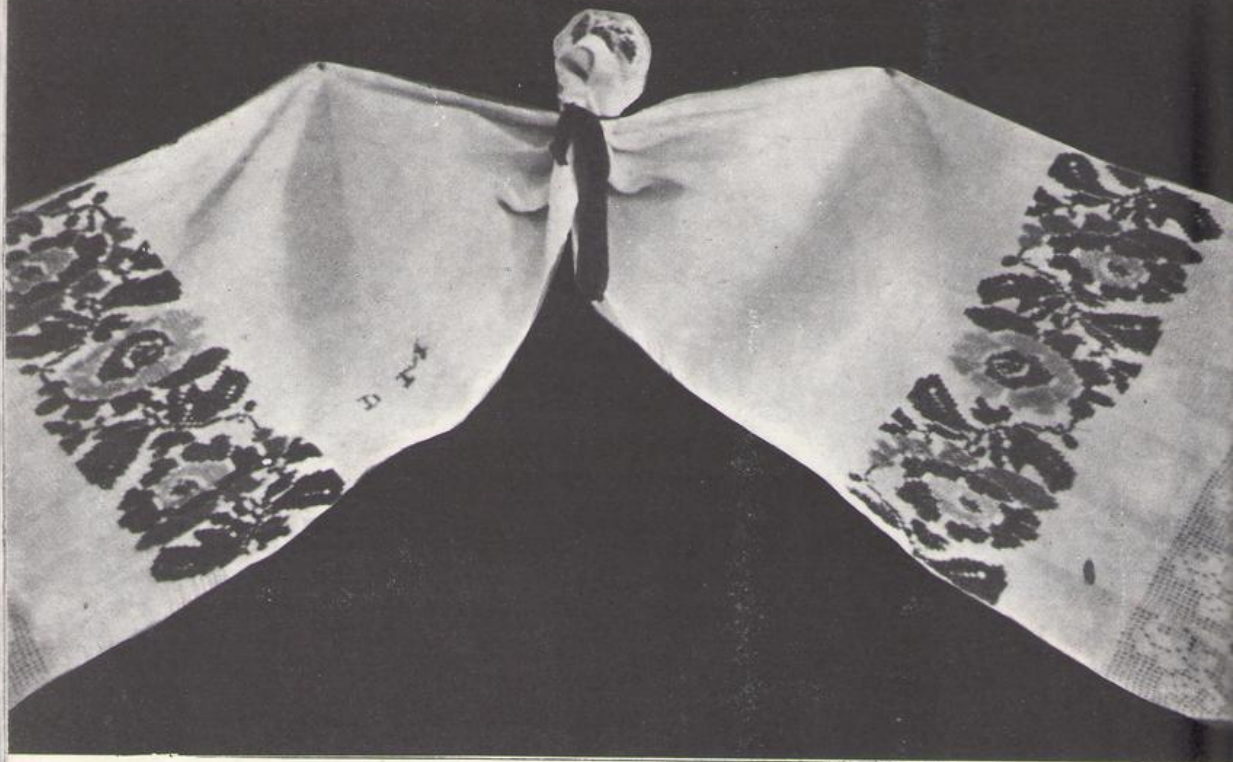




66. Evoluția decorativă a cearșafurilor („prostire”): compoziții succesive de perechi de păsări, încadrând o suită de „arbori ai vieții”, zona Neamț (Elena Florescu).

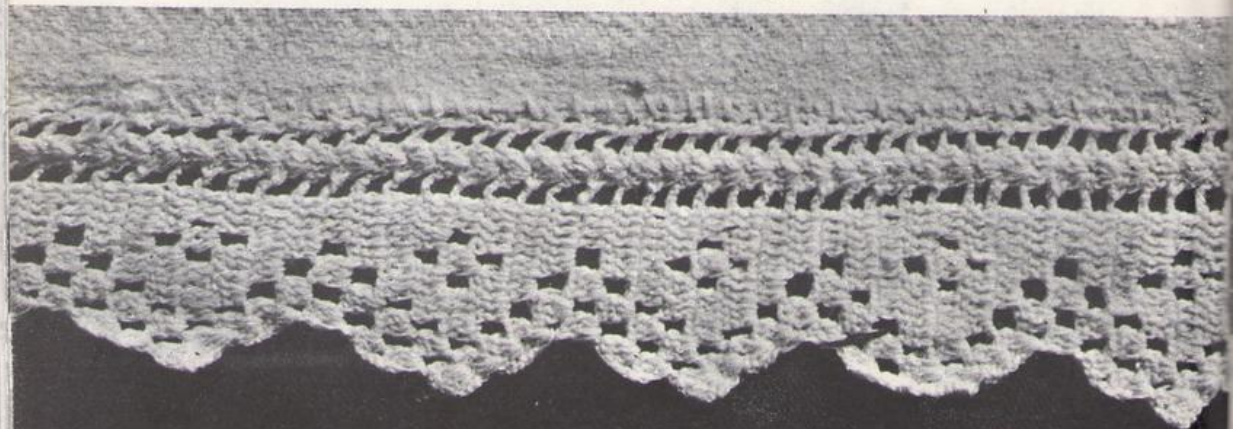
67. Evoluția decorativă a cearșafurilor, Birsa de Jos (N. Dunăre).





68. Șervețel decorat cu broderie fitomorfă policromă, Valea Jiului (N. Dunăre).

69. Evoluția decorativă a cearșafurilor, Bîrsa de Sus (N. Dunăre).

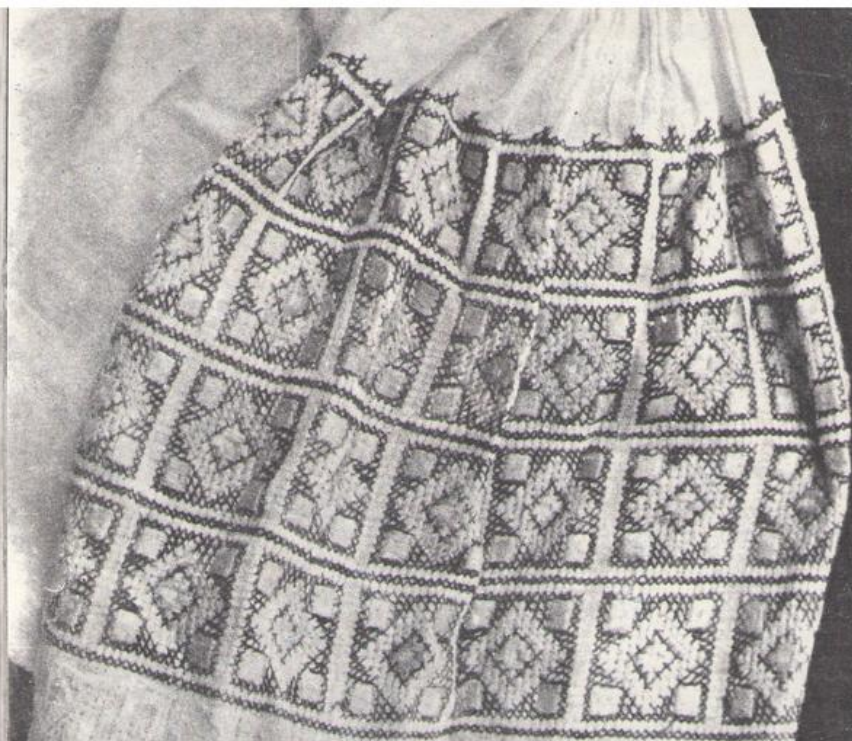




70. Tindeu decorativ, compoziție ornamentală complexă (cerbi, păsări, arborele vieții, frunze), sudul Carpaților Meridionali (N. Dunăre, MSAP).



71. Fragment de mî-
necă brodată, nordul
Olteniei (N. Dunăre).



72. Fragment de mî-
necă brodată, Obci-
nile Bucovinei (N.
Dunăre).



mi-
dul
re).



mi-
oci-
(N.



73. Interior, Carpații Meridionali (N. Dunăre).



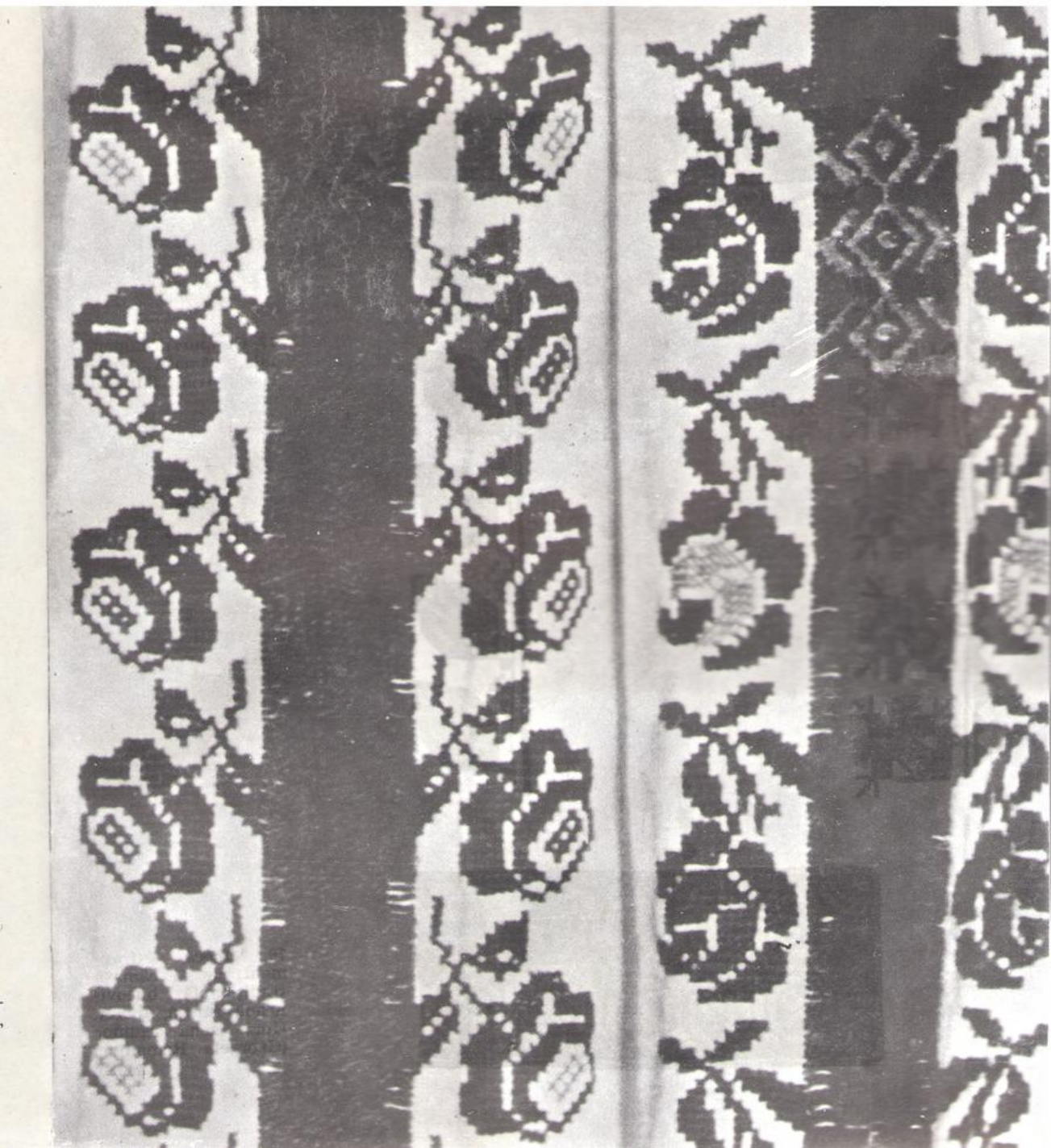
74. Ștergar de perete policrom, de factură tradițională, Țara Birsei (N. Dunăre).





75. Față de pernă nouă, compoziție fitomorfă centrală și succesiune marginală dintr-un motiv al celei dintâi, Scheii Brașovului (N. Dunăre).

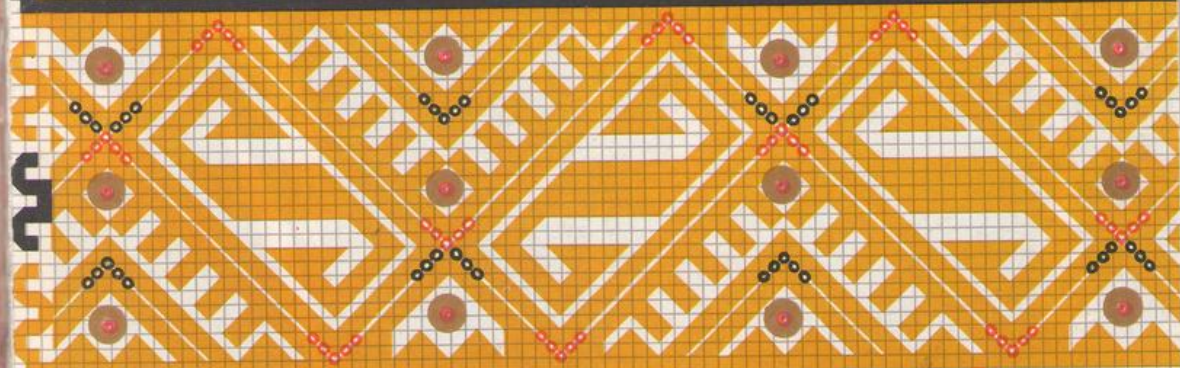
76. Diferențieri zonale în decorul brodat de-a lungul mîneicii la cămășile femeiești: „ciupag” (piept) de iie, confecționat din pînză de fabrică, cu aplicații din „petele” negre, Mărginimea Sibiului (N. Dunăre).





77. Cimpuri ornamentale, cămașă femeiască, Argeș (MSAP).

78. Mîneacă (fragment) de la cămașă tradițională bucovineană: alțiță, încrețiri, zona Humor (Georgeta Romaniuc, MJS).





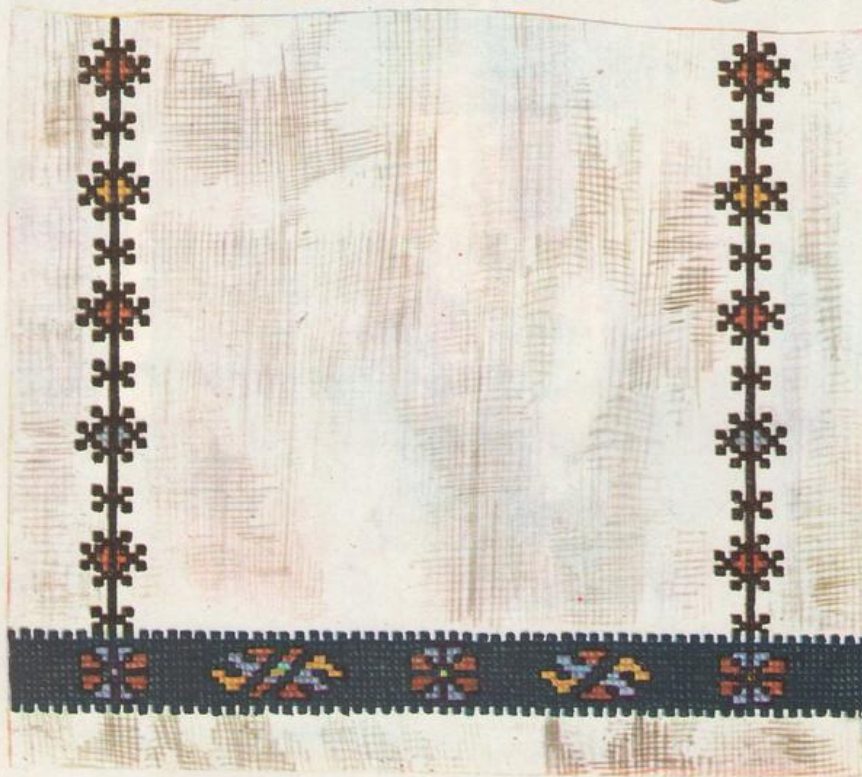
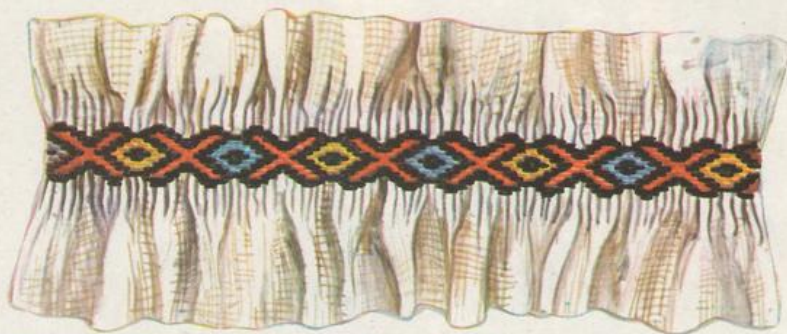
79. Diferențieri zonale în decorul brodat de-a lungul mânecii la cămășile: broderii în relief din fir metalic și mătase (Buciumi — Sălaj, N. Dunăre).



80. Fecior din „ceată” și fata lui, în port ceremonial, Beriviu — Țara Oltului (N. Dunăre).



81. Cîmpuri orna-
mentale pe mîneacă
la cămășile din sec.
XIX: cusături pe
umăr, în lungul mî-
necii, brățară „urzit
pe crețuri” între
mîneacă și minecar
(„fodor”), cusătură
pe fodor — Valea
Jiului (AMET).



82. Cămașă tradițio-
nală, sec. XIX: bro-
deriile de pe guler,
cusătura urzit pe
crețuri sub guler,
cusătură urzit pe fir
de-a lungul pieptu-
lui, „cheia” dintre
lați, cusătura pe u-
măr, vestul Car-
paților Meridionali
(MET).

a-
că
ec.
pe
ni-
zit
tre
car
ară
lea

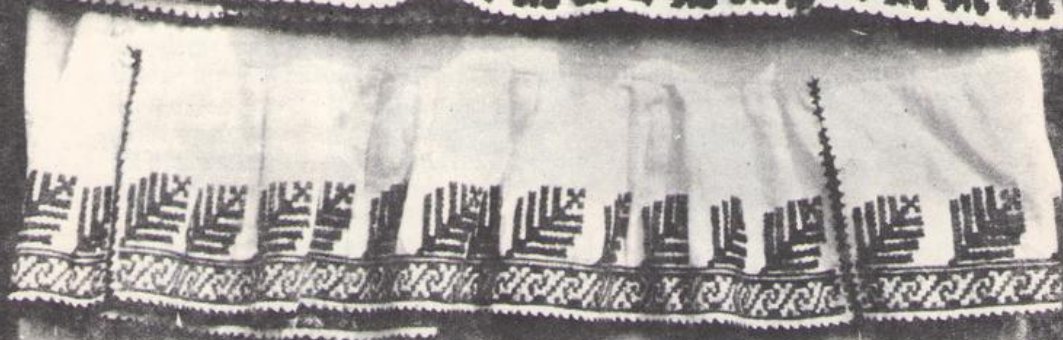


țio-
pro-
ler,
pe
ler,
fir
stu-
atre
u-
'ar-
nali
ET).

83. Bătrână în port tradițional brodat în negru, Obcinile Bucovinei (Șerban-Mihail Dunăre).



84. Diversitate ornamentală, gura mîneicii la cămașa cu „barburi”, Jina — Mărginenimea Sibiului (N. Dunăre).





85. Iie (fragment)
brodată cu fir me-
talic, paiete și arnici
policrom, secolul
XIX, variantă cu-
noscută pe ambele
versante ale Curbu-
rii centrale carpa-
tice: Țara Vran-
cei, Țara Birsei, Ar-
geș etc. (MSAP).

afirmat în timp și în spațiu trei stiluri: *geometric* (linear, schematic, elementarizant, stihial, rațional-cromatic, cu o structură mai solidă, mai statornică); *liber desenat* (negeometric, figural, individualizant, pictural, narativ, mai dinamic, mai schimbător) și *mixt* (reunind modalitățile de tratare geometrică și negeometrică, cu tendințe tipizante). Datorită modalităților sale stilistice broderia populară este purtătoare unor mesaje mitologice, sociale și artistice exprimate într-o scriitură specifică, iar aceasta se caracterizează printr-o încărcătură bivalentă, deoarece arta broderiei constituie nu numai o punte de exprimare și de comunicare intra- și intercomunitară, dar și de comuniune, de coparticipare la aceeași unitate culturală (locală, zonală, națională).

Cu toate că se află numeroase motive cusute care prin natura tematicii lor sînt propice unei stilizări mai puțin rigide, deseori motivele decorative reproduc forme străvechi, dintre care unele nu au suferit în cursul secolelor nici o modificare fundamentală, reflectînd prin aceasta și o remarcabilă continuitate culturală și artistică populară. Forma lor este determinată mai adesea de natura tehnicii de cusut folosite pentru înfăptuirea lor decît de izvorul de inspirație, de natura lucrurilor din realitatea înconjurătoare. Obîrșia unor asemenea situații se află și în desăvîrșirea timpurie a ornamenticii geometrice, în condițiile agriculturii (primitive) care l-a obligat pe om să practice forme concrete de geometrie. Repetarea infinită a ornamenticii geometrice i-a imprimat cunoscuta ei esență de generalitate abstractă. Dar raporturile geometrice pe care le-a asimilat produc ele însele o plăcere estetică, datorită faptului, adevărat etnologic și etnoestetic, că ornamentica geometrică posedă realmente o putere evocatoare de sentimente (192, 347, 350, 355) De altfel, nu arareori, pînă în zilele noastre, numirile multor motive indică un anumit izvor de inspirație, deși ele continuă să fie redată într-o formă strict geometrică, atît de pronunțată încît împrumută o apartenență abstractă.

Cercetarea ornamentelor abstracte, concrete și simbolice din decorul cusăturilor populare românești pune în lumină faptul că în sfera motivelor ornamentale stilizate s-a remarcat — mai mult decît în oricare altă grupă ornamentală — prezența unui fond principal de elemente decorative, notă caracteristică fundamentală a specificului etnocultural românesc. Acest fond principal s-a încheșat, în cursul veacurilor, printr-o evoluție progresivă, de la simplu la complex, în cadrul unui proces de reproducere selectivă a vechilor forme decorative și în dezvoltarea creațiilor a unor aspecte ornamentale, care reflectă pragurile și exi-

afirmat în timp și în spațiu trei stiluri: *geometric* (linear, schematic, elementarizant, stihial, rațional-cromatic, cu o structură mai solidă, mai statornică); *liber desenat* (negeometric, figural, individualizant, pictural, narativ, mai dinamic, mai schimbător) și *mixt* (reunind modalitățile de tratare geometrică și negeometrică, cu tendințe tipizante). Datorită modalităților sale stilistice broderia populară este purtătoare unor mesaje mitologice, sociale și artistice exprimate într-o scriitură specifică, iar aceasta se caracterizează printr-o încărcătură bivalentă, deoarece arta broderiei constituie nu numai o punte de exprimare și de comunicare intra- și intercomunitară, dar și de comuniune, de coparticipare la aceeași unitate culturală (locală, zonală, națională).

Cu toate că se află numeroase motive cusute care prin natura tematicii lor sînt propice unei stilizări mai puțin rigide, deseori motivele decorative reproduc forme străvechi, dintre care unele nu au suferit în cursul secolelor nici o modificare fundamentală, reflectînd prin aceasta și o remarcabilă continuitate culturală și artistică populară. Forma lor este determinată mai adesea de natura tehnicii de cusut folosite pentru înfăptuirea lor decît de izvorul de inspirație, de natura lucrurilor din realitatea înconjurătoare. Obîrșia unor asemenea situații se află și în desăvîrșirea timpurie a ornamenticii geometrice, în condițiile agriculturii (primitive) care l-a obligat pe om să practice forme concrete de geometrie. Repetarea infinită a ornamenticii geometrice i-a imprimat cunoscuta ei esență de generalitate abstractă. Dar raporturile geometrice pe care le-a asimilat produc ele însele o plăcere estetică, datorită faptului, adevărit etnologic și etnoestetic, că ornamentica geometrică posedă realmente o putere evocatoare de sentimente (192, 347, 350, 355) De altfel, nu arareori, pînă în zilele noastre, numirile multor motive indică un anumit izvor de inspirație, deși ele continuă să fie redactate într-o formă strict geometrică, atît de pronunțată încît împrumută o apartenență abstractă.

Cercetarea ornamentelor abstracte, concrete și simbolice din decorul cusăturilor populare românești pune în lumină faptul că în sfera motivelor ornamentale stilizate s-a remarcat — mai mult decît în oricare altă grupă ornamentală — prezența unui fond principal de elemente decorative, notă caracteristică fundamentală a specificului etnocultural românesc. Acest fond principal s-a încheșat, în cursul veacurilor, printr-o evoluție progresivă, de la simplu la complex, în cadrul unui proces de reproducere selectivă a vechilor forme decorative și în dezvoltarea creatoare a unor aspecte ornamentale, care reflectă pragurile și exi-

gențele artistice ale poporului la diferite epoci ale istoriei lui. Geometrismul nu constituie o formă exclusivă ornamentației populare românești. Dar în cuprinsul artei populare românești stilul geometric se realizează în forme proprii (38; 72; 139, 355—365; 93; 109). Formele inițiale au dus la crearea unei ornamentici stilizate geometric, foarte variată și uimitor de bogată în imaginea combinațiilor, dar întotdeauna sobră și poate întrucîtva severă în exactitatea desenului. Ca urmare, se pot remarca următoarele note etnoestetice specifice românești: un geometrism drept linear, întovărășit de o figurație stilizată geometric, dar și de o figurație negeometrică, liber desenată. În felul acesta, geometrismul — la noi, ca și la alte popoare — nu corespunde unor ornamente cu desăvîrșire abstracte, ci constituie foarte adesea doar o generalizare sau o stilizare a elementului real, fapt probat de asemănarea evidentă cu forme din lumea reală sau imaginară, sau chiar prin derivația ornamentelor din elementele cosmice, fitomorfe, zoomorfe, antropomorfe, skeomorfe, sociale și simbolice, transpuse geometric, din pricina necesităților tehnicii întrebuințate.

Între motivele fiziomorfe și skeomorfe a existat întotdeauna o interacțiune. O pildă dintre cele mai elocvente este oferită de motivul arhaic „calea rătăcită“ („unda apei“, zigzagul sau meandrul) care secole de-a rîndul a fost realizat în stil geometric, iar ulterior în combinații liber desenate de elemente florale care îl îndepărtează cu totul de vechile moduri de reprezentare. Unele dintre acestea mai conservă din motivul inițial clasic geometric doar intenția, o linie ideală, imaginară, prezentîndu-se în realitate ca o succesiune în spirală a unor elemente fiziomorfe, skeomorfe, sociale ori simbolice, lipsite de elementul unificator al zigzagului. Înnoirea continuă a conținutului tematic s-a răsfrînt, așadar, pe plan morfologic pînă la o modificare funeiară a vechii forme și la o redare negeometrică, în modalitatea desenului liber.

Un proces transformator al vechilor forme de transpunere, mai mult sau mai puțin analog, s-a înregistrat în cazul multor ornamente din sectorul broderiilor. De altfel, pe măsură ce ne apropiem de epoea noastră, se constată o reducere a frecvenței ornamentelor prelucrate în stil geometric în folosul celor caracterizate printr-o formă de redare negeometrică, în felul desenului liber.

Faptul că decorul popular brodat a beneficiat de izvoare multiple și diferite de reflectare (mitologică, socială, artistică), precum și de o contribuție creatoare de masă, a condus nu numai la depășirea formelor plastice exclusiv estetice, dar și la deter-

minarea unui pronunțat dinamism artistic, ornamental. Îndeosebi, se relevă o luptă acută pentru înțietate între tipul de desen liber și cel al stilizării geometrice. Pe măsura apropierii de contemporaneitate se constată o reducere a frecvenței ornamentale tratate geometric în folosul celor caracterizate printr-o formă de redare similară cu aceea a desenului liber.

Din vremuri îndepărtate au coexistat cele două modalități principale de tratare ornamentală (geometrică și negeometrică), devenind mai frecventă pe măsură ce s-a dezvoltat simțul naturii și sentimentul poetic, care înlesneau o inspirație mai imaginativă, izvorînd din contemplarea mai liberă a realității înconjurătoare, în comparație cu inspirația pe care o traduce ornamentica geometrică, de o esență mai rigidă și de o evoluție mai puțin schimbătoare. Ca o atestare a unității etnoartistice a decorului brodat, rezultat firesc al continuității culturale în cuprinsul întregului cadru antropogeografie locuit de poporul nostru, în arta broderiei la români, îndeosebi de la începuturile epocii medievale, s-a menținut întotdeauna o interacțiune între aceste două stiluri decorative. Interacțiunea poate fi surprinsă în motivele fitomorfe redată parțial sub forma desenului liber și parțial geometrie, în compozițiile ornamentale mixte și complexe. De la începutul secolului nostru, ornamentele brodate apar mai ales pe țesăturile de îmbrăcăminte și, în genere, pe multe din piesele confecționate pentru decorul interior al noilor locuințe. Aceste ornamente brodate au creat adevărate forme intermediare între stilul linear geometric și forma de redare mai liberă a decorului fitomorf desenat în chip degajat. Spre deosebire de compoziția mai riguroasă și complexă, de un desăvârșit rafinament, clasic, a ornamentului geometric — ornamentul desenat liber înlesnește adaptarea unor linii mai variate și mai nestînjinite, stimulînd o redare mai fidelă a elementului reprezentat, împrumutat din natura înconjurătoare. Extinderea ornamentelor liber-desenate, îndeosebi a celor cu o tematică fitomorfă sau zoomorfă care invadează treptat cîmpurile ornamentale, îngustează progresiv spațiul ocupat odinioară de decorul geometric cu conținut tematic concret și eu atît mai mult a celui geometric abstract sau abstractizat. De altfel, unitatea în varietate și continuitatea dialectică a fondului ornamental tradițional dispune de o temeinică atestare arheologică, istorică și etnologică (266; 38; 335; 336; 353; 27; 28; 80; 352; 74; 354; 109; 279; 347).

Cît privește unitatea în varietate, ea se caracterizează prin următoarele trăsături: prezența predominantă a stilului geometric în tratarea ornamentelor din cuprinsul principalelor genuri

ale artei populare românești (decorul pieselor de port, arta alesăturilor și broderiilor, arta lemnului etc.); identitatea morfologică, structurală și compozițională a ornamenticii de la un capăt la altul al țării; unitatea morfologică, dar varietatea decorativă la numeroase obiecte de uz gospodăresc și personal. Pe lângă statutul și rolul etnocultural al tradiției, consecvența fenomenului de unitate ornamentală — cu inerente variante zonale și locale — a aflat un puternic sprijin în circulația ornamentelor de pe piesele aceluiași gen de artă (broderiile de pe o piesă de port pe alta, de pe piesele de port pe cele pentru interiorul locuinței), dar mai semnificativ din punct de vedere etnologic și etnoestetic, circulația ornamentelor din cuprinsul unui gen de creație plastică populară pe altul, îndeosebi între arta pieselor textile și de port, pe de o parte, și aceea a lemnului, ceramicii etc., pe de altă parte.

Cît privește continuitatea dialectică, în cadrul acestui fenomen se situează procesul de dezvoltare de la tratarea geometrică a ornamentelor tradiționale din neolitic, din epoca traco-dacică, daco-romană, la tratarea predominant geometrică din arta românească medievală și modernă, pînă la simbioza dintre tratarea geometrică și cea negeometrică specifică epocii contemporane, balanța înclinînd încă în favoarea celei dintîi. Un alt exemplu important îl conferă fondul principal ornamental românesc („brăduțul“, „unda apei“, „valul“, „călița ocolită“, „spirală“, „zăluța“, „zigzagul“, „vîrtelnița“, „coarnele berbecului“, „ciutura“, „sfăditele“, „furea“ etc.), conservat multe secole de-a rîndul în cele mai diferite genuri ale artei noastre populare, dar îmbogățit secol după secol cu noi elemente, motive și compoziții încorporate, succesiv, în fondul nostru principal ornamental.

LIMBAJUL SOCIAL-SIMBOLIC AL PIESELOR BRODATE. De la calitatea și structura materialelor din care urmează a se confecționa piesele și de la calitatea, structura, diversitatea și bogăția celor cu care se făurește decorul, pînă la selecționarea și asocierea creatoare a elementelor și motivelor în compoziții ornamentale, precum și a nuanțelor cromatice în care sînt transpuse pe pînză, pănură, țesături mixte, mătase, piele, blană etc., creațiile plastice populare au ținut și țin în continuare seama de destinația pieselor de îmbrăcăminte, podoabă sau pentru locuință, de statutul și rolul acestora în contextul vieții comunitare, de statutul și rolul social-economic-cultural al purtătorilor (8; 90; 121; 157; 273; 159; 286, 74, 968, 1634—1638, 1664—1665; 305, 19; 309).

Legat de ultimul aspect, sînt concludente reminiscențele de fapte și de opinii dezvăluite de cercetările etnologice românești din ultimul secol, referitoare la diferențierile de ordin decorativ conservate pe alocuri de către urmașii păturilor sau claselor țărănești de odinioară. Spre ilustrare, consemnăm, succint, doar cîteva din constatările de teren. În zonele hunedorene, sumanul nemeșesc, același în portul ambelor sexe, era mai fastuos, cu un croi mai elegant și împodobit cu șnur numai din fire negre, în partea superioară, și albe, în partea inferioară a piesei. În schimb, sumanul iobăgesc, în portul femeiesc era croit înfundat, iar în privința decorului, în portul bărbaților, ca și în cel al femeilor, se caracteriza prin policromia șnurului decorativ. De asemenea, în timp ce lățițarele pentru împodobirea gîtului și pieptului au fost prezente numai în portul fetelor și nevestelor descendente din iobagi, „nemeșugul“ n-a avut lățițare. În Țara Lăpușului, urmașii foștilor iobagi, improprietați cu pămînturile lucrate la grofi pînă la 1848, vădesc un port mai bogat, mai ornamentat, cu o cromatică mai vie, pe cînd cei descendenți din foștii nemeși, dar scăpătați, au conservat un port mai simplu și mai sobru. În zonele Vrancea, Muscel, Argeș, Țara Oltului etc., cămășile răzășești, moșnenești sau nemeșești s-au diferențiat din punct de vedere decorativ față de cele vecinești, rumânești sau iobăgești.

Tot astfel, în cursul epocii moderne s-au conturat deosebiri între păturile înstărite și cele sărace. În Severinul Banatului și în alte zone bănățene, în Țara Bîrsei, pe Tîrnave, în Munții Brețcu, Vlașca, Argeș, Teleorman, Ialomița, Brăila, Dobrogea, Galați etc., precum și în zonele din raza Curburii carpatoce sud-vestice, zgardele cu salbe de galbeni subliniau starea materială a purtătoarelor. Astfel, la gît, cele înstărite purtau trei-patru rînduri de monede de aur, unele femei foarte înstărite ajungînd să poarte pînă la o sută de zloți în salbe, adesea prevăzuți cu torți adăugate, spre a fi înșirați pe fir sau cusuți pe panglici. Cu ocazia nunții, spre a estompa asemenea diferențiere, miresele mai sărace împrumutau pentru ceremonie salbe de la familii înstărite. Tot astfel, ele împrumutau cercei din metal nobil, cununi de mireasă etc. Utilizarea unor asemenea decore din metale nobile era considerată inexorabilă, datorită funcției de bun augur a acestora.

În condițiile specifice epocii moderne, inegalitatea economică dintre oameni și diferențierea social-economică au fost evidențiate îndeosebi prin aspectul cantitativ al pieselor de port, prin natura, forma și bogăția cromatică a unor elemente de po-

doabă și mai puțin prin structura însăși a portului și a pieselor pentru împodobirea locuințelor, considerate în ansamblu, sau a diferitelor piese luate separat. După cum s-a constatat cu ocazia cercetărilor referitoare la zestrea fetelor de măritat, pînă pe la mijlocul secolului nostru numai numărul diferitelor piese textile de uz casnic și de port varia în funcție de starea materială a familiei respective. În general, cei bogați au dispus de un număr mai mare de cojoace și pieptare, nu arareori cu un cîmp ornamental mai extins. Dintre toate, bundițele bucovinene și pieptarele de pe versantul nordic al Carpaților Meridionali au oferit și o mare posibilitate de diferențiere social-economică cu ajutorul decorului brodat.

Dar înainte de toate, portul popular nu constituie creația absolută a unei singure clase, epoci, generații sau zone etnografice. El se conformează unui ideal estetic general admis de întreg grupul social, ideal în care comunitatea etnografică pune tot ceea ce a conceput drept rînduială estetică în domeniul poporului. De unde și evoluția armonioasă a portului popular și a organizării interiorului locuinței.

Îndeosebi portul popular românesc, angrenat în calitate de complex formal, de ansamblu estetic subordonat vieții, în elanul cu care poporul nostru își duce de veacuri existența lui plină de încredere în forțele proprii și de optimism, dezvăluie legătura indestructibilă dintre omul zonelor antropogeografice intra — și extracarpătice, pînă la Dunărea de Jos și Marea cea Mare, și modul de viață în continuă transformare, comunicări ocupaționale și cîtumiare care determină formele particulare pe care le iau de la epocă la epocă înseși complexele de port popular. Cum se va vedea mai jos, concepția poporului dintr-o anumită zonă etnografică, nu arareori dintr-un întins ținut, iar în liniile sale esențiale din întreaga țară, despre cuviința vestimentară reflectă deopotrivă un ideal etic și estetic. Acest fenomen este marcat cu o deosebită consecvență prin piesele de îmbrăcăminte, de poadoabă sau expuse în interiorul locuinței cu ocazia nedeilor sau la Paști, la alte sărbători de peste an, prin piesele hărăzite celor aflați la vîrsta copilăriei sau a fecioriei, prin cele pentru ceremoniile cetelor de feciori sau de fete, pentru ceremoniile de nuntă (în cadrul căroră, pînă nu demult, erau nelipsite glugile mirilor, frumos sărăduite, și sumanele de o rară factură sărbătorească, subliniată prin găitane, aplicații de postăvior și broderii policrome). Aceeași consecvență cromatică și ornamentală se observă de către comunitate cu privire la piesele purtate de om

sau folosite în locuință, în vederea ultimului rit familial de trecere, pentru persoanele în doliu, sau pentru alte funcțiuni de cult.

În largul context luat în considerație, de fiecare dată piesele de factură mai nouă — pe plan material, structural, ornamental și cromatic — au constituit tot atâtea exprimări ale semnelor de înnoire social-culturală intervenite în comunitate: noutate-tinerete, noutate-urbanizare, noutate-atingerea și depășirea încă unui prag pe linia integrării în civilizația și cultura fiecărei noi epoci de-a lungul cascadei generațiilor.

Ca urmare, preferințele de stil nu rămân numai pe plan exterior, morfologic. Ele se manifestă ca întruchipări complexe ale unor procese psihologice și etnopsihologice adânci, ale unor atitudini psihice, predilecții și răspunsuri spirituale ale creatorului de cultură și artă. Chiar dacă valorile psihice propriu-zise nu constituie punctul de plecare și scopul creației artistice, cum consideră evident exagerat W. Worringer (348, 116), ele au jucat un rol care trebuie luat în considerare. Îndeosebi, aceste nuanțe de bună cuviință vestimentară s-au bucurat de o remarcabilă subliniere funcțională, etnologică și etnoestetică în cromatică.

Pentru dobândirea unor constatări mai marcate și într-o modalitate cât mai succintă, referitoare la convergența dintre ornament și culoare în decorul tradițional, iar implicit la anumite nuanțe deosebitoare inerente într-un context de mare unitate etnoculturală, ne restrângem la domeniul broderiilor ornamentale, mai cu seamă la cel dezvoltat pe piesele reprezentative din portul popular.

Pentru problema asupra căreia ne-am oprit, faptul că culorile (atât cele primare — roșul, albastrul, galbenul — cât și cele complementare — violetul, verdele, portocaliul) sînt încorporate în broderii și în genere în decorul nostru popular aproape numai sub forma unei multitudini de nuanțe cromatice, dezvăluie cercetării etnologice și celei etnopsihologice o largă deschidere în abordarea nenumăratelor și subtilelor iscusiri proprii ființei românești (239, 65—69), în speță iscusirilor estetice cu care tradiția milenară l-a înzestrat în chip atât de plener pe artistul nostru plastic popular. Împrejurarea că, nu arareori, comunitățile omenesti tradiționale le-au atribuit o valoare simbolică — așa cum s-a arătat și mai sus —, a conferit simțului eurilor statutul de cea mai populară formă a simțului estetic (38, 278—280; 206, 36, 60; 103; 104; 11, 14).

Într-adevăr, în comparație cu morfologia și structura pieselor și ornamentelor, cromatică populară s-a dovedit a fi cea

Munților Apuseni), intercalat sau presărat cu inserții din nuanțe deschise de galben, albastru, violet (Moldova, Dobrogea, Muntenia). Ornamentele predilecte constau din reprezentări cu o tematică ornamentală ce reflectă atributele și însemnele bărbăției: „bradul“, „brăduțul“, „frunza bradului“, „coarnele berbecului“ etc. Decorul clasic, tradițional, de factură geometrică este însoțit de cel liber-desenat, asociat în câmpul ornamental sau chiar reunit în compoziții, sub forma stilului ornamental mixt, cum se constată în zonele de pe ambele versante ale lanțului montan, de la extremitatea sud-vestică, pînă la aceea nordică, inclusiv zonele din nordul Moldovei. Chemarea etnoestetică pentru o mai pronunțată împodobire brodată a condus și la utilizarea pînzeturilor foarte fine și a asociațiilor policrome complementare. Pe Valea Arieșului, în Bistrița-Năsăud, Neamț, în Țara Dornelor, pe Valea Hîrtibaciului, în Țara Oltului, Argeș etc., asociațiile policrome cîștigă adeseori un rol apropiat celui al culorii de bază.

Ca o mărturie a trecerii peste un alt prag al vieții, în portul nevestelor mature, câmpurile ornamentale se vădesc mai puțin extinse decît în cel al nevestelor tinere, dar totuși ceva mai mari decît la bătrîne. În diversele zone ale Munților Apuseni, pieptul brodat pe muchiile cutelor acoperă o bună parte din latul respectiv al pînzei. Mari extinderi brodate sînt specifice și cămășilor din zonele Pădureții Hunedoarei, Severinul Banatului, Bistrița-Năsăud, Sălaj, Maramureș. În Mărginenimea Sibiului, pe Valea Sebeșului etc., între benzile negre (brodate sau din aplicații de mătase) din lungul mîneșilor sau al pieptului, apar „șiruri“, „rîuri“ sau „șuvoiașe“ de broderii cu „flori“, „trandafiri“, „frunze“ etc. Pe Valea Jiului, în Țara Hațegului, Mehedinți, Gorj, Vîlcea, Olt, Argeș, Museel, Buzău, Vrancea, Țara Birsei, Neamț, Suceava etc., apare uneori compoziția „patru cai“, într-o formă ispititoare pentru semnificațiile mitologice și cosmice ale acesteia, cumulînd omagiul adus soarelui, într-o reprezentare ce echivalează întru totul cu „vîrtelnița“ (succesiunea anotimpurilor), transpunerea românească a ornamentului de prezență universală în milenii trecute. Din punct de vedere cromatic, decorul se întregește cu un fond albastru (mai frecvent în zonele care alcătuiesc brîul subcarpatie (din Mehedinți pînă în Buzău, ca și în Ialomița, Tulcea, Galați) sau albastru-închis (mai frecvent în zonele Munților Apuseni, în Bistrița-Năsăud, Iași, Suceava, Maramureșul istoric, Neamț, iar pînă la începutul secolului nostru în întinsa zonă a Cîmpiei Ardealului. Mai adesea, în broderiile nevestelor mature este prezentă bicromia sau chiar

cu punctări măsurate, policromia realizată cu arnici colorat, nu din mătase.

Consecvent cu semnele tradiționale de vîrstă, cromatica broderiilor de pe cămășile bătrinelor reflectă un maximum de reținere, de renunțare la bucuriile lumii, poate pentru că ele însele n-o mai pereep în toată plenitudinea. Astfel, cămășile bătrînești (din Gorj, Vilcea, Olt, Argeș, Muscel, Prahova, Vrancea, Bacău, Neamț, Suceava, Bihor, Valea Jiului, Bistrița-Năsăud, Munții Apuseni, Țara Oașului, Maramureș etc.) se înfățișează ca un decor sobru, prin care purtătoarele comunică starea lor civilă. Consecvent cu aceasta, ele utilizează negrul sau cel puțin albastrul-negru. Cînd întîlneam pe teren o bătrînă cu prezențe cromatice de altă tonalitate, însoțind negrul, sau chiar un roșu-închis predominant, era în primul rînd un cîntec de lebădă al feminității plene de odinioară, în cazuri rare vădînd o ușoară înfruntare a canoanelor comunitare, sau era singura cămașă de sărbătoare pe care o mai avea în afară de cămașa de mireasă păstrată pentru călătoria din urmă. Negrul sau albastrul închis nu este totuși exclusiv în cîmpul ornamental al cămășilor femeiești. Chiar în cuprinsul broderiei specifice (decorul de la umăr și de sub umăr) și anume în inima altîței își face mai totdeauna loc un cît de mic focar de lumină, constînd din albastrul deschis, ca omagiu adus vieții fără de moarte, tineretii fără bătrînețe. Respectînd canonul sau norma comunității, obligația de a-și orna cămașa cu broderii în negru sau albastru-închis se află în asociație cu anumite ornamente tradiționale, ca „prescura“, „ciutura“, „furca“, sfăditele“, „zăluța“, „virtelnița“ (de străveche origine, anterioară romanizării, cu o simbolică turburător de complexă: năzuința spre soare, sublinierea eternei succesiuni a anotimpurilor). În ceea ce privește stilul sau modalitatea de redare a ornamentelor, la bătrîne a fost exclusiv cel geometric. Cîmpurile ornamentale bătrînești, pentru lucru, sînt înguste, iar cele pentru sărbătoare depășesc necesitățile strict funcționale. Ca în Bucovina, Botoșani, Neamț, Iași, Maramureșul istoric, Bistrița-Năsăud, Țara Lăpușului etc., compensînd paletele cromatice pe care buna-cuviință le-a obligat să le omită, vădesc un rafinament de o impresionantă frumusețe, construind asociații ornamentale discrete, pe fundalul cromatic negru. Tot astfel, în Munții Apuseni, ciupagul de la cămașa clasică specifică odinioară întregului port românesc intracarpatic, cu pieptul cusut pe muchiile crețurilor, apare mult îngustat, redat în negru, eventual albastru-negru, dar cu motive geometrice delicate. Cămășile femeiești din Mărginenimea Sibiului și de oriunde au pătruns

acestea (în Valea Sebeşului, pe Tîrnave etc.), au adoptat de-a lungul mîneclor şi pieptului cîteva bentiţe de cusături sau din benzi de mătase de culoare neagră (presărate cu broderii). În cazul bătrînelor acest decor a fost întotdeauna geometric.

Recapitulînd, convergenţa dintre ornament şi culoare în cadrul artei broderiei dezvoltată pe piesele din portul popular românesc, formele de comunicare socială, culturală şi artistică proprii fiecăreia din generaţiile în viaţă dezvoltă flinţarea temeinică a unei concepţii estetice populare. Consecvent cu aceasta, ca pretutindeni şi din totdeauna, nevoia de frumos, adînc înrădăcinată în inima omului (90, 399—413; 157, 7) a aflat şi în domeniul limitat al artei broderiei modalităţi specifice de înaltă exprimare etnoestetică şi etnopsihologică.

Aceleaşi criterii antropologice şi artistice au funcţionat în epocile mai vechi, în epoca modernă, după cum funcţionează şi în contemporaneitate. În urma pătrunderii bumbacului pe o scară tot mai mare, dar mai cu seamă datorită dezvoltării industriei chimice, s-au înmulţit posibilităţile coloristice. Culoarele pe bază de anilină au lărgit simţitor bază cromatică a decorului brodat. Concomitent cu aceasta se dezvoltă cîmpurile ornamentale şi se îmbogăţeşte gama reprezentărilor. În condiţiile unor motive sau compoziţii ornamentale devenite caracteristice pe plan local sau zonal pentru o anumită perioadă, cu ajutorul coloritului cusăturilor se dobîndesc diferenţieri tot mai sensibile în raport cu funcţia piesei, cu purtătorul acesteia şi cu ocazia în care se foloseşte. Astfel, apar destul de pregnant delimitările de vîrstă prin cromatică decorului de pe sumane (Arad, Bihor, Hunedoara), sau accentuarea limbajului simbolic prin redarea bogată a ornamentelor cu valoare de semn apotropaic, în partea superioară a glugilor purtate de locuitorii zonelor noastre carpatice în cele mai grele momente meteorologice.

Treptat, în împodobirea ilor s-au generalizat bicromiile şi tricromiile. Spre deosebire de situaţia din portul femeilor bătrîne, în cazul pieselor de sărbătoare ale celor tinere s-a dezvoltat chiar o policromie bogată, care oferă efecte de un pitoresc pronunţat. Astfel, pe lîngă nelipsitele cusături în roşu, negru şi galben (în zonele Mehedinţi, Gorj, Vîlcea, Olt, Argeş, Dîmboviţa, Prahova etc.), se adaugă firul de aur şi argint, arniciul vişiniu; în zonele Ialomiţa, Buzău, Rîmnicu-Sărat, Brăila, Galaţi, Bacău etc. nuanţe de cărmiziu, violet şi verde; în Ţara Bîrsei, Ţara Vrancei etc., violetul; în Sălaj, Ţara Oaşului, Sătmăre etc., verdele; în Oltenia, albastrul, verdele, vişiniul, tutu-

niul, violetul; în Bucovina și Bistrița-Năsăud rozul, portocaliul, albastrul; ș.a.m.d.

Cusăturile în negru sau în albastru-închis dau efecte moderate, clasice, de o frumusețe aproape austeră, pe când nuanțele de vinăt oferă efecte expresive în asociațiile cu albul. În multe zone etnografice românești (Mărginenimea Sibiului, Buciumănimea Munților Apuseni, Țara Hațegului, Valea Sebeșului, Bucovina etc.) broderiile negre au deținut un loc exclusiv, înlăturînd roșul chiar din împodobirea cămășilor tinerești. Pe de altă parte, în Banat, Țara Oltului, Țara Bîrsei, Valea Gurghiului etc., sub puternica influență a curentului recepționat dinspre Sibiu, Alba și Tîrnave, moda broderiilor negre a fost preluată mai întîi chiar de cei tineri. Reflectînd aceeași influență, cînd în Dobrogea culoarea broderiei devine dominant neagră, întreaga decorație poartă denumirea de „mocănească“, semnificînd strînsele relații multilaterale ale Transilvaniei cu celelalte provincii istorice românești.

În perioada de după anul 1900, cînd vechilor culori — negrul, roșul, galbenul, albastrul închis și albul — li se adăuga într-o măsură mereu sporită altele, negrul continuă să fie o tonalitate dominantă în bicromii, în tricromii și chiar în policromii. Numai alături de roșu și alb, negrul apare în proporție egală cu alte culori. Cu acel roșu-aprins, „focos“, care-l însoțește, pe fondul alb, dă efecte vibrante de o mare forță cromatică. În celelalte cazuri, alăturarea unor culori se face cu o anumită rezervă, care asigură nuanțări deosebit de fine. Cînd este îngemănat cu galbenul auriu, multă vreme obținut din răchiță, negrul apare în foarte mică măsură, de obicei în nuanțe stinse, corespunzătoare cu sobrietatea cromatică a pieselor de port.

Decorațiile multicolore pot fi de asemenea grupate în funcție de rolul rezervat diferitelor categorii de obiecte. Pe cămăși, adeseori negrul constituie elementul coloristic principal, în jurul căruia se grupează celelalte culori, într-o policromie armonioasă, cu trecere bine marcată. În asemenea cazuri el este însoțit frecvent de un brun-roșcat, de galben-auriu, verde, albastru, roșu-închis, violet etc. Din dispunerea alternativă a acestora rezultă o armonie sobră, obținută prin alăturarea negrului la roșu-închis și violet. Negrul poate fi însoțit și de o combinație tricoloră — mai ales în cursul secolului trecut în Banat, Transilvania, Bucovina etc. — în care roșul, galbenul și albastrul apar în tonuri pure pe piesele vechi. Nuanțe pastelate, îngemănate cu negrul, se întîlnesc la unele decoruri recente, pe brăcire, briie, scoarțe de nuntaș călare etc. În acestea, negrul este însoțit de

tonalități stinse de verde, roz-pal și albastru, iar cafeniul este întovărășit de cafeniul stins, verdele pal și albastrul mai intens. Ceea ce scoate în relief frumusețea particulară a multora din piesele ornamentate este aplicarea reușită — în colorit și în fixarea cîmpurilor ornamentale — a juxtapunerii, alternanței și repetiției. De un apreciabil efect s-a dovedit utilizarea contrastului de culori, a culorilor complementare uneori și sublinierea reciprocă dintre principalele tonuri cromatice. Adeseori intervine juxtapunerea, simpla alăturare a două culori, iar pentru epuizarea tuturor virtualităților cromatice creatoarea plastică populară recurge la alternanță.

Ca principal asociat în comunicările ornamentale prin broderii — ca și în alesături sau în împletituri —, cromatica populară românească prezintă o gamă întinsă de combinații picturale, de la sobrietatea armoniilor reci, ce caracterizează piesele de toate zilele, în bună parte și portul bătrînilor, pînă la exuberanța coloristică a decorului din portul de sărbătoare, precum și al noilor piese pentru împodobirea interiorului locuințelor.

CONSIDERAȚII COMPARATIVE. Ca și la alte etnii central-sud-est europene, broderia populară și în genere din aceea a romanității orientale, extinsă în tot spațiul etnocultural românesc, constituie un capitol important al artei populare. Etapele parcurse de broderie corespund liniei generale de dezvoltare a artei noastre populare. În toate etapele au ieșit în evidență neconținut atît caracterul funcțional al decorului cusut, cît și caracterul evolutiv al conținutului și formelor în care s-au realizat aceste creații.

Broderiile populare ale întregii romanități orientale prezintă o serie de elemente morfologice, ornamentale și cromatice cu note specifice prin care acest domeniu de creație se diferențiază de cele ale altor popoare. Caracterele proprii astfel conturate nu privesc numai valoarea artistică, fără îndoială remarcabilă, a broderiilor practicate de poporul nostru. Acestea reflectă deopotrivă unitatea fondului etnic din care au izvorit și pe care s-au clădit trăsăturile morfologice și decorative ale acestui aspect de cultură populară. În ceea ce au esențial aceste trăsături, fondul lor principal din fiecare epocă istorică este pretutindeni prezent în variantele regionale, zonale sau locale de pe piețele populare de podoabă, de îmbrăcăminte și de uz casnic.

Cristalizate în epocile anterioare, în marea lor majoritate diferențierile regionale, zonale sau locale au avut o semnificație

secundară. Ele s-au manifestat mai puțin în practicarea unor tehnici diferite de cusut, reliefându-se îndeosebi prin dezvoltarea unor preferințe particulare pentru anumite elemente tematice și structuri compoziționale, pentru unele variante morfologice și nuanțe cromatice, adeseori desfășurate în cimpuri ornamentale foarte asemănătoare. Diferențierea s-a petrecut mai ales în condițiile istorico-economice specifice orînduirii feudale. Printre cauzele care au determinat apariția deosebirilor teritoriale în broderiile românești, mai importante au fost condițiile social-istorice regionale, zonale sau locale, apoi practicarea cu precădere sau chiar în mod exclusiv a unui anumit grup de ocupații corelate, precum și manifestarea unor interferențe etnice între poporul român și naționalitățile conlocuitoare, între poporul român și alte popoare, vecine sau mai îndepărtate.

Ulterior, în condițiile economice, sociale și culturale schimbate din epoca modernă, dar mai cu seamă din cea contemporană, procesul de diferențiere regională, zonală sau locală s-a întretesut cu un proces general de unificare. În arta broderiilor românești contemporane se folosesc aproape pretutindeni și aproape cu aceeași frecvență nu numai aceleași materii prime, semifabricate și fabricate, dar și aceleași tehnici de cusut și, în bună măsură, aceeași ornamentică și cromatică.

Considerate în ansamblu, broderiile din spațiul etnocultural românesc scot în relief unele trăsături specifice, prin care acest domeniu al culturii populare contribuie la o diferențiere etno-estetică față de alte popoare. Ne-am limitat comparația la aria carpato-balcanică (167, 4—20; 264, II; 38, 247—286; 249, 99—147; 8; 353; 352; 160; 161; 13; 377; 339; 338; 140; 351; 263; 132, 242—253; 210, 22—70), înăuntrul căreia se situează — antropogeografic și etnocultural — poporul român cu toate ramurile sale etnografice și etnolingvistice.

Arta și decorul tradițional la popoarele din răsăritul Europei și cele central-sud-est europene exprimă un simț pitoresc foarte pronunțat, o sete cromatică necunoscută în alte părți ale continentului, o puternică înclinare pentru ornament și în genere pentru podoabă. Însuși decorul popular tradițional românesc și, cu deosebire, cel creat în cimpurile ornamentale brodate, pune în lumină această dragoste precumpănitoare pentru împodobirea pieselor de port, chiar și a celor confecționate pentru zilele obișnuite. Preluînd și întregind importante constatări formulate mult anterior de *Lucian Blaga*, în aprecierea comparativă a fenomenului avem în vedere diferențierea pe planul etnologiei europene a trei modalități de exprimare a preocupării tradi-

ționale decorative față de pitoresc. Mai întâi relevăm două poziții opuse: pe când la popoarele occidentale această orientare s-a limitat la forme foarte reținute și insuficient încorporate din punct de vedere etnopsihologic, la popoarele slave din jurul țării noastre și la poporul ungar s-a ajuns la forma maximală a fenomenului, la modalități exuberante de realizare, fondate pe o înaltă descătușare etnopsihologică. Drept urmare, în arta tradițională a popoarelor mai sus amintite și vecine, orientarea decorativă spre pitoresc a dobândit un statut de dominantă stilistică. La ucraineni, huțuli, lemki, polonezi, slovaci etc., în decorul brodat pitorescul a luat proporții de bogăție plină de strălucire, reflectînd plenar abundența formală și coloristică a mediului natural și social.

La toate aceste popoare se constată o cromatică tare și o simbioză pronunțată între stilurile geometric (de curburi și volute) și negeometric, cel din urmă predominînd în broderia maghiară, caracterizată și printr-o cromatică însoțită. Broderiile practicate de populația slovacă vădesc o remarcabilă continuitate coloristică: predominarea roșului aprins, urmat de palete reduse de albastru și de verde — închis și deschis —, de violet, negru etc. Un rol deosebit joacă cromatică și în decorul brodat ucrainean, huțul, lemki, polonez etc. Adeseori, diferențierile ornamentale din compoziții sînt reliefate cu ajutorul culorilor. În broderiile ucrainenilor și huțulilor se exprimă o predilecție pentru game policrome constituite din roșu-aprins, portocaliu, galben, verde, iar numai la cei dintîi și albastrul. Geometrismul sud-slav, într-o redare mult mai condensată decît cel românesc, apare adeseori asociat cu stilul liber-desenat, iar din punct de vedere cromatic ornamentele sînt accentuate prin culori saturate.

Între modalitățile opuse, de exprimare a pitorescului decorativ, relevate mai sus, dar situîndu-se pe fundalul lumii carpato-balcanice, orientarea spre pitoresc din arta noastră populară s-a configurat ca o componentă constitutivă, cu un rol stilistic determinant, dar condiționat în cristalizarea sa creatoare prin pre-cumpănirea cunoscutele exigențe tradiționale de ritm, măsură și discreție. De aceea, multă vreme predominant în cusăturile românești, geometrismul întîlnit în acestea se caracterizează printr-o factură dreptlineară, ca și printr-o mare forță de asimilare stilistică, realizînd numeroase transporturi geometrizeate, în special în domeniul motivelor fiziomorfe. Tot astfel, cîmpurile ornamentale brodate se înfățișează mai mult sau mai puțin rărițe, după cum înseși intervalele lipsite de cusături (spațiile de repaos, liniște, cîmpul vid ca factor ritmic), sînt considerate

organic în decor, întrucît asigură o alternanță ritmică și bine subliniată. În aceste circumstanțe rezultă o împodobire mai cum-pătată, iar compoziția ornamentală vedește o intervenție figura-tivă mai simplă, considerată adeseori clasică. Fără îndoială, în broderiile noastre populare — vechi și mai noi — nu lipsește nici figurația liber-desenată și, cu atît mai mult, figurația geometrică.

În ceea ce privește coloritul cusăturilor românești se re-marcă, fără îndoială, un permanent interes pentru culoare, ma-nifestîndu-se și în acest domeniu al decorului o susținută pre-ferință pentru nuanță și discreție. În general, efectul estetic specific al broderiilor populare românești este sprijinit substan-țial prin nuanțe cromatice echilibrate.

PERSPECTIVE ARTIZANALE. Preocupări sistematice pentru valorificarea moștenirii etnoculturale și etnoartistice s-au mani-festat încă din secolele XVIII—XIX (J. B. Dubos, J. G. Herder, V. Karadjić, frații Grimm, G. Barițiu, Ath. Marinescu, D. Bo-lintineanu, Alecu Russo, V. Alecsandri etc.).

În prezent, din observarea demersului creator în arta popu-lară tradițională, în raport cu cel desfășurat în arta meșteșu-gărească-artizanală, se constată că modelul tradițional nu rămîne ceva dat o dată pentru totdeauna, ci parcurge o continuă remo-delare corespunzătoare cu devenirea cultural-artistică a gene-rațiilor. Broderiile artizanale pot deveni artă populară în mă-sura în care își au rădăcinile în tradițiile etnoculturale.

Pentru făurirea unor noi creații plastice contemporane (popu-lare sau artizanale), trebuie descifrate temeinic vechile funcțiuni și simboluri ale obiectelor de artă populară, spre a le valorifica sau a le conferi valențe noi, corespunzătoare exigențelor de ordinul modernității, prin asocierea organică a autenticului cu funcționalul și cu esteticul.

În cazul produselor artizanale, autenticitatea rezidă în mare parte în continuitatea etnoculturală contemporană. Artă populară tradițională în general și domeniul tradițional al broderiilor au acumulat numeroase soluții de care arta și broderia artizanală nu se pot lipsi. Dar, mai mult decît echilibrul și frumusețea for-melor, ceea ce validează broderia tradițională pe planul contem-poraneității sînt sensurile ei profund umane, armonia și opti-mismul culorilor, funcția educativă și estetică. Printre temeiurile succesului se situează, pe de o parte, atitudinea generoasă, de dăruire, a creatorului popular de a transmite celor tineri moște-nirea tradițională și propria experiență, iar pe de altă parte, puterea creativă a fiecăruia, neostoita năzuință estetică perso-

nală, desprinderea de șablon. Alături de acestea — așa cum o probează activitatea desfășurată în cooperativele meșteșugărești grupate în jurul școlilor populare zonale de artă, dar mai cu seamă festivitățile folclorice de peste an —, împlinirile din domeniul artei broderiilor s-au dovedit posibile pe baza accentuării unei anumite autonomii a valențelor nou-cristalizate, prin deschideri cultural-artistice contemporane tot mai pronunțate.

Numeroasele forme specifice de activitate cultural-artistică de masă (șezători de cusut, concursuri de broderii etc.), îndeosebi clasele de broderii din școlile populare de artă presărate pe întreg cuprinsul țării, întâlnirile inter-județene sub forma actualelor nedei, substanțial preformate, și întrecerile pe plan republican, dobândesc o nouă dimensiune în cadrul *Festivalului național „Cîntarea României“*, odată cu schimbările funcționale calitative pe care acesta le prefigurează și le promovează în contextul deschiderilor cultural-antropologice contemporane.

În cuprinsul larg al mișcării cooperatiste și artizanale, al școlilor populare de artă și al celorlalte forme de învățămînt artistic, străvechea nevoie de frumos, căreia poporul român i-a conferit, secole de-a rîndul, nenumărate mărturii și mesaje de înaltă sensibilitate și împlinire estetică, își caută fără încetare noi și originale orizonturi valorice (111; 282; 341).

ABREVIERI

(la bibliografie și ilustrații)

- ACMI — Tr. — Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice pentru Transilvania.
- AISC — Anuarul Institutului de studii clasice. Cluj-Napoca.
- AM Crist. Sec. — Almanahul Muzeului din Cristuru-Secuiesc. Studii și comunicări. Miercurea-Ciuc, 1974 (1971).
- AMET — Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei. Cluj-Napoca.
- Anal. Soc. Inst. — Analele Societății istorice Julius Barasch, București (1887—1889).
- AP — TC IAR — Art populaire. Travaux... du I-er Congrès International des arts populaires (Prague 1928). Paris.
- ASRS — Arhiva pentru știința și reforma socială, București.
- BS, SGG — Buletinul științific. Secția de geologie și geografie a Academiei R.S.R., București.
- CMJN — Complexul muzeal județean Piatra-Neamț.
- CMTSM — Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare. Culegere de studii, București, 1964.
- Col. Tr. — Columna lui Traianu, București.
- Contr. Țara Criș — Contribuții la cunoașterea etnografiei din Țara Crișurilor. Muzeul Țării Crișurilor, 10. Oradea.
- CPPR — Calendaru pentru poporul românesc pe anul... În-tocmit de G. Barițiu. Brașov.
- ERAP — Expoziții repulicane de artă populară: 1977, 1979, 1981.
- Erd. kép. — Erdély képekben. Cluj.
- Fam. — Familia. Pesta — Oradea.
- F. minte — Foae pentru minte, inimă și literatură. Brașov.
- FVL — Forschngen zur Volks- und Landeskunde. Sibiu — București.
- JR—GZ — Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmu-seums, Mainz.
- Izd. bălg. Akad. — Izdatelstvo na bălgarskaia Akademia na naukite, Sofia.
- KITM — Koninklijk Institut voor de Tropen, Mededeling, Amsterdam.
- LVR — La vie roumaine, Bucarest.
- Mag. polg. — Magyar polgár. Cluj.
- MB — Muzeul Bran.
- MBT — Muzeul Banatului, Timișoara.
- MCO — Muzeul din Corabia, Olt.
- MEM — Muzeul etnografic al Moldovei, Iași.
- MER — Muzeul etnografic din Reghin, Mureș.

- MET — Muzeul etnografic al Transilvaniei, Cluj-Napoca.
- MFSI — Muzeul din Florești-Stoenești, Ilfov.
- MJI — Muzeul județean Ialomița, Slobozia.
- MJS — Muzeul județean Suceava.
- MJV — Muzeul județean Vrancea, Focșani.
- MSAP-SC — Muzeul satului și de artă populară. Studii și cercetări, București, 1981, 2.
- Obs — Observatoriul. Sibiu.
- PM — Probleme de muzeografie; Din activitatea muzeelor noastre. Secția de învățămînt și cultură, Statul popular regional. Cluj-Napoca.
- Rev. Sc. — Revista științifică. Diariu pentru vulgarizarea științelor naturale și fizice. București.
- RGR — Revista Geografică Română. București.
- RM — Revista Muzeelor. București.
- RRHA — Revue Roumanie d'Histoire de l'Art, Bucarest.
- Sächs. — Sächscher Hausfreund. Sibiu.
- SCEAP — Studii și cercetări de etnografie și artă populară. Muzeul de artă populară al R.S.R., București.
- SCIA — Studii și cercetări de istoria artei. Seria artă plastică. București.
- SCIV — Studii și cercetări de istorie veche. București.
- SEMB — Secția etnografică a Muzeului Brăilei.
- SN — Slovensky Národopis, Bratislava.
- TCS — Trachten Cabinet von Siebenbürgen (1694—1723).
- Tel. rom. — Telegraful român. Sibiu.
- Trans. — Transilvania, Sibiu.

BIBLIOGRAFIE

1. *Album*, 1861: Album românesc. În: CPPR, X, 43—45. Braşov.
2. (*Album*), 1888: Bal Caransebeş. În Familia, XXIV, 107. Pesta — Oradea.
3. ANASTASIU, O. A. 1928: Industriile săteşti în raport cu localizarea marelui industrii. Bucureşti.
4. ANTONIU, Al., (1890): Porturi populare. Ed. Socec et Co., Bucureşti.
5. APOLZAN, Lucia, 1944: Portul şi industria casnică textilă în Munţii Apuseni. Institutul de ştiinţe sociale al României, Bucureşti.
6. APOLZAN, Lucia, 1976: Evoluţia unor elemente ale portului din Hodac, judeţul Mureş. În: AMET, VIII, p. 175—185. Cluj-Napoca.
7. ARGINTESCU, N., 1932: Contribuţii la problema gustului popular. În: ASRS, X, 1—4, 428—442. Bucureşti.
8. *Arta populară românească*, 1969: Editura Academiei, Bucureşti.
9. ASIEL, Michel, 1888: Amintiri privitoare la Muntenia şi în special la Bucureşti. În: Anal. Soc. Inst., II, 187—208. Bucureşti.
10. AURELIANU, P. S., 1870—1871: Industria mătasei. În: Rev. Sc., I, 195—200, 211—216. Bucureşti.
11. AVERMAETE, R., 1971: Despre gust şi culoare. Ed. Meridane, Bucureşti.
12. AVRAMESCU, EL., FLORESCU, FL., 1959: Broderiile la români. Editura de stat didactică şi pedagogică, Bucureşti.
13. BADJOV, S., KOSTOV, S., 1913: La broderie nationale bulgare, Sofia.
14. BARBUL, E., 1935: Costume româneşti din veacul al XVII-lea. Biblioteca Centrală Universitară, Cluj-Napoca.
15. BARIŢIU, G., 1860: Porturile româneşti. În: CPPR, IX, Braşov.
16. BARIŢIU, G., 1868: Din datinile vechi ale Transilvaniei. În: Trans., I, 337—341 (Portul boieresc şi ţărănesc). Braşov — Sibiu.
17. BARNEA, I., 1955: Meşteşugurile în aşezarea feudală de la Garvăn, sec. X—XII. În: SCIV, VI, 1—2. Bucureşti.
18. BARNEA, I., 1961: Noi contribuţii la cunoaşterea ţesutului în aşezarea de la Garvăn (secolele X—XIII). În SCIV, XII, 2, 307—312. Bucureşti.
19. BARNEA, I., 1964: Un fragment de broderie din secolele XI—XII de la Dinogetia-Garvăn. În: SCIV, XV, 3, 435—440. Bucureşti.
20. BARRET, Yves, 1882—1883: Types de Roumaines de la montagne. În: LVR, I, 10. Bucarest.
21. BĂNĂŢEANU, T., 1954: Arta populară în satele specializate din sudul raionului Beiuş. În: SCIA, I, 1—2. Bucureşti.
22. BĂNĂŢEANU, T., 1956: Portul popular din Ţara Oaşului. ESPLA, Bucureşti.
23. BĂNĂŢEANU, T., 1959—1961: Sîrbeşti-sat de sumănari din regiunea Crişana. În: AMET, Cluj-Napoca.

24. BĂNĂȚEANU, T., 1965 Portul popular din regiunea Maramureș. Casa regională a creației populare, Baia Mare.
25. BĂNĂȚEANU, T., 1969: Arta populară din nordul Transilvaniei, Casa creației populare a județului Maramureș. Baia Mare.
26. BALAN, VERONICA., DUNĂRE, N., 1982: Album de cusături moldovenesti. Editura Tehnică, București.
27. BERCIU, D., 1961: Contribuții la problemele neoliticului în România în lumina noilor cercetări. Editura Academiei. București.
28. BERCIU, D., 1974: Contribution à l'étude de l'art thraco-gète. Editura Academiei, București.
29. BERZA, M., 1941: La Mer Noire à la fin du Moyen Âge. În: Balcania, IV, 409—435. București.
30. BICHIR, Gh., 1958: Contribuție la cunoașterea țesutului în așezarea de la Garvăn (sec. X—XII). În: SCIV, IX, 2. București.
31. BIELZ, A. E., 1872: Bilder aus Siebenbürgens Karpathen. În: Sächs., XXXIV, 52—64. Sibiu.
32. BIELZ, J., 1956 a: Portul popular al sașilor din Transilvania. ESPLA, Sibiu (București).
33. BIELZ, J., 1956 b: Arta populară a sașilor din Transilvania. În: SCIA, III, 3—4, 33—48. București.
34. BILLECOCQ, 1855: Schițe din Moldo-România. Costumul național. În: F. minte, XVIII, 6. Brașov.
35. BLAGA, A., DUNĂRE, N., 1974: Nestemate bihorene. Ed. Tehnică, București.
36. BLAGA, Lucian, 1970: Scrieri despre artă. Editura Meridiane, București.
37. BLAGA, LUCIAN, 1946: Trilogia valorilor. Fundația pentru literatură și artă, București.
38. BLAGA, Lucian, 1969: Trilogia culturii. Ediția *Dumitru Ghișe*, București.
39. a. BOGDAN, I., 1905: Documente privitoare la relațiile Țării Românești cu Brașovul și cu Țara Ungurească în sec. XV și XVI. Vol. I (1413—1508). București.
39. b. BOSSERT, H. Th., 1955: Ornamente der Volkskunst. Gewebe, Teppiche, Stickerein, Tübingen.
40. BRANCOVICI, Lucreția, 1930: Arta românească din Banat, I—VII caiete, București.
41. BRANCOVICI, Lucreția, 1931: Arta românească în Oltenia. București.
42. Broderia, 1889: Broderia română. În: Tel. rom., XXXVII, 79. Sibiu.
43. BÜCHER, K., 1896: Arbeit und Rhythmus. Leipzig.
44. CANTEMIR, D., 1941: Descrierea Moldovei. Ediția Gh. Adamescu. Cartea Românească. București.
45. CATRINA, C., 1967 a: Broderii românești din Rupea. În: DN, XXIV, 6868. Brașov.
46. CATRINA, C., 1967 b: Ornamentele iilor de pe Tîrnave. În: RM, 6. București.
47. CAZENEUVE, J., 1971: Sociologie du rite. Presses Universitaires de France, Paris.
48. CEAUȘEANU, Florica și Neculai, 1939: Manual de cusături românești și vopsele vegetale pentru scoalele de fete și șezători. București.
49. CERNÎȘEVSKI, N. G., 1949: Arta și realitatea din punct de vedere estetic. Ed. Cartea Rusă, București.

50. CHAUNU, P., 1971: La civilisation de l'Europe des lumières. Art-haud, Paris.
51. *Chronicon Pictum*, 1937: Chronicon Pictum Vindobonense. În: *Scriptores rerum Hungaricarum*, ed. Szentpétery, I. Budapest.
52. COMȘA, D., 1904: Din ornamentica română. Album artistic reprezentînd 284 broderii și țesături după originale țărănești. Comitetul Reuniunii agricole române, Sibiu.
53. CONEA, I., 1957: Vechile țîrguri-nedei de pe culmile Carpaților. În: BS, SGG, II, 1—2. București.
54. CORNEȘCU, EL. C., 1906: Cusături românești. Ed. Soccec, București.
55. COSMA, Minerva, 1926: Album de broderii și țesături românești. Inst. Jos. Drotleff, Sibiu.
56. *Costume*, 1882: Costume naționale. În: *Fam.*, XVIII, 631. Pesta — Oradea.
57. *Costumul*, 1886: Costumul național. În: *Fam.*, XXII, 340. Pesta — Oradea.
58. *Creația*, 1969: Creația populară în contemporaneitate. Primul festival și concurs internațional de folclor, România, 1969. București.
59. CRISTACHE-MILIAN, Gh., 1935: Monografia social-economică a județului Teleorman. Turnu-Măgurele.
60. CIUBOTARU, I. H., CIUBOTARU, Silvia, 1982: Ornamente populare din zona Botoșanilor. Comitet. județean de cultură, Botoșani.
61. CUISEINER, J., 1975: L'art populaire en France. Rayonnement, modèles et sources. Office du Livre, Fribourg.
62. CUPARENCU, Elena, 1942: Cusături românești reg. Vrancea. Ed. Cartea Românească, București.
63. CUPARENCU-SENTEA, Elena, 1939: Cusături românești. Ed. Cartea Românească, București.
64. CURTICĂPEANU, V., 1961: Întemeierea societății „Astra” și rolul ei în cultura poporului român. În: *Studii*, XIV, 6. București.
65. DAICOVICIU, H., 1972: Dacii. Ed. enciclopedică română, București.
66. DERECZENI, L., 1929: Arta populară ardeleană. În *Transilvania*, Banatul, Crișana, Maramureșul 1918—1928, p. 1211—1221. Ed. Cultura Națională, București.
67. DEL CHIARO FIORENTINO, Anton-Maria, 1929: *Revoluțiile Valahiei*. Trad. rom. S. Cristian. Iași.
68. DENSUȘIANU, Ov., 1975: *Opere*, II. Ediție critică și note de *Vale-riu Rusu*. Editura Academiei, București.
69. DIACONU, I., 1930: *Ținutul Vrancei*. București.
70. DIACONU, I., 1935: Psihologie și creație populară. În: *AAF*, III.
71. *Die Volkskultur*: Die Volkskultur der südosteuropäischen Völker. München.
72. DIMA, AL., 1939: Conceptul de artă populară. Editura Fundațiilor, București.
73. Dima, AL., 1945: Împodobirea porților, interioarelor, caselor, opinii despre frumos. Institutul de științe sociale al României, București.
74. DIMA, AL., 1971: Arta populară și relațiile ei. București.
75. DUMITRESCU, Florentina, 1961: Motivul palmei în decorația medievală românească. În: *Omagiu lui G. Oprescu*, Ed. Academiei, București.
76. DRAGOMIR, S., 1930: Vechile biserici din Zărand și ctitorii lor în secolele XIV și XV. În: *ACMI—Tr.* (1929), Cluj-Napoca.

77. DRĂGUT, V., 1970: Pictura murală din Transilvania (secolele XIV—XV). Ed. Meridiane, București.
78. DROTLEFF, J. (red.), 1922: Modele de cusături românești (Romanische Stickmuster). Institut artistic Jos. Drotleff, Sibiu.
79. DUBOS, J. B., 1718, I; 1770, ed. VII: Réflexions critiques sur la poésie et la peinture. Paris.
80. a. DUMITRESCU, VI., 1961: Necropola de incinerare din epoca bronzului de la Cîrna. Editura Academiei, București.
80. b. DUMITRESCU, VI., 1974: Arta preistorică în România. Ed. Meridiane, București.
81. DUMITRESCU, VI., NICOLĂESCU-PLOȘOR, C. N., 1944: Statuetele din epoca bronzului descoperite în necropola de la Cîrna-Dolj. În: Oltenia, cartea IV. Craiova.
82. DUNĂRE, N., 1956 a: Un studiu al lui George Barițiu despre portul național. În: SCIA, III, 1—2, 282—284. București.
83. DUNĂRE, N., 1956 b: Conivățuirea româno-maghiară oglindită în portul popular. În: Făclia, XI, 3122. Cluj-Napoca.
84. DUNĂRE, N., 1957 a: Portul popular din Bihor. ESPLA, București.
85. DUNĂRE, N., 1957 b: Influențe etnice reciproce în portul din Ardeal. În: Tribuna, I, 23. Cluj-Napoca.
86. DUNĂRE, N., 1959: Textilele populare românești din Munții Biho-
rului. Seria „Studii de artă”, Editura ESPLA, București.
87. DUNĂRE, N., 1959—1961: Influențe reciproce în portul și textilele
de pe ambele versante ale Carpaților Meridionali. În: AMET,
177—201. Cluj-Napoca.
88. DUNĂRE, N., 1960: Arta decorativă și aplicată. În: Făclia, XV,
4309. Cluj.
89. DUNĂRE, N., 1961: Realizmus a népművészeten (Realismul artei
populare). În: Korunk, XX, 12, 1473—1479. Cluj-Napoca.
90. DUNĂRE, N. (red.), 1963 a: Arta populară din Valea Jiului. Edi-
tura Academiei, București.
91. DUNĂRE, N., 1963 b: Relații etnografice între ținuturile de pe
ambele versante ale Carpaților. În: SCIA, X, 1, București.
92. DUNĂRE, N., 1963 c: Osztálytagazódás és népművészet (Diferențierea
de clasă și arta populară). În: Korunk, XXII, 4, 528—531. Cluj-
Napoca.
93. DUNĂRE, N., 1964—1965: Les motifs ornementaux dans l'art popu-
laire roumain. În: L'Ethnographie, 58—59, 12—25 + XII pl.
Paris.
94. DUNĂRE, N., 1965: Ethnographische Beziehungen zwischen den
Gebieten diesseits und jenseits der Karpaten. În: FVL, VIII, 2,
5—20. Sibiu.
95. DUNĂRE, N., 1966 a: Portul popular din Țara Zărandului. În:
Sargetia, IV, 227—272. Deva.
96. DUNĂRE, N., 1966 b: Lucian Blaga despre caracterul unitar al popo-
rului nostru. În: Tribuna, X, 46. Cluj-Napoca.
97. DUNĂRE, N., 1966 c: Probleme etnografice în opera lui Lucian
Blaga. În: Steaua, XVII, 7. Cluj-Napoca.
98. DUNĂRE, N., 1967: Rolul satelor specializate în meșteșuguri în
dezvoltarea legăturilor dintre cele trei țări românești. În: APU-
LUM, VI, 537—556. Alba Iulia.
99. DUNĂRE, N., 1969: Broderiile. În: Arta populară românească, 415—
461. Editura Academiei, București.

100. DUNĂRE, N., 1971; Tehnicile textilelor populare românești din Valea superioară a Crișului Negru. În: Contr. Țara Criș., 10. 5—49. Oradea.
101. DUNĂRE, N., (red.), 1972 a, 1974 a: Țara Birsei, I, II. Editura Academiei, București.
102. DUNĂRE, N., 1972 b: Cămașa tradițională în portul românelor din nord-vestul Transilvaniei. În: CMO, 445—450. Oradea.
103. DUNĂRE, N., 1972 c: Funcția estetică a formei în arta plastică populară. În: Fam., VIII, 3, 15. Oradea.
104. DUNĂRE, N., 1972, d: Funcția estetică a cromaticii în arta plastică populară. În: Fam., VIII, 4, 21. Oradea.
105. DUNĂRE, N., 1972 e: Significations ethnologiques des cadeaux de noce chez les Dacoroumains, Aroumains, Méglénoroumains et Istroroumains. În: Le Folklore Macédonien, V, 9—10, 153—159. Skopje.
106. DUNĂRE, N., 1973: Surse de valorificare a tradițiilor artistice populare în județul Brașov. În: Măsturi populari-artiști amatori (red. C. Catrina), 68—76. Centrul de îndrumare a creației populare. Brașov.
107. DUNĂRE, N., 1974 (1971): Raporturi interetnice în Valea Casinului (județul Harghita). În: AM Crist. Sec., 369—377. Miercurea-Ciuc.
108. DUNĂRE, N., 1975: Probleme ale fondului principal comun în cultura și arta populară românească. În: Apulum, XIII, 541—560, 20 fig. Alba Iulia.
109. DUNĂRE, N., 1979: Ornamentică tradițională comparată. Editura Meridiane. București.
110. DUNĂRE, N., 1981: Artă populară din Munții Apuseni. Editura Meridiane. București.
111. DUNĂRE, N., 1981: Demersul creator în arta plastică populară și în cea artizanală. În: MSAP-SC, 2, 69—75.
112. DUNĂRE, N., CATRINA, C., 1968: Portul popular românesc de pe Țirnavă. Casa creației populare a județului Brașov.
113. DUNĂRE, N., DUNĂRE, Maura, 1968: Țesături și alesături populare din Țara Zărandului. În: Sargetia, V, 549—576. Deva.
114. DUNĂRE, N., FOCȘA, M., 1958: Portul Buciumanilor din Munții Apuseni. ESPLA, București.
115. DUNĂRE, N., TREIBER-NETOLICZKA, L., 1961: Rumänische, sächsische und ungarische Beziehungen auf dem Gebiete der Volkskunde. În: FLV, IV, 47—76, fig. 1—20. Sibiu.
116. ELIADE, M., 1968 (1940): Traité d'histoire des religions. Payot, Paris.
117. ELIADE, M., 1970: De Zalmoxis à Gengis-Khan. Études comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et de l'Europe Orientale. Payot, Paris.
118. ELIAN, Al., 1958: Les rapports byzantino-roumains. În: Byzantino-slavica, XIX, 2, 212—225. Prague.
119. ENĂCHESCU-CANTEMIR, Alexandrina, 1939: Portul popular românesc (Album). Editura Scrisul Românesc, Craiova.
120. FERENCZ, Cornelia, PALOTAY, Gertrud, 1940: Himzömeisterseg. Budapest.
121. FLORESCU, Elena, 1979: Portul popular din zona Neamț. Complexul muzeal, Piatra Neamț.
122. FLORESCU, F., 1956: Portul popular din Moldova de nord. ESPLA, București.

123. FLORESCU, F., 1957 a: Portul popular din Muscel. ESPLA, București.
124. FLORESCU, F., 1957 b: Broderiile la români. În: SCIA, IV, 3—4. București.
125. FLORESCU, F., 1958: Portul popular din Țara Vrancei. ESPLA, București.
126. FLORESCU, F., 1959: Geneza costumului popular românesc. În SCIA, VI, 1. București.
127. FLORESCU, F., 1965: Le costumes roumain en Moyen Âge. În: RRHA, II, 115—125, 18 fig. București.
128. FLORESCU, F., 1969: Portul. În: Arta populară românească, Editura Academiei, 277—414. București.
129. FLORESCU, F., PETRESCU, P., STAHL, P., 1967: Arta populară din zonele Argeș și Muscel. Editura Academiei, București.
130. FLORESCU, F., PETRESCU, P., STAHL, P., 1969: Arta populară de pe Valea Bistriței. Editura Academiei, București.
131. FLORESCU, R., 1968: Arta dacilor. Ed. Meridiane, București.
132. FOCHI, A., (red.), 1968: Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc, I (1880—1891). Editura pentru literatură, București.
133. FOCHI, A., 1975: Coordonate sud-est europene ale baladei populare românești. Editura Academiei, București.
134. FOCȘA, Gh., 1957: Evoluția portului din zona Jiului de Sus. ESPLA, București.
135. FORRER, R., 1898 a: Die Kunst des Zeugdrucks vom Mittelalter bis zu Empirzeit. Strassbourg.
136. FORRER, R., 1898 b: Les imprimeurs des tissus dans leurs relations historiques et artistiques avec les corporations. Strasbourg.
137. *Fotografii*, 1905: Fotografii de obiecte naționale (broderii românești) executate în atelierile de femei, Plătărești — Ilfov, Stampe A. XXIV, Biblioteca Academiei R.S.R. București.
138. FRÂNCU, T., CANDREA, G., 1888: Românii din Munții Apuseni (moșii). București.
- 139.a. FRUNZETTI, I., 1943: Motive originare naturaliste în geometrismul artei decorative. În: Revista Fundațiilor, 8, 355—365. București.
139. b. FRANCASTEL, P., 1972: Realitatea figurativă. Ed. Meridiane, București.
140. GÁBORJÁN, Alice, 1969: Costumes paysans hongrois. Ed. Corvina, Budapest.
141. GOREA-ȚICHINDELEANU, Livia, 1976: Cusături artizanale în Transilvania. Zona Carpaților de Curbură. Editura Ceres, București.
142. GOROVEI, A., 1943: Meșteșugul văpsitului cu buruieni. Ed. Cartea Românească, București.
143. GROSSE, E., 1894: Die Anfänge der Kunst. Freiburg-Leipzig.
144. GUSTI, D., 1968 (1934): Opere, I. Editura Academiei, București.
145. GYÁRFÁS, T., 1912: A brassai ötvösség története (Istoria orfevriei brașovene). Brașov.
146. HABERLANDT, M., 1910—1911: Österreichische Volkskunst. Wien.
147. HABERLANDT, M., 1912: Österreichische Volkskunst. Die Rumänen. În: Mein Österreich, meine Heimat, Wien.
148. HARTMANN, N., 1974: Estetica. Ed.: Alex. Boboc. Ed. științifică. București.

149. HEGEL, G.W.F., 1966 (Ed.: D. D. Roșca): Prelegeri de estetică, I, II. Editura Academiei, București.
150. HEINBUCHER, J., 1820: Pannoniens Bewohner ihren volkstümlichen Trachten auf 78 Gemälden. Wien.
151. HENNRÝ, Paul, 1882—1883: Paysannes de la montagne. În: LVR, I, 53. Bucarest.
152. HERBAY, A., Țîrgurile din bazinul Arieșului. În: RGR, III, 1—3, 108—133. București.
153. HERDER, J. G., 1877: Versuch einer Geschichte der Dichtkunst: Lebensbild, I. Berlin.
154. HERIȘESCU, Maria V., 1929: Un pas înainte în ornamentica română. Compoziții românești de... Editura Kraft et Drotleff, Sibiu.
155. HERODOT, 1964: *Istorie*, IV. În: *Izvoare privind istoria României*, I, Editura Academiei, București.
156. HERSENI, Tr., 1973: Sociologia literaturii. Editura Univers, București.
157. HERSENI, Tr., 1976: Literatură și civilizație. Editura Univers, București.
158. HOLBAN, Maria (red.), 1968, 1970: Călători străini despre Țările Române, I, II. București.
159. HOLBAN, E., TOMASELLI-HOLBAN, A., 1974: Arta populară din județul Galați. Muzeul județean, Galați.
160. HOLME, Ch. (ed.), 1911: Peasant art in Austria and Hungary. The Studio Ltd., London-Paris-New York.
161. HOLME, Ch. (ed.), 1912: Peasant art in Russia. The Studio Ltd., London-Paris-New York.
162. HÖRLING, J.D., 1772: Über den Nationalcharakter der Siebenbürgen befindlichen Nationen. Wien.
163. IACKOWSKI, A., IARNUSZIEWICZOWA, Iadwiga, 1968: L'Art populaire polonais. Editura Arkady, Varsovie.
164. IANOȘI, I., 1980: Hegel și arta. Ed. Meridiane. București.
165. IOAN, Iosif, 1974: Mateiașul în artă populară și folklor. Centrul județean al creației. Brașov.
166. IONET, Eugenia, 1923: Izvoade de cusături românești. Prefața: Al. Tzigăra-Samurcaș. Edit. Ostașul Român. Cernăuți.
167. IORGA, N., 1912: Portul popular românesc. Vălenii de Munte.
168. IORGA, N., 1921: Istoria românilor în chipuri și icoane. Craiova.
169. IORGA, N., 1923: L'art populaire en Roumanie. Paris.
170. IORGA, N., 1930: Domni români după portrete și fresce contemporane. Sibiu.
171. IORGA, N., 1934: Vechea artă religioasă la români (cap. V. Țesăturile). Vălenii de Munte.
172. IORGA, N., 1934, 1936: Les arts mineurs en Roumanie, I—II. București.
173. IORGA, N., 1937: Portretele Doamnelor române. București.
174. IORGA, N., 1968: Scrieri despre artă. Antologie și prefață de Barbu Theodorescu. Ed. Meridiane. București.
175. IRIMIE, C., 1957—1958: Portul popular din Țara Oltului. I. zona Avrig, II. zona Făgăraș, III. zona Perșani. ESPLA, București.
176. IRIMIE, C., 1961: Colecția de broderii a Muzeului Brukenthal din Sibiu. În: Omagiu lui George Oprescu. Ed. Acad., București.
177. IRIMIE, C., BIELZ, J., 1959: Unbekannte Quellen zur Geschichte der siebenbürgischen Volkstracht des 17—19. Jahrhunderts. În: FVL, I, 173—196. Sibiu.

178. KROEBER, A. L., KLUCKHOHM, C., 1952: Culture — a critical review of concepts and definitions. În: Papers of the Peabody Museum of American Archeology and Ethnology, Harvard University, XLVII, 1. Cambridge (Mass.).
179. KARLOVSEK, J., 1963—1964: Funkcija ornamenta in nos coš. În: S.N., XVI—XVII, 95—102. Bratislava.
180. KOLBENHEYER, Erich, 1912: Motive ale industriei casnice de broderie din Bucovina — Die hausindustrielle Stickerei in der Bukowina. Edit. Comitetul Țării, Cernăuți.
181. KRDETEVA, Angelina, 1975: La broderie nationale macédonienne. Skopje.
182. KOVACEVIČOVÁ, Soňa, 1955: Ludový odev v Hornom Liptove. Slovenské Vydavateľstvo Krásnej Literatúry, Bratislava.
183. KULIĆ, ZORISLAVA, 1963: Costumes nationaux de Bosnie-Herzégovine. Sarajevo.
184. LENIN, V.I., 1960: Opere, II. Editura Politică, București.
185. LENIN, V. I., 1965: Opere, XXIX. Editura Politică, București.
186. LEONHARD, J., 1816: Bewohner Siebenbürgens. Ms., Muzeul Bruckenthal, Sibiu.
187. LEROI-GOURHAN, A., 1949—1950: Évolution et techniques. Gallimard, I—II, Paris.
188. LÉVI-STAUSS, Cl., 1958: Anthropologie structurale. Plon, Paris.
189. LIANU, C., 1935: Monografia comunei Novaci-Gorj. Tg. Jiu.
190. LIPTAK, J., 1939: Die Zipser Leinwand und ihre Meister. În: Zipser Jahrbuch mit Kalender, Kezmarok.
191. LOEBER, J. A., 1914: Ursprung und Verbreitung der Batiktechnik. În: Kunst und Handwerk, XVII, 10. Wien.
192. LUKÁCS, G., 1972: Estetiva, I. Trad. rom., Editura Meridiane, București.
193. LUNGESCU, Olivia, 1971: Țesăturile populare din bazinul Crișului Alb. În: Contr. Țara Criș., 10, 99—110. Oradea.
194. LUCKING, W., 1959: Trachtenleben in Deutschland. III, Hessen. Akademie Verlag, Berlin.
195. MAILAND, O., 1886: Broderiile poporului român. Cu privire la albumele de broderii populare în comitetul Hunedoara ale lui Teglás István. În: Mag. polog., XX, nr. 7. Cluj.
196. MAKOVSKIY, S., GORDON, J., 1926: Peasant art of Subcarpathian Russia. Prague.
197. MANOLESCU, R., 1956: Relațiile comerciale ale Țării Românești cu Sibiu la începutul veacului al XVI-lea. Ediția Tehnică, București.
198. MANOLESCU, R., 1965: Comerțul Țării Românești și Moldovei cu Brașovul (secolele XIV—XVI). Ed. științifică, București.
199. MANU, Adina, 1977: Artă, stil, costum. Ed. Meridiane, București.
200. MARCU, A.P., 1942: Un sat românesc de pe Tîrnava. Sibiu.
201. MARGHILOMAN, Eliza A., 1905: Modele de cusături naționale, Inst. Carol Göbl. București.
202. MARIAN, S. FL., 1882 a: Chromatica poporului român. Academia Română, București.
203. MARIAN, S. FL., 1882 b: Cum fac românele din Bucovina culoarea galbenă? În: Col. Tr., IX, 257—265. București.
204. MARIENESCU, At. M., 1861: Pentru un album cu costume naționale. În: F. minte, XXIV, 4—5. Brașov.

205. MARINESCU, Marina, 1975: Textiles in the Composition of the Aromanian. Interior in Dobrudja. În: RRHA, XII, 89—105. Bucurest.
206. MARX, K., ENGELS, F., 1953: Despre artă și literatură. Trad. rom. Editura Politică, București.
207. MARX, K., ENGELS, F., 1955: Opere alese în două volume. Editura Politică, I, II. București.
208. MASLOVA, G. S., 1978: Ornament russkoi narodnoi bişivki. Ed. Nauka, Moskva.
209. McCARTHY, F. D., 1983: Australian aboriginal decorative art. Sydney.
210. METEŞ, Şt., 1977: Emigrări româneşti din Transilvania în secolele XIII—XX. Ed. II. Ed. ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti.
211. MILLER-VERGHI, Margareta, 1911: Izvoade strămoşeşti. Ed. Socec, Bucureşti.
212. MILLER-VERGHI, Margareta, CUPARENCO-ŞENŢEA, E., 1932: Album nou de cusături naţionale inedite şi şebace. Edit. Socec, Bucureşti.
213. MILOJCIC, VI., 1966: Zur Frage der Herkunft des Mäanders und der Spirale bei der Bandkeramic Mitteleuropas. În: JR—GZ, Mainz.
214. MIROGLIO, A., 1971: La psychologie des peuples. Presses Universitaires de France, Paris.
215. MJARTAN, J. (red.), 1956: Banicka Dedina Zakarovce. Vytvarné Nakladatelstvo, Bratislava.
216. Modele, 1905: Modele de cusături naţionale pentru şcoalele de fete. Editura librăriei Socec, Bucureşti.
217. Modele, 1910: Modele din atelierul de ţesături şi cusături româneşti. Reuniunea femeilor române, Orăştie.
218. MOISUC, Elena, 1960: Industria textilă din Braşov şi Țara Birsei. Catalog de documente, I. Arhivele Statului, Bucureşti.
219. MOLDOVAN, S., 1894: Țara noastră. Sibiu.
220. MOLDOVAN, V., 1933: Caietul I-ii de modele româneşti create şi lucrate de... Prefată: Ion Bosica. Cojocna-Cluj.
221. MOLNÁR, I., MOLNÁR, K., 1971: Cusături din Ținutul Ocnelor. Muzeul oraşenesc, Cristuru Secuiesc.
222. MOZEŞ, Tereza, 1975: Portul popular din bazinul Crişului Alb. Muzeul Țării Crişurilor, Oradea.
223. MUNKÁCSY, M., 1891: Munkácsy şi costumul românesc. În: Fam., XXVII, 476. Pesta-Oradea.
224. MUNTEANU, R., 1974: Cultura europeană în epoca luminilor. Ed. Univers, Bucureşti.
225. MUSICESCU, Ana-Maria, 1958: O broderie necunoscută din vremea lui Neagoe Basarab. În: SCIA, V, 2, 35—48. Bucureşti.
226. MUSICEANU, ANA-Maria, 1962: Portretul laic brodat în arta medievală românească. În: SCIA, IX, 1, 145—168, 18 fig. Bucureşti.
227. MUSICESCU, Ana-Maria, 1969, 1985: Broderia medievală românească, Broderia veche românească. Ed. Meridiane, Bucureşti.
228. NAGY, J., 1957: Portul popular maghiar din Trascău. ESPLA, Bucureşti.
229. NAGY, J., 1958: Portul popular maghiar din Valea Calatei. ESPLA, Bucureşti.

230. NEIGEBAUER, I. F., 1851: Dacien. Aus den Ueberresten des Klassischen Alterthums mit besonderer Rücksicht auf Siebenbürgen-Topographischl. Johann Gött, Braşov.
231. NICOLESCU, Corina, 1956: Date cu privire la istoria costumului în Moldova (sec. XV—XVI). În: SCIA, III, 3—4, 51—71. Bucureşti.
232. NICOLESCU, Corina, 1970: Istoria costumului de curte în ţările române. Secolele XIV—XVIII. Ed. Ştiinţifică, Bucureşti.
233. NICOLESCU, Corina, 1971: Moştenirea artei bizantine în România. Ed. Meridiane, Bucureşti.
234. NICULESCU, I. (red.), 1893: Modelele de cusături pentru costume naţionale române culese în judeţul Muscel. Litogr. I. Naghel, Bucureşti.
235. NICULESCU-VARONE, G. T., 1932: Descrierea sumară a portului naţional românesc. În: Izvoaraşul, 5. Bistriţa (Oltenia).
236. NICULESCU-VARONE, G. T., 1934: Portul naţional românesc. I. Ed. Universul, Bucureşti.
237. NICULESCU-VARONE, G. T., 1937: Costumele naţionale din România întregită. II. Ed. Universul, Bucureşti.
238. NICULESCU-VARONE, G. T., 1939: Albume cu modele de cusături româneşti (Bibliografie 1893—1939). Graiul Românesc, Bucureşti.
239. NOICA, C., 1973: Creaţie şi frumos în rostirea românească. Editura Eminescu, Bucureşti.
240. NOSÁLOVÁ, Vera, 1956: Ludovy odev o Helpe a v Pohordy. Vytvarné Nakladatelstvo, Bratislava.
241. NOSÁLOVÁ, Vera, 1965: Ludová nysivka na Horehroni. În: SN, XIII, 2—3, 308—321. Bratislava.
242. OSTAP, Melania, 1979: Contribuţii la cunoaşterea artei populare din jud. Vaslui. Edit. Comitet, de cultură, Vaslui.
243. ODOBESCU, Alex., 1965, 1967: Opere, I, II. Ed. critică T. Vianu, Al. Dima, Bucureşti.
244. OGANOV, A., 1976: Question des frontières de la forme dans l'art réaliste. În: VII—CIE (1972), 179—180. Bucarest.
245. OLTEANU, Şt., 1959: Meşteşugurile din Bucureşti, în sec. XVI şi XVIII. În: Studii, XII, 5. Bucureşti.
246. OLTEANU, Şt., ŞERBAN, C. 1969: Meşteşugurile din Ţara Românească şi Moldova în evul mediu. Editura Academiei, Bucureşti.
247. OPRESCU, G., 1922: Arta ţărănească la români. Bucureşti.
248. OPRESCU, G., 1937: L'art du paysan roumain. Académie Roumaine, Bucarest.
249. OPRESCU, G., 1939: Peasant art in Rumania. Rumanian Academy, Bucharest.
250. OPRESCU, G., 1940: Probleme româneşti de artă ţărănească. Academia Română, Bucureşti.
251. OPRESCU, G., 1961: Über den Ursprung der Banater Frauenhäubchen und der Faltenstickerei. În: FVL, IV, 43—46, fig. 1—12, Sibiu.
252. Ornamentele, 1882: Ornamentele naţionale. În: Obs., V, 375. Sibiu.
253. OŢETEA, Georgeta, 1958: Broderii mărginenesti. În: SCIA, V, 2. Bucureşti.
254. OŢETEA, Georgeta, 1960: Probleme de transpunere a elementelor de artă populară în producţia de ţesături. În: SCIA, VII, 2, 43—55. Bucureşti.

255. OȚETEĂ, Georgeta, 1961: Problemele artei decorative și aplicate contemporane. În: SCIA, VIII, 2. București.
256. PALALA, Șt., 1967—1968: Contribuții la cunoașterea dezvoltării istorice a meșteșugurilor legate de prelucrarea pieilor în Săliștea Sibiului. În: Cibinium, 343—354. Sibiu.
257. PAMFILIE, T., 1910: Industria casnică la români. Academia Română, București-Leipzig-Viena.
258. PAMFILIE, T., LUPEȘCU, M., 1914: Cromatica poporului român. Academia Română, București.
259. PANAITESCU, Maria I., 1926: Colecție de cusături naționale românești din diferitele județe. Ed. II. Casa Școalelor — Cartea Românească, București.
260. PANAITESCU, P. P., 1947: Interpretări românești. Ed. Universul, București.
261. PANAITESCU, P. P., 1969: Introducere la istoria culturii românești. Ed. științifică, București.
262. PANAITESCU, P. P., 1971: Contribuții la istoria culturii românești. Ediția *Silvia Panaitescu*. Ed. Minerva, București.
263. PAPADIMA, Ov., (red.), 1971: Temelii folclorice și orizont european în literatura română. Editura Academiei, București.
264. PAPAHAĞI, T., 1928, 1930, 1934: Images d'ethnographie roumaine (Daco-Roumains et Aroumains), I—III. Ed. Societatea cultural-națională Ag. Margarit, București.
265. PĂRVAN, V., 1926: Getica. O protoistorie a Daciei. Academia Română, București.
266. PĂRVAN, V., 1967: Dacia. Civilizațiile antice din țările carpato-danubiene. Ediția *Radu Vulpe*. Editura Științifică, București.
267. PASCU, N., 1966: Contribuții la studiul pirogravării cu ștanța la români. În: RM, II, 2. București.
268. PASCU, Șt., 1954: Meșteșugurile din Transilvania pînă în secolul al XVI-lea. Editura Academiei, București.
269. PASCU, Viorica, 1958: Considerații asupra evoluției portului popular din Transilvania. În: AMET, 251—277. Cluj-Napoca.
270. PASCU, Viorica, 1966: Croiuri de cămăși din colecția Muzeului etnografic al Transilvaniei. În: AMET, 1962—1964, 435—454. Cluj-Napoca.
271. PASCU, Viorica, 1969: Portul popular din zona Năsăudului. În: AMET, 1965—1967, 195—225. Cluj-Napoca.
272. PÁTKOVÁ, Jarmila, 1957: Ludovy odev v okolí Tranvy. Vytvarné Nakladatelstvo, Bratislava.
273. PAVEL, Emilia, 1975: Portul popular din zona Iași. Ed. Meridiane. București.
274. PAVEL, Emilia, 1977: Portul popular moldovenesc. Editura Junimea, Iași.
275. PAVELESCU, Teodora, 1905: Tipuri și costume. Fotografii cu modele de țesături și cusături naționale din județul Muscel. Biblioteca Academiei, Stampe A, XXIII.
276. PAVELIUC-OLARU, Angela, 1976; 1980: Arta populară din zona Botoșanilor. Editura Comitetului județean de cultură, Botoșani.
277. PEESCH, R., 1981: Ornamentik der Volkskunst in Europa. Verlag Nachfolger-Köster, Königstein im Taunus.
278. PETRESCU, P., 1968: Broderii de piele în arta populară românească. Ed. Meridiane, București.

279. PETRESCU, P., 1971: Motive decorative celebre. Ed. Meridiane, București.
280. PETRESCU, P., 1976: Creația plastică țărănească. Ed. Meridiane, București.
281. PETRESCU, P., SECOȘAN, Elena DOAGĂ, A., 1973: Cusături românești. Consiliul Organizației pionierilor, București.
282. PETRESCU, P., STOICA, Georgeta, 1982: Arta populară românească. Editura Meridiane, București.
283. PINTILESCU, Ana, 1975: Broderii colorate. Ed. Tehnică, București.
284. PINTILESCU, Ana, 1977: Modele de cusături românești. Ed. Tehnică, București.
285. PLEHANOV, G. V., 1957: Scrisori fără adresă. Arta și viața socială. Ed. Cartea Rusă, București.
286. POIRIER, J., (red.), 1968: Ethnologie générale. Gallimard, Paris.
287. POP, M. 1976: Obiceiuri tradiționale românești. Institutul de cercetări etnologice și dialectologice, București.
288. POP, Sever, 1969: Limbă română, romanitate, românism. Éditions J. Duculot, Gembloux.
289. POPA-LISSEANU, G., 1937: Cronica pictată de la Viena. În: Izvoarele istoriei românilor, IX, București.
290. POP-SÂRBU, Olivia, 1936: Album de cusături. Kraft et Drotleff, Sibiu.
291. POP-SÂRBU, O., 1936: Album de cusături și țesături artistice românești. Seria II, Kraft et Drotleff, Sibiu.
292. POP-SÂRBU-SONNENFELD, Ani și Olivia, 1929: Album de cusături și țesături naționale românești (create și compuse de...). Oradea.
293. POP de SZÁTHMARI, C., 1842: Hátszegi népviselet (Port popular românesc din Hatég). În: Erd. kép., II, fasc. 2, 41—42. Cluj.
294. POP de SZÁTHMARI, C., 1842—1843 a: Erdély képekben (Transilvania în imagini), fasc. 1—7. Cluj-Napoca.
295. POP de SZÁTHMARI, C., 1842—1843 b: Torockó és Detonata (Trascaul și Detunata). În: Erd. kép., fasc. II, 1—9, Cluj.
296. POP de SZÁTHMARI, C., 1883: Costumele naționale. În: Românul, 27, 55. București.
297. POPP, Mara N., 1934: Contribuții la viața pastorală din Argeș și Muscel. Imprimeria Națională, București.
298. PROTASE, D., 1966: Contribuții la problema continuității în Dacia în lumina arheologiei și numismaticii. Editura Academiei, București.
299. ROSETTI, Al., 1969: Istoria limbii române de la origini până în secolul al XVII-lea. Editura Academiei, București.
300. RUSU, V., 1977: Introducere în studiul graiurilor românești. Editura științifică și enciclopedică, București.
301. SCHLEE, E., 1978: Die Volkskunst in Deutschland. Ausstrahlung, Vorlagen, Quellen. Callwey Verlag, München.
302. SECOȘAN, ELENA, PETRESCU, P., 1984, Portul popular de sărbătoare, București.
303. STANCIU, Smărăndița, 1965: Portul popular din comuna Tilișca — Sibiu (regiunea Brașov). În: SCEAP, 67—100. București.
304. STASOV, V., 1871: Russkii narodni ornament, I. St. Petersburg.
305. STOETZEL, J., 1963: Psychologie sociale. Flammarion, Paris.
306. STOICA, Georgeta, 1973: Interiorul locuinței țărănești. Ed. Meridiane, București.
309. STOICA, Georgeta, 1976: Podoabe populare românești. Ed. Meridiane, București.

310. STOICA, Georgeta, DOAGĂ, Aurelia, 1977: Interioare românești. Țesături și cusături decorative. Seria Micul ghid Albatros, București.
311. STOICA, V., VAGII, M., 1969: Arta populară din Cîmpia Munteniei, București.
312. STOICA, G., VASILESCU, V., 1971: Arta populară din județul Gorj. Centrul județean pentru îndrumarea creației populare, Tg. Jiu.
313. ȘERBAN, C., 1959: Breslele bucureștene în sec. XVIII. În: Studii, XII. București.
314. ȘERB, I., ȘERB, Florica, 1977: Frumosul românesc în concepția și viziunea poporului. Ed. Eminescu, București.
315. ȘTEFĂNUȚA, L., DUNĂRE, N., 1974: Izvoade populare din Țara de Sus — Ornamental Folk Motifs from Northern Moldavia. Editura Dacia, Cluj-Napoca.
316. ȘTEFĂNESCU, I. D., 1928: L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines au XIX-e siècle. Paris.
317. ȘTEFĂNESCU, I. D., 1930, 1932: La peinture religieuse en Transylvanie et en Valachie depuis les origines au XIX-e siècle, I, II. Paris.
318. ȘTEFĂNESCU, I. D., 1964: Broderiile de stil bizantin și moldovenesc în a doua jumătate a sec. XV, 479—511, În: CMTSM, București.
319. SWIEZY, J., 1952: Stroj Krzconowski. Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Poznan.
320. ȚĂUTU-Stănescu, Natalia, 1967: Aplicații de broderii românești. Editura Tineretului, București.
321. ȚĂUTU-STĂNESCU, Natalia, 1971: Sfaturi practice pentru gospodine. Ed. Ceres, București.
322. ȚĂUTU-STĂNESCU, Natalia, 1972: Aplicații de broderii românești. Ed. Albatros, București.
323. THEODORESCU, R., 1974: Bizanț, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale românești (secolele X—XIV). Editura Academiei, București.
324. TOMIDA, Ecaterina, 1969: Monograme brodate. Editura Tehnică București.
325. TOMIDA, Ecaterina D., 1972: Cusăturile și broderiile costumului popular din România. Ed. Tehnică, București.
326. TOMIDA-DRĂGĂNESCU, Ecaterina, 1933—1934: Tehnologia materialelor textile. Istoric și arte aplicate. Ed. Cartea Românească, București.
327. TOPPELTINUS, L., 1667; 1762 (ed. II): Origines et occasus Transylvanorum seu erutate nationes Transsylvaniae, eorumque ultimi temporis revolutiones, historica narratione breviter comprehensae. Leyda.
328. *Trachten*. 1697—1723: Trachten Cabinet von Siebenbürgen. Bibliotheca Academiei, Stampe, III, 511. București.
329. TREIBER-NETOLICZKA, Luise, 1958: Ewersthemt și Kaartel. În: AMET, 1957—1958. Cluj-Napoca.
330. TREIBER-NETOLICZKA, L., 1968: Die Trachtenlandschaften der Siebenbürgen Sachsen. Marburg.
331. TRÖSTER, J., 1666: Das Alte und Neue Teutsche Dacia. Nürnberg.
332. TZIGARA-SAMURCAȘ, Al., 1931: L'art paysan en Roumanie. În: AP-TCIAR, Paris.

333. VAIDA, L., 1874: Tablouri române. În: Orientulu latinu, I, 293—295. Braşov.
334. VALERIO, T., 1835: Costumes de la Hongrie et des provinces Danubiennes, Dalmatie, Montenegro, Croatie, Slavonie. Paris.
335. VATAŞIANU, V., 1945: L'arte bizantino in Romania. Edizioni Remo Sandron, Roma.
336. VATAŞIANU, V., 1958: Istoria artei medievale în Țările Române, I. Editura Academiei, Bucureşti.
337. VACLAVIK, A., OREL, J., 1956: L'art populaire du textile dans les pays de Bohême. Artia, Prague.
338. VAKARELSKI, Ch., 1963: Bălgarsko narodna iskustvo. Izd. bălg. Akad., Sofia.
339. VELEVA, M. G., LEPAVSTOVA, E.I., 1961: Bulgarian Folks Costumes, I. Izd. bălg. Akad., Sofia.
340. VIANU, T., 1966: Postume. Editura Minerva, Bucureşti.
341. VLADUŢIU, I., 1981: Creatori populari contemporani din România. Bucureşti. Editura Sport-Turism.
342. VOINESCU, Teodora, 1954: Elemente locale realiste în pictura religioasă din regiunea Craiova. În: SCIA, I, 1—2. Bucureşti.
343. VUIA, R., 1959: Portul popular al Pădurenilor din regiunea Hunedoara. E.S.P.L.A., Bucureşti.
344. VULCĂNESCU, R., 1969: Podoabe şi bijuterii populare. În: Arta populară românească, Editura Academiei, 1969, 463—471. Bucureşti.
345. VYDRA, J., 1954: Ludová Modrotlác na Slovensku. Výtvarné Nákladatelstva, Bratislava.
346. WILLIAM, D., 1880: Jeune berger des Carpates. În: Album macedo-român (red. V. A. Urecha), 69, Socec-Sander-Teclu, Bucureşti.
347. WOLSKI, Wanda, 1969: Moşteniri preistorice în arta populară românească. În: Apulum, VII, 2, 445—480. Alba Iulia.
348. WORRINGER, W., 1970: Abstracţie şi intropatie şi alte studii de teoria artei. Trad. rom., Editura Univers, Bucureşti.
349. ZAMFIRESCU-TALIANU, Elvira, 1975: Modele de broderie pentru ornamentaţie interioară. Editura Tehnică, Bucureşti.
350. ZDERCIUC, B., PETRESCO, P., BĂNĂŢEANU, T., 1964: L'art populaire en Roumanie. Editura Meridiane, Bucureşti.
351. ZEČEVIĆ, S., 1970: La culture traditionnelle de la région de Negotinska Krajina. Ethnografski Muzej, Beograd.
352. ZELENCIUK, V., LIVŞIŢ, M. HÎNCU, I., 1968: Narodne dekorativnoe iskustvo Moldavii. Editura Cartea Moldovenească, Chişinău.
353. ZEVINA, A., LIVŞIŢ, M., 1960: Portul naţional moldovenesc. Chişinău.
354. BĂNĂŢEANU, T. (red.), 1975: Arta populară bucovineană. Centrul de îndrumare a creaţiei populare, Suceava.
355. CHERCIU, I., 1982: O nouă interpretare a unei piese de port românesc. În: SCIA, 29, 47—54. Bucureşti.
356. Istoria artelor plastice în România, II, 1970: Editura Academiei, Bucureşti.
357. Berza, M. (red.), 1964: Cultura moldovenească în timpul lui Ştefan cel Mare. Editura Academiei, Bucureşti.
358. MUSICESCU, Ana-Maria, IONESCU, Gr., 1976: Biserica domnească de la Curtea de Argeş. Editura Meridiane, Bucureşti.
359. BĂNĂŢEANU, T., 1977: România. Din tezaurul portului popular tradiţional. Precuvîntare de Mircea Maliţa. Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1977.

ROMANIAN FOLK EMBROIDERY

INTRODUCTION

Thanks to its decorative function, embroidery belongs to the folk plastic arts, and therefore to the folk culture.

According to material proofs, the autochthonous population practised needlework as early as the Bronze Age. Herodotus himself mentioned that the Thraco-Dacians used to decorate their clothes in this way. Similar ornamental methods were used during the period of the Roman conquest and the Middle Age, when the influence of artistic Byzantine embroidery was also noticeable. The art of embroidery is attested by works dating from the 15th and 16th centuries, which are kept in museums and monasteries, as well as by written historical testimonies, wills, marriage contracts, mural paintings, albums of folk costumes of the 17th—18th centuries, descriptions of the travellers and the works of several Romanian painters of the 19th century.

FIELD, MATERIALS, TECHNIQUES

In Romanian, *cusut* designates a sewing technique or the stitch used for this purpose, while *cusătură* denominates the piece of embroidery itself. Embroidery assumed various forms and structures,

according to the cut of the clothes and the materials used.

Wool or flax woven cloth and animal skins were embroidered since the Neolithic. As for floss silk, archaeological discoveries testify that the Romanians began to embroider it in the 10th—13th centuries. In the 14th century, the Romanian population living near the Danube sent floss to the feudal lords to pay their taxes. Cotton was brought from the Mediterranean regions, across the Balkan Peninsula, and was first cultivated in Dobruja during the Ottoman rule. In the other Romanian countries, cotton was imported in great quantities till the beginning of the 20th century. In exchange, in the second half of the century, cotton growing was extended in many regions of Romania.

Starting with the 13th century fine tissues were brought from Bohemia, Flanders and Lombardy. Gold woven stuffs were imported from the East and, since the 15th century, from Italy.

Ornamental embroidery usually followed the weaving. In fact, there were certain sewing techniques for each material to be embroidered (frieze, fabric, silk, leather etc.).

The first threads used for sewing or embroidery were made of wool or animal hair. To be more decorative, wool threads were dyed. Thick or thin dyed threads of wool were used in all the Romanian regions to embroider everyday or

Sunday clothes. Later on, dyed hemp and flax threads were used for the same purpose. They were gradually replaced by cotton threads or twists which were suited to more delicate needlework. The dyed cotton thread that replaced the wool thread was very much in use up to the beginning of this century. In the modern and contemporary epoch, spun silk threads of various colours were also used for ornamental embroidery. The pieces of embroidery were often set off with gold or silver threads, spangles and coloured glass beads. The leather objects, apart from the ornamentations obtained through pressing and the sewing of coloured leather stripes knitted together, were decorated with copper thread, cotton and silk embroidery and pieces of leather and cloth.

The *stitch* is a specific technical unit of various stereotype forms, expressing the concordance between the warp and weft of the cloth which has to be embroidered and the threads used for this purpose. This concordance is total in the case of geometric patterns. But the stitch is also a specific technical unit in the case of nongeometric ornaments.

CATEGORIES OF PRODUCTS

The book presents a series of creations typical of the old oriental Romanism and the Romanian Middle Age, also illustrating the Byzantine heritage, as the Byzantine art and culture enjoyed an exceptional dissemination at the time. The art of embroidery was bequeathed through the centuries from one generation to another. The Romanian mediaeval embroidery enriched the morphology and structure of the ancient geometric pattern, frequently using motifs such as the meander, the fir tree, the fir tree

needles, the rhomb, the link of chain, the reel, the ram horns, the loaf of bread or the wafer.

Needlework differed from one epoch to another, according to the socio-economic conditions, the embroidered materials and the utilization of the objects decorated in this way: ornaments, clothes, household objects.

THE DECORATIVE FEATURES OF THE FOLK EMBROIDERY

As a general rule, the embroidered ornamental motifs make up compositions which, in their turn, form ornamental fields. The ornamental field is the ordering factor. The position of the ornamental fields depends upon the function or the use and the cut or the form of each object considered as a part of an ensemble (costume, house etc.). *The form of the ornamental fields* derives from the functional needs (considered in a practical, social and symbolic acceptance) and the harmony of proportions. As the function and the cut of the clothes and the use and form of the embroidered object change, the old ornamental fields are given up. The evolution of the materials and the sewing techniques resulted into a greater freedom of the morphological transposition of the motifs. On the household objects, the position of the ornamental fields depends especially on the size, number and function of the rooms, the arrangement of the pieces of furniture and the type of fabric. *The functional and evolutionary character of the setting defined by the ornamental field* is the result of a close interdependence of all these factors. The new demographic, cultural and ethnopsychologic phenomena that led to an increased com-

munication between town and village brought about specific changes in the folk costume, home fabrics and ornamental fields.

The analysis of the Romanian folk embroidery highlighted the *polymorphism of the embroidered ornaments*, revealing the stylistic alphabet of the ornaments: A) geometric and geometrized elements, motifs and compositions; B) nongeometric elements, motifs and compositions; C) mixed ornamental compositions, combining geometric and nongeometric motifs. The polymorphism of the embroidered ornaments, their variety, the diverse way in which they combine to form compositions and ornamental fields — differing from one zone to another, as well as within the same ethnocultural zone — explain the endless number of representations and the continuous change of the embroidered motifs. Further research emphasized the *polysymbolism of the ornaments*, which can be abstract, concrete or symbolic, merging within the same theme.

Colour played an important role in setting off the embroidery. It is used to delimit the ornamental field and emphasize the key element, motif or composition, against the monochrome background. This is one of the characteristics of the Romanian folk embroidery.

ETHNOLOGICAL AND ARTISTIC SYNTHESSES

The first contacts with the folk artistic phenomenon reveal the universality of the basic genres within all the ethnographic zones. In this context, embroidery plays a leading role. The Romanian folk embroidery can be divided into three categories: the *geometric* style (a linear, schematic style, having a more solid and stable structure);

the *free style* (a nongeometric, figurative, pictorial, narrative style, which is more dynamic and liable to changes); the *mixed style* (combining the geometric and nongeometric elements, showing a tendency of typification). Thanks to these stylistic means, the Romanian folk embroidery carries a mythological, social and artistic message, expressed in a specific way. This message is defined by a double meaning: it is a way of expression and communication within a community or between communities and, at the same time, a way of partaking in the same ethnocultural unity. As the folk embroidery had multiple sources and assumed various forms, also benefitting by a mass creative contribution, its *artistic dynamism* is obvious.

The artistic continuity of the folk embroidery — despite the local variants — was due to the *circulation of the ornaments* on similar artistic objects, as well as within a genre of folk artistic creation.

The embroidered objects also reveal a *socio-symbolic language*. The frieze coats of the yeomen were embroidered with monochrome thread, while the coats of the serfs were embroidered with threads of many colours. The embroidered decorations of the clothes comply with certain *aesthetic rules* common to a group of people, a zone or an entire nation. The *renewal signs* belong to the same context. The predilection for a certain style was not a mere exterior morphological sign. The style is a complex expression of certain processes, psychical attitudes, preferences and *spiritual answers*. The combination of motifs and colour in the traditional folk embroidery (according to the age and the status of the people who wore the clothes) has the same value.

COMPARATIVE CONSIDERATIONS

The Romanian folk embroidery and the eastern Romanic embroidery as a whole show a specific series of morphological ornamental and chromatic elements differing from those of other peoples. These elements testify to the *unity of the ethnic fund*, the basic fund from which derived the features characteristic of each historical epoch. With the peoples of eastern and south-eastern Europe, traditional folk art and embroidery express a *marked sense of the picturesque*, a unique taste for colour and a

strong inclination to ornament. The Romanian folk embroidery stands proof to this love for decoration. The inclination to picturesque, manifest in the Romanian folk art, is one of its constitutive components on the background of the Carpathian-Balkan world. The embroidered parts and the blanks make up a unit, their alternance being conceived as a decoration in itself. Although the Romanian folk embroidery is colourful, this tendency is toned down by a keen sense of nuance and discretion.

Translated into English by
IRINA BOJIN



ETHNOLOGICAL
AND ARTISTIC SYNTHESIS

CUPRINS

INTRODUCERE	5
Cultură, artă și broderie populară	5
Colecții, albume, cercetări	8
Domeniu, materiale, tehnici	10
Note	24
CATEGORII DE PRODUSE BRODATE	27
Creații specifice vechii romanități orientale și evului mediu românesc	27
Broderii populare tradiționale	34
CARACTERELE DECORATIVE ALE BRODERIILOR	39
Cîmpurile ornamentale	39
Polimorfismul ornamentelor brodate	67
Polisimbolismul ornamentelor brodate	74
Cromatică	89
SINTEZE ETNOLOGICE ȘI ARTISTICE	96
Fond principal și dinamism ornamental	96
Limbaajul social-simbolic al pieselor brodate	100
Considerații comparative	110
Perspective artizanale	113
ABREVIERI	115
BIBLIOGRAFIE	117
ROMANIAN FOLK EMBROIDERY	131

Strada de Mădăria, 2000, 1985; Apărare
1985; Colecția de Artă, 250; Plăcuțe 40
Instituția Culturală, Sibiu
Strada Alina nr. 40
Republika Socialistă România



...deosebit de interesant este faptul ca in acest manual s-a tinut seama de faptul ca in Romania s-a dezvoltat o traditie deosebit de bogata in ceea ce priveste arta broderiei. Aceasta traditie este reflectata in acest manual care este o lucrare deosebit de interesanta si de folositoare pentru toti cei care se ocupa de arta broderiei.

...deosebit de interesant este faptul ca in acest manual s-a tinut seama de faptul ca in Romania s-a dezvoltat o traditie deosebit de bogata in ceea ce priveste arta broderiei. Aceasta traditie este reflectata in acest manual care este o lucrare deosebit de interesanta si de folositoare pentru toti cei care se ocupa de arta broderiei.

- 25
- 27
- 28
- 29
- 30
- 31
- 32
- 33
- 34
- 35
- 36
- 37
- 38
- 39
- 40
- 41
- 42
- 43
- 44
- 45
- 46
- 47
- 48
- 49
- 50
- 51
- 52
- 53
- 54
- 55
- 56
- 57
- 58
- 59
- 60
- 61
- 62
- 63
- 64
- 65
- 66
- 67
- 68
- 69
- 70
- 71
- 72
- 73
- 74
- 75
- 76
- 77
- 78
- 79
- 80
- 81
- 82
- 83
- 84
- 85
- 86
- 87
- 88
- 89
- 90
- 91
- 92
- 93
- 94
- 95
- 96
- 97
- 98
- 99
- 100
- 101
- 102
- 103
- 104
- 105
- 106
- 107
- 108
- 109
- 110
- 111
- 112
- 113
- 114
- 115
- 116
- 117
- 118
- 119
- 120
- 121
- 122
- 123
- 124
- 125
- 126
- 127
- 128
- 129
- 130
- 131
- 132
- 133
- 134
- 135
- 136
- 137
- 138
- 139
- 140
- 141
- 142
- 143
- 144
- 145
- 146
- 147
- 148
- 149
- 150
- 151
- 152
- 153
- 154
- 155
- 156
- 157
- 158
- 159
- 160
- 161
- 162
- 163
- 164
- 165
- 166
- 167
- 168
- 169
- 170
- 171
- 172
- 173
- 174
- 175
- 176
- 177
- 178
- 179
- 180
- 181
- 182
- 183
- 184
- 185
- 186
- 187
- 188
- 189
- 190
- 191
- 192
- 193
- 194
- 195
- 196
- 197
- 198
- 199
- 200
- 201
- 202
- 203
- 204
- 205
- 206
- 207
- 208
- 209
- 210
- 211
- 212
- 213
- 214
- 215
- 216
- 217
- 218
- 219
- 220
- 221
- 222
- 223
- 224
- 225
- 226
- 227
- 228
- 229
- 230
- 231
- 232
- 233
- 234
- 235
- 236
- 237
- 238
- 239
- 240
- 241
- 242
- 243
- 244
- 245
- 246
- 247
- 248
- 249
- 250
- 251
- 252
- 253
- 254
- 255
- 256
- 257
- 258
- 259
- 260
- 261
- 262
- 263
- 264
- 265
- 266
- 267
- 268
- 269
- 270
- 271
- 272
- 273
- 274
- 275
- 276
- 277
- 278
- 279
- 280
- 281
- 282
- 283
- 284
- 285
- 286
- 287
- 288
- 289
- 290
- 291
- 292
- 293
- 294
- 295
- 296
- 297
- 298
- 299
- 300
- 301
- 302
- 303
- 304
- 305
- 306
- 307
- 308
- 309
- 310
- 311
- 312
- 313
- 314
- 315
- 316
- 317
- 318
- 319
- 320
- 321
- 322
- 323
- 324
- 325
- 326
- 327
- 328
- 329
- 330
- 331
- 332
- 333
- 334
- 335
- 336
- 337
- 338
- 339
- 340
- 341
- 342
- 343
- 344
- 345
- 346
- 347
- 348
- 349
- 350
- 351
- 352
- 353
- 354
- 355
- 356
- 357
- 358
- 359
- 360
- 361
- 362
- 363
- 364
- 365
- 366
- 367
- 368
- 369
- 370
- 371
- 372
- 373
- 374
- 375
- 376
- 377
- 378
- 379
- 380
- 381
- 382
- 383
- 384
- 385
- 386
- 387
- 388
- 389
- 390
- 391
- 392
- 393
- 394
- 395
- 396
- 397
- 398
- 399
- 400
- 401
- 402
- 403
- 404
- 405
- 406
- 407
- 408
- 409
- 410
- 411
- 412
- 413
- 414
- 415
- 416
- 417
- 418
- 419
- 420
- 421
- 422
- 423
- 424
- 425
- 426
- 427
- 428
- 429
- 430
- 431
- 432
- 433
- 434
- 435
- 436
- 437
- 438
- 439
- 440
- 441
- 442
- 443
- 444
- 445
- 446
- 447
- 448
- 449
- 450
- 451
- 452
- 453
- 454
- 455
- 456
- 457
- 458
- 459
- 460
- 461
- 462
- 463
- 464
- 465
- 466
- 467
- 468
- 469
- 470
- 471
- 472
- 473
- 474
- 475
- 476
- 477
- 478
- 479
- 480
- 481
- 482
- 483
- 484
- 485
- 486
- 487
- 488
- 489
- 490
- 491
- 492
- 493
- 494
- 495
- 496
- 497
- 498
- 499
- 500
- 501
- 502
- 503
- 504
- 505
- 506
- 507
- 508
- 509
- 510
- 511
- 512
- 513
- 514
- 515
- 516
- 517
- 518
- 519
- 520
- 521
- 522
- 523
- 524
- 525
- 526
- 527
- 528
- 529
- 530
- 531
- 532
- 533
- 534
- 535
- 536
- 537
- 538
- 539
- 540
- 541
- 542
- 543
- 544
- 545
- 546
- 547
- 548
- 549
- 550
- 551
- 552
- 553
- 554
- 555
- 556
- 557
- 558
- 559
- 560
- 561
- 562
- 563
- 564
- 565
- 566
- 567
- 568
- 569
- 570
- 571
- 572
- 573
- 574
- 575
- 576
- 577
- 578
- 579
- 580
- 581
- 582
- 583
- 584
- 585
- 586
- 587
- 588
- 589
- 590
- 591
- 592
- 593
- 594
- 595
- 596
- 597
- 598
- 599
- 600
- 601
- 602
- 603
- 604
- 605
- 606
- 607
- 608
- 609
- 610
- 611
- 612
- 613
- 614
- 615
- 616
- 617
- 618
- 619
- 620
- 621
- 622
- 623
- 624
- 625
- 626
- 627
- 628
- 629
- 630
- 631
- 632
- 633
- 634
- 635
- 636
- 637
- 638
- 639
- 640
- 641
- 642
- 643
- 644
- 645
- 646
- 647
- 648
- 649
- 650
- 651
- 652
- 653
- 654
- 655
- 656
- 657
- 658
- 659
- 660
- 661
- 662
- 663
- 664
- 665
- 666
- 667
- 668
- 669
- 670
- 671
- 672
- 673
- 674
- 675
- 676
- 677
- 678
- 679
- 680
- 681
- 682
- 683
- 684
- 685
- 686
- 687
- 688
- 689
- 690
- 691
- 692
- 693
- 694
- 695
- 696
- 697
- 698
- 699
- 700
- 701
- 702
- 703
- 704
- 705
- 706
- 707
- 708
- 709
- 710
- 711
- 712
- 713
- 714
- 715
- 716
- 717
- 718
- 719
- 720
- 721
- 722
- 723
- 724
- 725
- 726
- 727
- 728
- 729
- 730
- 731
- 732
- 733
- 734
- 735
- 736
- 737
- 738
- 739
- 740
- 741
- 742
- 743
- 744
- 745
- 746
- 747
- 748
- 749
- 750
- 751
- 752
- 753
- 754
- 755
- 756
- 757
- 758
- 759
- 760
- 761
- 762
- 763
- 764
- 765
- 766
- 767
- 768
- 769
- 770
- 771
- 772
- 773
- 774
- 775
- 776
- 777
- 778
- 779
- 780
- 781
- 782
- 783
- 784
- 785
- 786
- 787
- 788
- 789
- 790
- 791
- 792
- 793
- 794
- 795
- 796
- 797
- 798
- 799
- 800
- 801
- 802
- 803
- 804
- 805
- 806
- 807
- 808
- 809
- 810
- 811
- 812
- 813
- 814
- 815
- 816
- 817
- 818
- 819
- 820
- 821
- 822
- 823
- 824
- 825
- 826
- 827
- 828
- 829
- 830
- 831
- 832
- 833
- 834
- 835
- 836
- 837
- 838
- 839
- 840
- 841
- 842
- 843
- 844
- 845
- 846
- 847
- 848
- 849
- 850
- 851
- 852
- 853
- 854
- 855
- 856
- 857
- 858
- 859
- 860
- 861
- 862
- 863
- 864
- 865
- 866
- 867
- 868
- 869
- 870
- 871
- 872
- 873
- 874
- 875
- 876
- 877
- 878
- 879
- 880
- 881
- 882
- 883
- 884
- 885
- 886
- 887
- 888
- 889
- 890
- 891
- 892
- 893
- 894
- 895
- 896
- 897
- 898
- 899
- 900
- 901
- 902
- 903
- 904
- 905
- 906
- 907
- 908
- 909
- 910
- 911
- 912
- 913
- 914
- 915
- 916
- 917
- 918
- 919
- 920
- 921
- 922
- 923
- 924
- 925
- 926
- 927
- 928
- 929
- 930
- 931
- 932
- 933
- 934
- 935
- 936
- 937
- 938
- 939
- 940
- 941
- 942
- 943
- 944
- 945
- 946
- 947
- 948
- 949
- 950
- 951
- 952
- 953
- 954
- 955
- 956
- 957
- 958
- 959
- 960
- 961
- 962
- 963
- 964
- 965
- 966
- 967
- 968
- 969
- 970
- 971
- 972
- 973
- 974
- 975
- 976
- 977
- 978
- 979
- 980
- 981
- 982
- 983
- 984
- 985
- 986
- 987
- 988
- 989
- 990
- 991
- 992
- 993
- 994
- 995
- 996
- 997
- 998
- 999
- 1000

Bun de tipar: 23.09.1985; Apărut: 1985; Coli de tipar: 8,50; Planșe 40

Întreprinderea poligrafică Sibiu
Șos. Alba Iulia nr. 40
Republica Socialistă România

