

Reprezentativitatea etnografică și simbolismul tematic al artizanatului țărănesc din România¹

Marin Constantin

Institutul de Antropologie „Francisc Rainer”, București

Abstract: *The article seeks to describe and interpret the ethnographic representativeness and the craft symbolism that are associated with the folk artisanship in the 2000s Romania.*

Two major research questions are approached, dealing with the arguments, ideas, and meanings according to which 1) the peasant artisans' work and artifacts are claimed to be referential for local or regional communities, ethnic groups, and a national value system, and 2) the same craftsmen's decorative themes and motifs come to be conceived, displayed, and „negotiated” as a cultural continuum between local traditions and exogenous criteria about what the „folk culture” is.

The methodology of my research basically relies on an ethnographic research, which, in terms of oral-history interviews and participant observation, I conducted in 2005 in the framework of several artisanship fairs in Bucharest, Timișoara, Sibiu, and Suceava. The most important conclusions the current paper outlines are concerned with the permanent reinterpretation of folk crafts and artifacts among peasant groups and remote clienteles and academic specialists, and the synthesis operating between customary, personal, and public contributions to the contemporary folk arts.

Keywords: ethnographic representativeness, craft symbolism

Cuvinte-cheie: reprezentativitate etnografică, simbolism meșteșugăresc

În ateliere sau la târguri, meșteșugarii țărani ai zilelor noastre își prezintă adeseori activitatea și produsele ca fiind referențiale pentru anumite comunități locale sau regionale, grupuri etnice și un set național de valori. Cu alte cuvinte, dincolo de creativitatea personală a artizanilor, meșteșugurile și artefactele acestora aparțin teoretic unor contexte sociale, economice și culturale precise, ceea ce le conferă calitatea reprezentativității etnografice. Din moment ce reprezentativitatea încorporează mai mult decât identitatea particulară a meșteșugarilor, ea nu poate fi res-trânsă la numele și adresa lor privată, și nici

nu poate fi „reperată” după o introducere ocazională în arta populară a acestora. Un artizan sau un obiect meșteșugăresc își pot proba reprezentativitatea prin existența unei apartenențe pe criterii de ordin teritorial, popular și etno-național.

În artizanatul popular, simbolismul evidențiază proprietatea pe care o au reprezentările decorative de a aservi materialitatea unor obiecte, trebuințelor culturale (estetice, rituale și comerciale) ale comunităților sătești din care meșteșugarii fac parte. Procurarea resurselor necesare este aici un proces preliminar, cuprinzând totodată depozitarea și

tratamentul materiilor prime, de-a lungul unor perioade ce pot dura câteva luni (în olărie) sau ani (în cioplirea lemnului), spre a pregăti „suportul” muncii meșteșugărești. Începând cu însăși această fază elementară, artizanii trebuie să imagineze sau prefigureze cumva artefactele lor „în devenire”². Dincolo de acest *statu nascendi* în crearea de artefacte, ne vom referi în continuare la producțiile vizuale ale meșteșugarilor, mai precis la conținutul lor decorativ.

Pentru o problematizare a reprezentativității și expresivității etnografice în România

În literatura etnografică românească, există o practică de identificare a anumitor trăsături generalizatoare în diferite zone ale teritoriului național și totodată de evidențiere a culturii populare din România într-un raport diferențial cu tradițiile popoarelor învecinate. Astfel, ornamente romboidale ale țesăturilor sunt *caracteristice* pentru *ia* de Bucovina, dar și pentru cămășile populare feminine „din Moldova până în Muntenia și Oltenia”, ceea ce ar constitui „o trăsătură foarte specific românească” (Formagiu, 1975, 288). Țesăturile și cusăturile țărănești din România sunt descrise ca reprezentând o „arie carpatică” națională, spre deosebire de sârbi, bulgari și albanezi, dar asemănător cu grecii și aromânii din Balcani (Horșia și Petrescu, 1972, 61).

Cercetătorii artizanatului popular din România argumentează adeseori într-o perspectivă istorică ce pune în lumină elemente de continuitate etno-culturală prin intermediul meșteșugurilor țărănești. Vestimentația și ceramica sunt aici subdomenii ale artizanatului, cu o relevanță particulară pentru etnogeneza românească. Olga Horșia și Paul Petrescu detectează (1972, 9, 75) „similități până la identitate” între costumul popular din regiuni ca Oltenia, Muntenia, Moldova, Transilvania, și Banat, și „costumul dacic”

gravat în piatră pe monumentele romane Columna Traiani din Roma, și Tropaeum Traiani din Dobrogea. Discutând originile ceramicii negre din Bucovina, Tancred Bănățeanu evocă vechi culturi precum Horodiștea-Foltești (în neolitic), Noua (epoca bronzului), apoi perioadele Hallstadt și La Tène ale epocii fierului, și istoria dacică dintre cel de-al treilea veac dinainte de Hristos și secolul I după Hristos, cu varietăți ceramice lucrate cu mâna și, prin influența celtică, la roata olarului (Bănățeanu, 1975, 154-157).

De o manieră similară, în programele muzeelor etnografice din România postbelică, criterii de reprezentativitate națională precum „unitatea creației materiale și spirituale”, „continuitatea culturii populare românești” și „respectarea autenticității” au însoțit criteriile „tehnice” legate de „înfățișarea principalelor tipuri de construcții și unelte sau obiecte de uz și decorative”, „starea de conservare”, „calitatea estetică” și „redarea funcționalității” pieselor de patrimoniu (Ungureanu, 1971, 13-20). Selecția și expunerea de artefacte înseamnă în acest caz „reprezentarea echilibrată al întregului teritoriu al țării și a problematicei [culturii populare]” (*idem*, 17). Ca să dăm un exemplu, tipurile de gospodării de la Muzeul Satului din București ar „reflecta” forme de economie rurală ca păstoritul (din sate de munte precum Nerej-Vrancea), agro-păstoritul (satele colinare: Curteni-Vaslui), agricultura și pescuitul (sate de câmpie: Rușețu-Galați); sate de la malul mării: Jurilovca-Tulcea); pe lângă economie, istoria socială este de asemenea reprezentată prin sate de țărani sârbi (Dumitra-Alba) și de țărani liberi (Ieud-Maramureș; Chiojdu Mic-Buzau) etc. (Focșa, 1971b, 78-79).

Diferențierea etnografică este, din punct de vedere teoretic, o metodă de a discerne reprezentativitatea meșteșugărească, prin distincția dintre pura descriere și adaosul unei generalizări în interpretarea culturii populare din România. După Paul Henri Stahl (1969, 37-38), pe lângă diferențele de execuție, decorarea porților din Gorj recurge la „rozete” și „stele”, spre deosebire de porțile din lemn maramureșene (ornamentate mai ales cu

motivul „Pomul Vieții”). Diferențe de ordin decorativ și morfologic sunt evidențiate și între stâlpii de casă din lemn din Bucovina și Gorj (Bănățeanu, 1975, 84). Similaritățile cromatice și decorative sunt însoțite de diferențe în „principiile compoziționale” ale scoarțelor din Maramureș și Bucovina (de pildă, câmpurile rectangulare mici în cazul scoarțelor maramureșene, și suprafețele largi, în culori alternante, în cazul celor bucovinene) (Nistoroiaia, 1975, 120). Etnografii remarcă adeseori cum „utilul se îmbină cu frumosul” în meșteșugurile populare din România (Petrescu și Irimie, 1967, 6; Ungureanu, 1971, 20; Horșia și Petrescu, 1972, 39). În exemplele de mai sus, porțile, stâlpii și scoarțele diferă în mod esențial în plan estetic, nu funcțional, ceea ce face „frumusețea” (în ultimă instanță) responsabilă pentru distincția etnografică.

În cele ce urmează, vom examina modul în care meșteșugarii contemporani, din mai multe zone etnografice ale României (vezi lista interlocutorilor), își argumentează apartenența socioculturală și dau anumite semnificații (istorice, religioase, mitico-rituale, sociale, literare...) artefactelor pe care le produc. Ancheta noastră de teren s-a desfășurat în vara anului 2005, în cadrul târgurilor meșterilor populari, organizate de următoarele muzee: Muzeul Țăranului Român (București), Muzeul Satului (București), Muzeul Satului Bănățean (Timișoara), Muzeul Civilizației Tradiționale „Astra” (Sibiu) și Complexul Muzeal al Moldovei și Bucovinei (Suceava).

Reprezentativitatea meșteșugărească

Evocând imaginea „țăranului român de acum o sută de ani”, ceramistul Nicolae Diaconu pune în scenă figurine de lut ce poartă căciuli și opinci, fapt socotit a atribui o „mai mare autenticitate” într-un contrast cu țăraniile zilelor noastre și ale lor „salopete și cizme din cauciuc”. Deși autentice, asemenea artefacte sunt greu de contextualizat „la prima vedere”: sunt ele pur și simplu „românești” sau și/ doar „moldovenești” (satul natal al lui Nicolae

Diaconu este Țibănești-Iași), și astfel nerelevante pentru orice minoritate etnică din România? Dintr-un alt punct de vedere, țesătoarea Adriana Nemeș își prezintă costumele populare ca fiind specifice „maghiarilor”, „germanilor” și „țigănilor”, ceea ce, în absența unor detalii de execuție, ridică problema însăși „specificității” etnice a unor atare produse meșteșugărești. La fel, precizarea lui Alexandru Perța Cuza despre „Țara lemnului” (în acest caz, Maramureș) ca proveniență a obiectele sale cioplite în lemn impune o comparație între măștile de lemn și tiparele de caș ale acestui meșteșugar și artefacte cu funcții similare din alte zone etnografice românești (de pildă, Vrancea, o altă „țară a lemnului”).

Revendicată adeseori în plan meșteșugăresc, reprezentativitatea necesită prin urmare mai multe dovezi care să susțină legătura dintre un artizan și tradiția sa. În condițiile în care o seamă de meșteșugari (Daniel Martalogu, Floare Molodovan, Ioan Paloș, Margareta Petrescu, Vasile Moldoveanu...) se arată în mod explicit preocupați de a se „documenta” în cadrul muzeelor, tendința acestora de a ridica diversele produse ale muncii lor (în cioplirea lemnului, olărie, țesut...) la rangul de însemne „naționale” este cu atât mai efectivă. Ca un registru suplimentar de autenticitate și originalitate, reprezentativitatea este chemată a oferi noi argumente în favoarea „adevăratului” artizanat.

Olarul Eugen Petru se prezintă astfel drept un „reprezentant al ceramicii albe de Vlădești”. El expune într-adevăr o varietate de vase lucrate în lutul albicios al satului său Vlădești-Vâlcea. În măsura în care ceramica albă este identificabilă cu zona Vlădești, ne putem pune de acord asupra unei atare reprezentativități meșteșugărești. De asemenea, atunci când țesătoarea Maria Jebeleanu descrie al său „model în romb cu 36 de puncte de broderie” ca fiind definitoriu pentru sine, dar și pentru broderia din Timiș, ea reclamă în mod implicit reprezentativitatea artei sale populare. Iarăși, cioplitorul în lemn Pavel Lupașc știe că măștile sale populare

sunt la fel cu măștile folosite în trecut pe durata ritualului funerar al „Chipărușului”, propriu satului său Nerej-Vrancea; la Muzeul Țăranului Român din București și la Muzeul Astra din Sibiu, Pavel Lupașc reprezintă cu adevărat un meșteșug originar din regiunea sa³.

În alte situații, reprezentativitatea emerge ca o diferențiere explicită de meșteșugurile unei alte tradiții. Țesătoarea Iulia Goran (de fel din Moldova) s-a mutat după căsătorie în orașul Breaza (Prahova); în consecință, ea aplică pe *iile* locale modele de broderie (precum „Creasta de Cocoș”), specifice ariei Breaza, și nu țesutului de factură moldavă. Ioan Albu arată că măștile sale sunt făcute doar din „lână și piele de oaie” sau din postav, din moment ce măștile din lemn „nu aparțin tradiției din Neamț” (Ioan Albu trăiește la Timișești-Neamț). Spre deosebire de lingurile din lemn transilvănene, același fel de artefacte este mai întâi lucrat în lut, apoi „turnat” în lemn și sculptat de Toma Rapa (Nerej-Vrancea). Potrivit de Valeriu Leonov, catruna (în Dobrogea) și tâlbul (în Oltenia), niște instrumente muzicale de suflat făcute din dovleac, sunt diferite în aceea că tâlbul este pictat, în vreme ce catruna (artefact al lui Valeriu Leonov) este „natural”.

Dintre artefactele meșteșugărești, costumele populare sau „naționale” sunt probabil cele mai frecvent definite în termeni de reprezentativitate sau apartenență etnografică. Astfel, țesătoarea Adriana Nemeș poartă o „catrința neagră, cusută cu mărgelile sau cu fir, negru și cu lamé”, precum și o „fotă albă”, alături de „o fustă albă, cu negru”. Costumul Adrianei Nemeș este specific zonei Cluj, așa cum „pălăria cu coadă de păun” caracterizează regiunea Bistrița (Virginia Linu). Meșterita maghiară Alice Torella arată cum costumul său din satul Zănești-Mureș este reprezentativ pentru minoritatea maghiară, dar și pentru statutul social al unei fete nemăritate, fapt ce „se poate citi de pe panglicile de catifea cu care este împodobit costumul”.

Meșteșugarii ajung însă uneori să îmbrace costume ce nu aparțin regiunilor de unde ei vin. Este uitată reprezentativitatea

aici? Spre a preîntâmpina acest risc, unii artizani invocă „afinitatea” lor personală cu tradițiile potrivit cărora costumele lor au fost făcute. La Muzeul Satului, ceramista Olimpia Dimitriu poartă un costum din Botiza-Maramureș; argumentul său este că, deși trăiește în București, ea „se recunoaște în oamenii maramureșeni și în lucrările lor”. Alte „atașamente” similare sunt cele ale creatorului de instrumente Valeriu Leonov care, deși vine din Tulcea la târgul de la Suceava, poartă o sarică (cojoc din piele de oaie) din Maramureș, și țesătoarea Margareta Petrescu, ce domiciliază în București dar îmbracă (la târgul de la Muzeul Satului) un costum din Câmpulung-Muscel⁴.

Ne putem întreba dacă reprezentativitatea meșteșugărească ar putea avea asemenea temeuri tradiționale și etnice. Cioplitorul în lemn Vasile Moldoveanu crede că „trebuie să conștientizăm că aceste obiecte reprezintă identitatea noastră națională!”. O seamă de meșteri (Adriana Nemeș, Floare Molodovan, Vasile Borodi) utilizează tricoul românesc drept companion al unor artefacte precum cingătorile, pălăriile sau păpușile îmbrăcate în costume populare. Unul din artefactele din pănușe de porumb ale lui Eleonora Voloșciuc transpune „Harta Republicii Moldova” (țara meșteritei amintite). Lui Teodor Busnea, parada artizanilor ce îmbracă ale lor costume populare regionale în cadrul Muzeului Satului ar reda „adevărata imagine a României”. Cu toate acestea, atare „viziuni” sunt (cum vom vedea) înrădăcinate mai degrabă în reprezentările meșteșugărești ale trecutului românesc, decât în vreo dezvoltare „populară” dinspre culturile etno-regionale către conștiința națională.

Participând la festivaluri etno-folclorice internaționale, artizani ca Dan Gherasimescu, Iulia Goran, Zina-Manesa Burloiu se auto-definesc drept un fel de „ambasadori” ai României. Încă o dată, deși într-un plan politizat, artizanatul primește misiunea culturală de a „reprezenta” grupuri și identități – ca și cum el ar fi privit nu doar ca o resursă etnografică ce merită a fi păstrată, dar și ca un mijloc național de schimb. În vreme ce

meșteșugarul român Alexandru Perța Cuza călătorește în Republica Moldova, Ucraina și Serbia în scopul de a contribui cumva la „continuitatea culturii și tradițiilor românilor de peste hotare”, cioplitorul secuiei Sandor Fazekas își duce artefactele la Budapesta și este vizitat de turiști maghiari din Slovacia⁵.

Corneliu Bucur (director al Muzeului Astra) vorbește despre artizani și meșteșugurile lor în termeni de „patrimoniu viu”, capabil să „reînvie” muzeele de artă populară și chiar folclorul unor sate din Transilvania, ca în cazul inaugurării caselor etnografice reconstruite în muzeu, cu participarea comunităților țărănești respective. Un alt exemplu de „reprezentativitate vie” este cel al meșteșugarilor ce lucrează în cadrul atelierelor muzeale, fie în cioplirea lemnului (Alexandru Perța Cuza la Muzeul din Timișoara), fie în olărie (Costel Popa la Muzeul din Brașov), fie în crearea instrumentelor muzicale de suflat (Teodor Busnea la Muzeul din Râmnicu-Vâlcea). Asemenea situații de „revitalizare culturală” și gradul lor de reprezentativitate beneficiază și de validarea publicului. Brodeuza Violeta Karmen Roman evocă o doamnă din Germania, ce a emigrat din sudul Transilvaniei și care i-a comandat odată o piesă de costum popular sășesc, spre a o duce cu ea în străinătate. Potrivit olarului Costel Popa, români care trăiesc în Austria ar fi început să „lăcrimeze” văzând produsele ceramice pe care soția acestui artizan le vindea acolo: acele vase, spuneau ei, erau făcute din „pământ românesc”⁶.

În raport cu tradiția, grupul nativ sau cetățenia unuia sau altuia din artizani, reprezentativitatea este o chestiune de convertibilitate succesivă a condiției prescrise cuiva (i.e. transmiterea strămoșească a unui meșteșug) în noi „achiziții” (i.e. specializarea meșteșugărească *via* rețelele etnice și naționale de producție și distribuție de profil). Cu toate acestea, o atare „convertibilitate” nu implică doar alegerea profesională a meșteșugarilor, ci apare totodată ca un rezultat al politicilor culturale muzeale. Potrivit lui Corneliu Bucur, Muzeul Astra din Sibiu invită anual un număr de câte 100 de țărani

dintre românii ce trăiesc în diversele provincii istorice ale României: în muzeu, acești oameni vor etala meșteșuguri, cântece și dansuri populare sau vor merge la biserică și la han... întocmai ca în viața lor sătească de zi cu zi! În chip asemănător, Complexul Muzeal al Sucevei și Bucovinei este gazda săptămânală a unor spectacole folclorice ale minorităților etnice (sâmbăta) și românilor (duminica) (Constantin Emil Ursu). Naționalitatea (la Sibiu) și etnicitatea (la Suceava) sunt deopotrivă „performative” – în aceea că „tradiția” primește de la caz la caz variate „forme” și „scale” de reprezentativitate. Dintr-o asemenea perspectivă, a fi reprezentativ pentru tradiția meșteșugărească a unui sat este același lucru cu a fi reprezentativ pentru artizanatul ce aparține aceluiași grup etnic sau al oricărei identități naționale. Înțelegem astfel că artizanii sunt chemați a-și demonstra apartenența popular-tradițională sau artistică în care ei argumentează a fi fost inițiați, indiferent de „scena culturală” pe care își expun artefactele⁷.

Meșteșugarii susțin că muzeele colectează acele artefacte ce i-ar reprezenta ca autori individuali (Monica Popescu, Eleonora Voloșciuc) sau ca „stil” meșteșugăresc de familie (Irinel și Elena Miuțoiu). Ca atare, reprezentativitatea meșteșugărească poate fi asimilată cu relația trasabilă dintre un artizan și sursa plus ambianța muncii sale. Totuși, este pe de-a întregul posibil ca meșteșugarii să nu admită întotdeauna conexiuni simultane și omogene cu o anumită tradiție, cu „poporul” sau cu naționalitatea. Unii artizani (lucrătorul de viori Dorel Codoban, ceramista Olimpia Dimitru, ceramistul Ștefan Csukat) pretind că ei ar fi „inventat” sau rafinat meșteșugurile lor, care (deși în acord cu deschiderea „națională” a artizanatului) sunt descrise fățiș ca fiind diferite de tradițiile locale în arta instrumentelor muzicale, sau în olărie. Dimpotrivă, atunci când meșterul Toader Pop spune că „maramureșenii sunt mai harnici [în meșteșuguri] decât bănățenii sau moldovenii”, el este poate „reprezentativ” pentru excelența în ramura sa regională

a cioplirii lemnului, nu însă pentru o etică națională (dacă există vreuna) a artizanatului. Un alt caz particular, cel al Violetei Karmen Roman, relevă o bifurcare între identitatea națională românească a acestei meșterite și tradiția săsească a broderiilor sale.

Urmând variabilitatea culturală a artizanatului ca întreg, reprezentativitatea meșteșugărească este trăită în același timp „în acord” și „în contrast”. Atunci când au de-a face cu mai multe referințe socioculturale (în termenii propriei lor origini și afiliere, ai vreunui parteneriat de „breaslă” și ai destinației artefactele lor), artizanii nu pot simți și acționa dintr-un unic și imuabil punct de vedere. De fapt, meșteșugarii sunt reprezentativi sau se bucură de o asemenea recunoaștere, ca o continuă poziționare a lor și muncii lor, ceea ce conduce la o reinterpretare a meșteșugurilor și artefactelor la nivelul grupului nativ al cuiva, precum și în relație cu muzeele și clientela târgurilor de artizanat. În măsura în care cât mai mulți din astfel de „interpreți” convin asupra unui atribut reprezentativ al unuia sau altuia dintre artizani, al unei tradiții etnografice, al unui centru meșteșugăresc, al unui „sigiliu” etnic pe artefacte sau al unei apartenențe naționale în artizanat, fiecare din acestea este demn de o cu atât mai înaltă reprezentativitate⁸.

Simbolismul meșteșugăresc

Tocmai pentru că reprezentările meșteșugărești sunt îndeobște definite drept ornamentale, ele pun în discuție însuși caracterul artefactelor, „utilitar” și/sau „decorativ”. Cioplitorul în lemn Monica Popescu estimează (la modul general) „îmbinarea funcționalității cu decorația la țărani români”. Potrivit lui Vasile Moldoveanu (un alt cioplitor în lemn), „țăranul nu a lucrat nimic pentru casa sa cu chemare clară spre artă. Nu! Orice lucru din casa țăranului a fost un lucru de care el s-a folosit. Dar l-a făcut cu atâta gust, cu atâta simbolism, cu atâta proporție...”. Cu toate acestea, Zina-Manesa Burloiu crede că „în arta populară, era [întâi] forma și

utilitatea, după care partea decorativă. Crestăturile [în lemn] însemnau... un scop decorativ, dar de multe ori aveau o semnificație simbolică, dar nu neapărat toate crestăturile...”. În cuvintele iconarului Florin Bejinari, „în momentul în care unui obiect lucrat îi este recunoscută valoarea, atunci el intră într-un anumit circuit, iar valoarea lui – crescând – intră și într-un circuit al tradiției populare; uneori, lucruri care în vechime au fost funcționale, astăzi sunt apreciate tocmai prin valoarea lor, ca idee, «ideea» ce a avut-o cel care a creat...”. Urmând asemenea puncte de vedere, observăm nevoia meșteșugarilor de a-și preciza procesul prin care obiecte ce au servit anterior unor sarcini prezumtiv „non-artistice” în cadrul gospodăriilor țărănești (de exemplu, o lingură de lemn sau o ladă de zestre), aveau să devină „artefacte” în ochii unei clientele urbane sau ai turiștilor străini. În acest fel, și în legătură cu propria lor experiență la târgurile muzeale, meșteșugarii ajung să conceptualizeze o evoluție începând cu indistincția artei față de alte „funcții” ale viețuirii țărănești, continuând cu „gustul” și „semnificația” țăranilor și încheind cu „circuitul” tradițiilor țărănești ca „idei”. Într-un asemenea proces, artizanii joacă un rol creativ și reprezentational⁹.

Ținând seama de bogata varietate a simbolismului meșteșugăresc, putem vorbi de „tipuri” sau „repertorii” de reprezentări, incluzând simboluri istorice, religioase, mitico-rituale, sociale și literare. O altă serie de reprezentări, ce ar putea fi la rândul său asociată cu unele din registrele decorative amintite, reflectă cererile venite de la clienții artizanilor. Cum vom vedea, diferitele tipuri de simboluri ale artizanatului nu sunt mutual exclusive, ci pot interrelaționa în compoziții mai mult sau mai puțin coerente cu restul producțiilor artistice ale unuia sau altuia din meșteșugari. De aceea, este potrivit să prezentăm simbolismul aplicat de artizani în meșteșugurile lor deopotrivă ca repertorii și compoziții de imagini.

Simbolurile istorice sunt folosite spre a reprezenta personalități și evenimente din trecutul românesc. Atunci când meșteșugari

precum olarii Eugen Petru, Ioan Paloș și Olimpia Dimitriu vorbesc despre forme ceramice „neolitice [cultura Cucuteni]”, „dacice”, și „romane”, informația lor este relevantă pentru maniera în care istoria națională poate nutri simbolismul meșteșugăresc din România. Reprezentări ca „Pinea Viteazul” (în sculptura lemnului, Petru Godja) și „Ștefan cel Mare” (în împletirea de nuiele, Valentin Matraș) sunt chiar mai explicite în glorificarea unor diverse figuri istorice de-a lungul trecutului medieval românesc (în pofida unui grad însemnat de similaritate cu portretul lui Vlad Țepeș, cioplitorul în lemn Ioan Bălan nu recunoaște ca una din „statuile” sale să poartă o asemenea semnificație). În schimb, ceramistul Nicolae Diaconu corelează compoziția sa „Niște țărani desculți” cu experiența mai recentă a politicii de deznaționalizare promovată de Rusia în Basarabia. Spre a contextualiza atare simboluri, trebuie spus că artizanii Valentin Matraș și Nicolae Diaconu, ca și Ioan Bălan sunt moldoveni. Reprezentările acestor meșteșugari, împreună cu cele ale lui Petru Godja, tratează deschis teme considerate expresive pentru destinul istoric al provinciilor lor – Moldova și, respectiv, Transilvania – înainte ca acestea să devină parte a României moderne. Pe un alt plan, perspectiva istorică a lui Eugen Petru și Olimpia Dimitriu (primul de fel din Vâlcea, cea de-a doua, trăind în București) este mai puțin îndatorată unor fapte ce au condus la crearea statului român modern, accentuând însă vechimea prestigioasă a meșteșugului lor. Și totuși, și pentru artizanii moldoveni, și pentru cei „valahi” istoria este destul de precis interpretată în a oferi acele „efigii” semnificative fie pentru o faimă regională în arta populară, fie pentru legitimarea meșteșugului, în cadrul artizanatului contemporan.

Simbolurile religioase exprimă ceea ce meșteșugarii socot ca fiind esențial creștinismului; ei susțin că temele abordate respectă canoanele reprezentăionale ale ortodoxiei. Explicând ceva din substanța meșteșugului său, iconarul Nicolae Munteanu arată că pictarea unui sfânt se cuvine însoțită de cunoașterea unei rugăciuni către acesta, pe care un

asemenea meșter trebuie să o adreseze la începutul muncii sale. Când adaugă un decor floral „Cinei-cea-de-taină”, Nicolae Munteanu argumentează că acesta înfățișează „Grădina Ghetsimani”, ceea ce impune replica fidelă a modelului originar. O asemenea relaționare tradițională la sursele evanghelice (în tradiția „naiv-țărănească” a centrului de pictură religioasă de la Nicula-Alba) este un fapt ce a recomandat, probabil, difuzarea mai multor exemplare ale icoanei „Sfântului Gheorghe” peste hotare (în Franța). Olarul Florin Colibaba reproduce pe farfuriile sale din lut personaje biblice și sfinți ca „Sfântul Ilie”, „Sfinții Petru și Pavel”, „Sfinții Constantin și Elena”, precum și compozițiile „Nașterea lui Iisus” și „Botezul lui Iisus”. Pentru Florin Colibaba, cu toate acestea, reprezentarea ceramică a „Cinei-cea-de-taină” se adresează „cunoscătorilor”; dat fiind că efortul necesar în acest caz durează o zi, ceea ce înseamnă mult în economia sa meșteșugărească, Florin Colibaba nu-și permite să producă multe asemenea artefacte. „Empatia cu publicul” este implicit un efect pe care meșteșugarii îl urmăresc în munca lor. Potrivit meșteritei Elena Milieș, cu referire la o icoană cu „Rugăciunea lui Iisus”, „chiar ea, imaginea, te îndeamnă la o rugăciune și la a privi spre divinitate”. O altă meșterită-iconar, Sânziana Baci, vorbește despre „curățenia și noblețea icoanelor pictate de copii, ceea ce un om trecut de 25 de ani nu o poate da niciodată...”. Devotamentul față de tradiția canonică proprie este trăsătura comună în simbolismul religios profesat de mai mulți meșteșugari, indiferent de obârșie (Alba-Transilvania, Nicolae Munteanu; Rădăuți-Bucovina, Florin Colibaba; București, Sânziana Baci). Totuși, iconarul Florin Bejinari (ce încondeiază și ouă, de baștină din Rădăuți) avansează ideea că „repetabilitatea [tematică] a iconografiei ortodoxe nu împiedică pictorul în a-și dezvoltă personalitatea artistică”; rezultatul este că Florin Bejinari (de credință ortodoxă) se simte liber a picta ouă de struț cu imaginea „Sfintei Fecioare” de o manieră catolică; de asemenea, el și-a expus icoanele ortodoxe într-o biserică catolică din Paris¹⁰.

Simbolurile mitico-rituale apar în primul rând ca o moștenire culturală a meșteșugarilor dinspre tradițiile lor etnografice. Reprezentări precum „Dansul Moșilor” (cu întrebuintarea măștilor lucrate de Ioan Albu) și „Măști de Carnaval” (Alice Torella) sunt – potrivit autorilor lor – înrădăcinate în obiceiurile populare din preajma solstițiului de iarnă și a echinocțiului de primăvară, din zonele Neamț și, respectiv, Mureș. De asemenea, motivul „Pasărea Măiastră” este localizat de cioplitorul în lemn Dan Gherasimescu în zona sa natală, Argeș, el pretinzând că este „singurul din țară” care îl mai modelează. Un alt motiv, „Ursul”, este asociat în ornamentația ceramică a lui Ștefan Trușcă cu „puterea tinereții”, în vreme ce „Șarpele” ar anticipa „căsătoria îndelungată” a unei tinere familii. Pe lângă aceste teme mai mult sau mai puțin „autohtone”, meșteșugarii dau formă unor fantezii personale, ce sunt desigur și ele parte a creativității în artizanat. Una din măștile lui Ioan Albu – „Omul cu patru fețe”, sau „Omul rău” – nu mai este legată de folclorul sau ritualurile țărănești, ci, aidoma altora din artefactele lui Ioan Albu, exprimă „viziunea” acestuia. În mod similar, deși pictorul Ioan Maric reprezintă îndeosebi „lumea satului”, cu personaje ca „Preotul”, „Clopotarul”, și „Lăutarul”, tot el redă o... imagine astronomică a „riturilor de trecere”, prin ale sale lucrări „Botezul pe lună” și „Nunta pe lună”. „Creanga de stejar cu banana” este un motiv „inventat” în meșteșugul lui Vasile Bârsan (cioplitor în lemn). Artizanii pun totodată în scenă compozițiile lor „non-tradiționale” sau hibride în cadrul festivalurilor populare internaționale. Meșterii Monica Pop își amintește cum, pe când se afla în Franța, ea a expus – spre „încântarea” vizitatorilor săi – un număr de 12 linguri de lemn, aranjate ca un soare, pe o masă de stejar. La Festivalul Smithsonian din Washington (1999), ceramistul Nicolae Diaconu a modelat în lut figura unui negru îmbrăcat cu un costum popular românesc. Trebuie spus că simbolurile mitico-rituale nu sunt neapărat antitetice față de cele „fanteziste”. Cum am văzut, meșteșugarii se raportează la cele

două registre simbolice ca la un drept al lor de a inova. Ei par să „distileze” elemente luate dintr-unul sau altul din meșteșuguri, cu scopul de a reflecta și asimila idei, tehnici, cunoștințe, mode... ce sunt sau devin parte a culturii lor populare contemporane¹¹.

Simbolurile sociale participă la dimensiunea reprezentatională a artizanatului ca un mod de identificare „realist” cu o țărâtime generică, aflată dintotdeauna „sub vreme”. Potrivit ceramistului Nicolae Diaconu, ce reproduce îndeobște „țărani români din vatra satului”, personajele sale din lut au brațele „alungite de muncă” și fețele „brăzdate de soare și transpirație”; în trecut, ca și în zilele noastre, subliniază Nicolae Diaconu, „țărani sunt încovoiați de muncă”. Cioplitorii Ioan și Ștefan Borodi socot că poarta maramureșeană din lemn este o caracteristică „Nu numai a bogăției, ci și a gospodăriei, a țăranului gospodar care... își mănâncă mâinile pe coarnele plugului”. Reprezentările sociale din meșteșuguri evocă încă un mod tradițional de viață rurală, precum „Claca” (pictorul Ioan Maric), „Hora” (ceramistul Florin Colibaba) și „Lăzile de zestre” ale „fiicei primarului”, „fiicei notarului”, „fiicei preotului”, și „fiicei omului sărac” (sculptorul în lemn Vasile Moldoveanu). Teme contemporane din viața țăranilor sunt și ele prezente în ornamentica meșteșugărească. Cu referire explicită la compatrioții săi ce pleacă din țară pentru a munci în străinătate și a-și ajuta astfel familiile rămase acasă, Eleonora Voloșciuc (de fel din Republica Moldova) își intitulează una din compozițiile sale din pănușe de porumb, „Familia mea”. Una din statuetele din lemn ale lui Ioan Bălan, „Cerșetorul”, este definit de acesta ca fiind specific „vieții de la oraș, nu de la sate”. Artefactele meșteșugărești nu sunt menite în mod programatic să formuleze o critică socială (deși acesta este efectivă uneori), nici să ilustreze pur și simplu traiul „profund”, „obscur” și „umil” de la țară. Rostul lor este mai probabil cel de a extinde perspectiva „etnografică” dincolo de euforia muzicii, dansurilor și „datinilor” populare către realitățile rutinei, crizelor de tot felul și inechității „vieții de la țară”¹².

Simbolurile literare din artizanat provin din scrierile acelor scriitori din literatura românească modernă, socotiți ca fiind evocatori pentru țărânie și tradițiile sale. Printre asemenea texte, poveștile și autobiografia scriitorului Ion Creangă (1839-1889) sunt printre cele mai folosite „surse de inspirație” ale meșteșugarilor. „Bojdeuca lui Creangă” este o reprezentare din pănușe de porumb a meșteritei Ana Grunzu. De asemenea, ceramistul Nicolae Diaconu include „Pupăza din tei” (motiv preluat din *Amintirile din copilărie* ale lui Creangă) în „universul” său țărănesc modelat în lut. *Capra cu trei iezi*, binecunoscutul basm al lui Creangă, devine tema uneia din picturile „naive” ale lui Ioan Maric. Un alt scriitor român, Ion Agârbiceanu (1882-1963), este prezent cu al său personaj „Fefelega” printre reprezentările ceramice ale țărănilor „tradiționali”. „Moromete”, popularul erou creat de scriitorul Marin Preda (1922-1980), este în mod similar figurat în lut de către Nicolae Diaconu. Reproducerea meșteșugărească a literaturii este, într-o mai mare măsură decât în cazul altor repertorii simbolice ale artizanatului, un fel de „artă în artă” sau „artă prin artă”. Sunt reprezentările literare (precum simbolismul istoric și ritual) sugestive în mod particular pentru una sau alta din apartenențele etnografice? Dintr-un alt punct de vedere, „simboluri” ca „Fefelega” și „Moromete” sunt asociate cu Transilvania și, respectiv, Muntenia. Artizanatul încetează aici să mai fie strict provincial, în favoarea unui set de valori resimțite ca fiind naționale¹³.

O serie de reprezentări meșteșugărești sunt explicate fățiș în relație cu comenzi ale clientelei. Elena Milieș și fiica sa pictează, pe lângă „icoane neo-bizantine”, și „sfinți” aleși de cumpărători ce „vin cu o poză sau cu numele [unui sfânt]”; Elena Milieș pretinde că fiica sa poate picta pe Iisus sau pe Maica Domnului „fără a avea un model [de urmat] în față”. Ilie Bența cioplește porți de lemn după fotografii ale porților maramureșene furnizate de clienți. „Clopuri cu tricolorul” sunt cerute de cumpărători, pălărierului maramureșean Vasile Borodi. Meșterita Floare

Moldovan a fost solicitată de un „doctor” să-i facă „opinci albe”! Din partea unor restaurante, Costel Popa primește comenzi pentru piese ceramice purtând numele clienților. Iconarul Nicolae Munteanu întâlnește cumpărători ce-și doresc „un perete organizat cu patru-cinci icoane”. În asemenea situații, nu atât moștenirea strămoșească a meșteșugarilor, și nici opțiunile lor creative, poartă responsabilitatea unui atare simbolism estetic „pestriț”. De fapt, comenzile de ordin „figurativ” ale mușteriiilor constituie un aport alogen la artizanatul reprezentational, aport inteligibil mai curând prin particularismul pieței de „bunuri tradiționale”, decât prin coerența culturilor etnografice¹⁴.

Simbolismul artizanatului este totodată deschis către abstractizare. Meșterita (cioplitoare în lemn) S.A. crede că un meșteșugar „poate schimba doar forma unui «obiect» ca soarele sau pasărea, dar ca reprezentare «soarele» este «soare», iar «pasărea», «pasăre»: ele simbolizează același lucru, dar sub o altă formă”. Descriind artefactele sale – măștile populare – ca „ascunzând în spatele lor o psihologie... relativ agresivă, ce nu este obligatoriu dată de expresia exterioară...”, Toader Egnătescu este convins că „arta [inclusiv arta populară] nu înseamnă doar reproducere, ci și surprinderea esențialului”. Atenți cu „miezul” și „formele” uneia sau alteia din lucrările lor, meșteșugarii caută să identifice aici principiile-cheie ale artizanatului popular. Olarul Ioan Petru estimează un număr de „15-20” de simboluri care, în ceramica de la Horezu, dispuse fiind în diferite modele, ar „da o infinitate”. Potrivit sculptorului în lemn Daniel Martalogu, „toate vechile tradiții și simboluri românești pornesc de la cerc, romb, pătrat, și linie, ce se pot combina în o mie de feluri”. Alte „elemente fundamentale” – culorile verde, galben, brun, și alb – sunt folosite succesiv în olăria bucovineană a lui Florin Colibaba. În vreme ce Daniel Martalogu este interesat în geometria structurală a „tuturor tradițiilor românești”, Florin Colibaba evidențiază cromatica structurală a unui alt „întreg”: anul și anotimpurile sale. Pe scurt, artizanii țărani pot sculpta,

picta, țese, modela, împleti... De asemenea, ei imaginează și compun. Cu toate acestea însă, simbolizarea meșteșugărească relevă un efort suplimentar de identificare a ceea ce este dincolo de aparenta materialitate a artefactelor. Unii din artizani (în orice caz) se încumetă și la un atare efort¹⁵.

Concluzii

Există vreo relație între reprezentările tradiționale, inovative și cele datorate clientelei, ale meșteșugarilor? Putem presupune că repertoriile simbolice menționate mai devreme sunt practic parte a sistemului cultural în care artizanatul trăiește; de aceea, asemenea simboluri sunt dificil de clasificat în „etnografice” vs „non-etnografice”, „pure” vs „contaminate”, „elaborate” vs „naive” etc. Astfel de dihotomii (ce pot fi plauzibile în anumite împrejurări) par să-și diminueze consistența odată cu medierea dintre tradițiile locale și criteriile sau „gusturile” străine despre ceea ce este „cultura populară”. Un iconar (Nicolae Munteanu) se prezintă drept un „interpret de artă populară”, care, aidoma „interpretului de muzică populară, cel care preia o melodie de la cel care a creat-o în sat, și o duce mai departe”, „interpretează acele «melodii» vechi” – icoanele pictate pe sticlă –, ceea ce „prima dată le-a plăcut țăranilor, și acum le place domnilor...”. Un cioplitor în lemn (Zina-Manesa Burloiu) are convingerea că „arta populară este tradițională: toți plecăm de la aceeași rădăcină...”; ea încearcă „să folosească regulile artei populare în linia pe care merge”; în același timp, Zina-Manesa Burloiu arată că și-a „dezvoltat” o „altă latură, în domeniul plastic”, ce „nu reprezintă arta populară”; mai presus de toate, Zina-Manesa Burloiu își păstrează „libertatea de a crea”, așa cum clienții săi au „libertatea de a alege”. „Interpretarea melodiilor [icoanelor]” (de către Nicolae Munteanu) și „folosirea [liberă a] regulilor” (de către Zina-Manesa Burloiu) exprimă de o manieră generală sinteza dintre

ceea ce este îndătinat, ceea ce este personal, și ceea ce este public pe tărâmul artei populare¹⁶.

Note

1. Cercetarea de față a fost sprijinită printr-un grant al Centrului de Studii Avansate din Sofia (2005-2006), apoi printr-o bursă a Colegiului „Noua Europă” din București (2006-2007). Asumând întreaga responsabilitate pentru cele scrise aici, autorul mulțumește instituțiilor amintite, precum și meșteșugarilor și directorilor de muzee intervievați, pentru ajutorul și înțelegerea primite în munca sa.
2. În măsura în care „închipuirea” artefactelor ce urmează a fi executate este general-semnalată printre artizanii și etnografii din România, ea este parte a însăși „expertizei” meșteșugărești, adăugată (și nu opusă) fiind moștenirii tradiționale în materie. Astfel, Victor Vicșoreanu a continuat tradiția olăriei de la Horezu, reușind însă să-și dezvolte și propriul „stil” (o rețea de motive ce acoperă întreaga suprafață a piesei ceramice), în cadrul căruia „ansamblul decorativ este mai întâi gândit de creator, imaginat în memorie și doar după aceea transpus” (Vlăduțiu, 1981, 222-224). În mod similar, Pavel Terțiu a învățat meșteșugul creării de măști populare de la „bătrânii satului” său, Nereju-Vrancea, în relație cu obiceiurile locale ale ciclului vieții; în același timp, înainte de a lucra o mască, Pavel Terțiu „prefigurează imaginea personajului, cu trăsăturile pe care le va reliefa apoi pe mască” (*idem*, 229).
3. Manopera, cu întreaga măiestrie tehnică cerută în făurirea artefactelor, este temeiul însuși al muncii meșteșugărești. Priceperea artizanului maramureșean Gheorghe Borodi în crearea porților monumentale țărănești constă în alegerea lemnului potrivit, măsurarea și cioplirea acestuia, sculptarea (cu alternarea și simetria motivelor decorative), ajustarea părților componente ale porții și ridicarea acesteia pe locul ales de client (cf. Vlăduțiu 1981, 115-116). O altă marcă a reprezentativității „tehnice” este mono-specializarea unor centre meșteșugărești ca Târnăvița și Obârșă (județul Alba), cu ai lor locuitori practicând în majoritate olăria, în nu mai puțin de 87 și respectiv 97 ateliere ceramice (cf. Focșă 1971a, 16). Specializarea productiv-meșteșugărească este un alt criteriu în amenajarea muzeelor regionale în aer liber din România, cuprinzând viticultura și pomicultura (Muzeul

din Golești-Argeș, cf. Zderciuc și Novac 1971, 156), mori de apă din zone precum Mureș, Hunedoara, Vâlcea (în cadrul Muzeului Astra din Sibiu, cf. Irimie 1971, 120), păstoritul (Muzeul Bran, Brașov, cf. Zderciuc 1971, 146-147) etc.

4. Potrivit lui Horșia și Petrescu (1972, 60), Ținutul Pădurenilor (județul Hunedoara) este renumit pentru „cel mai bogat costum românesc femeiesc”, datorită podoabelor sale de aramă – ținte, chei, nasturi, plăci – în relație cu dezvoltarea locală a industriei prelucrătoare a metalelor. Piese de vestimentație populară la fel de bine localizate sunt „marama de Muscel”-Argeș (cf. Bărcă 1971, 194-196), și sumanul (haină de tip „poncho”, din dimie – țesătură din lână, purtată de bărbați și femei deopotrivă, din Bucovina) (cf. Formagiu 1975, 311-312). Cât despre diminuarea reprezentativității costumelor populare, „popularizarea așa-zisului stil «național» sau «rustic» în producția artizanală” pare să fi fost deja activă în prima jumătate a secolului XX, din moment ce, prin folosirea de „albume” sau „caiete de mode”, aceasta ar fi dus la răspândirea unor costume țărănești de Săliște-Sibiu, sau de Muscel, în multe regiuni ale României (Horșia și Petrescu 1972, 86-87).

5. Reprezentativitatea etnică și națională în meșteșuguri este recunoscută atât în manopera artiștilor, cât și la nivelul muzeelor etnografice din România. Piese de broderie din bumbac – *klöpli* – sunt caracteristice secuilor din Miercurea Ciuc, dar și artiștilor germani (șvabi) din Peciu Nou-Timiș (cf. Horșia și Petrescu 1972, 146, 193). La fel, costumele populare ale huțurilor (minoritate ucraineană din Bucovina) sunt distincte, între altele, prin ornamentele lor romboidale într-o dispunere „mozaic” pe mânecile și pieptul unei *ii* (Formagiu 1975, 330-332). În cadrul Muzeului Satului din București pot fi întâlnite o gospodărie secuiască din Bancu Ciuc-Harghita și o casă lipovenească din Jurilovca-Tulcea așa cum Muzeul Astra din Sibiu găzduiește o moară tătarească de vânt din Enisala-Tulcea și un atelier casnic de cioplire a lemnului din Poiana-Vâlcea (cf. Ungureanu 1971, 14; Irimie 1971, 121).

6. Olga Horșia și Paul Petrescu interpretează îndeobște cooperarea meșteșugărească de stat în termeni de „revitalizare” și „stimulare” a muncii artiștilor țărani în România socialistă. Astfel, în temeiul specializării sale în prelucrarea artistică (populară) a metalelor, Cooperativa „Arta” din Brașov ar fi „revitalizat” producția locală de podoabe din alamă, aramă și argint din vremea

Evului Mediu. Un alt exemplu de „stimulare” a unui vechi centru meșteșugăresc aflat în curs de „degradare” este cel al cooperativei ceramice din Vama-Satu Mare. De asemenea, Cooperativa din Nicula-Alba ar fi „revitalizat” meșteșugul local al picturii de icoane (cf. Horșia & Petrescu 1972, 91, 239, 243, 247). Revitalizarea este relevantă și pentru programele muzeale de „conservare in situ”. Potrivit lui Cornel Irimie, conservările in situ (incluzând ulițe de sat, mori de apă, pivnițe de vinuri etc.) nu trebuie văzute ca niște „rezervații”, dat fiind că ele permit desfășurarea unui mod de viață tradițional, de pildă ritualurile și activitățile meșteșugărești (cf. Irimie 1971, 57-58).

7. O similară „scală a reprezentativității” este prezentă în constituirea muzeelor etnografice din România postbelică. Radu Florescu distinge (1971, 39) Muzeul Satului din București, ca o „unitate reprezentativă pentru întreg teritoriul României”, apoi „două unități specializate mono-tematic”, și anume Muzeul Tehnicilor și Civilizației Populare din Sibiu și Muzeul Pomiculturii și Viticulturii din Golești-Argeș și, în sfârșit, „douăsprezece unități reprezentative la un nivel regional sau provincial”, în cazul muzeelor în aer liber din Iași, Cluj, Timișoara, Curtișoara-Gorj, Bujoreni-Vâlcea, Reghin, Negrești-Oaș, Tulcea, Șimian-Turnu Severin, Focșani, Cluj-Napoca, și Bran-Brașov.

8. Relativismul în interpretarea nativă a meșteșugurilor apare ca expresie a contactului cultural dintre meșteșugari reprezentând mai multe zone etnografice, cu recunoașterea ulterioară din partea clienților și cercetătorilor. Potrivit lui Tancred Bănățeanu (1969, 175), farfuriile aparținând ceramicii românești din Târgu-Lăpuș (județul Maramureș) au aceeași compoziție ornamentală, stilistică și cromatică (verde, galben, și brun) ca piesele ceramice lucrate de olarii sași din Bistrița, cu excepția tehnicii *zgrafitti* (contururi în pasta ornamentală) a sașilor. Într-un caz asemănător, motivul trandafirului (recunoscut ca fiind propriu covoarelor moldovenești) este întâlnit pe covoarele țesute în mai multe zone din Transilvania, fapt socotit de Ion Vlăduțiu drept mărturie pentru „mutațiile de substanță în preferințele și exigențele populației”, ceea ce ar deveni un „criteriu prioritar” față de reprezentativitatea local-tradițională din România (cf. Vlăduțiu 1981, 87).

9. Valer Butură distinge (1978, 387) „trei rânduri de vase” ce au fost folosite în trecut în mai multe zone etnografice, printr-o alternare

sezonieră și rituală a funcționalității, și anume : „vase folosite în perioadele cu regim carnat”, „vase pentru un regim vegetarian”, și „vase folosite la mesele sărbătorești”. Butură remarcă totodată (*idem*, 130) supraviețuirea în România secolului XX doar a acelor meșteșuguri specializate în arta populară, dat fiind că produsele meșteșugărești specifice economiei țărănești au fost înlocuite de bunuri industriale. Specializarea socialistă a meșteșugurilor țărănești într-o manufactură „artistică” a fost caracterizată drept o „ultimă diviziune a muncii” (*cf.* Horșia și Petrescu 1972, 39).

10. După Olga Horșia și Paul Petrescu (1972, 68), „realismul imaginilor acestei picturi naive din bisericile satelor românești este grăitor pentru sorgintea ei țărănească, parabolele biblice și cărțile sfinte fiind tradus într-un limbaj plastic folosind experiența de viață a unor oameni care lucrează pământul cu anume unelte agricole, [...] și se îmbracă în haine de asemenea locale”. Horșia și Petrescu se referă și la „personajele clasice ale vieții rurale” (precum cârciumarul satului, plugarul, „vrăjitoarea” etc.) ce apar în scene ca „Judecata de Apoi”, cu țărani ca „îngeri”, peisaje locale drept „Țara Sfântă” etc., cu consecința „încălcării frecvente a canoanelor și tipicului bisericesc”.

11. Măști antropomorfe și zoomorfe cu o utilizare rituală contemporană sunt descrise de Romulus Vulcănescu (1970, 141-142) ca fiind lucrate și purtate în satul Domnești-Ilfov, în relație cu sărbătorirea Anului Nou la nivelul comunității locale. Potrivit lui Ion Vlăduțiu (1981, 165), pălăriile cu coadă de păun, ce sunt lucrate de meșterul Leon Coruș și dezvoltate ca o tradiție în zona Năsăud (județul Bistrița Năsăud), cu deosebire în satul Salba și satele învecinate, au devenit o marcă distinctivă a tinerilor locali până la căsătorie. În același timp, meșteșugarii țărani pot încorpora adaosuri străine la manopera sau decorația lor – ca o sinteză între niște „baze de date” tradiționale și modern-culturale în artizanat. În arhitectura populară din zona Zarand-Alba, în timp ce artizanii locali duc mai departe „nărvul” lor „strămoșesc”, de pildă în cioplirea lemnului cu securea, ei au învățat „în armată” noi tehnici în prelucrarea lemnului, cum ar fi rețezarea cu firezul (fierăstrăul) la vinclu (*cf.* Focșa 1971a, 43). În „incomparabila fantezie” a scoarțelor populare din Oltenia, sunt reprezentate animale exotice precum leii, cămilele, papagali, și struți, ceea ce relevă „ecouri puternice ale țesăturilor orientale”, dar și

„viguroasa recompunere” și „factura originală a tratării plastice [locale]” (Horșia și Petrescu 1972, 66).

12. Țesături de lână (scoarțe, lăicere, dimie pentru haine etc.) sunt suprapuse într-un ritm cromatic, dar și în acord cu „posibilitățile materiale” ale țăranilor în „clădirea zestrei” din Bucovina (vezi Pauncev 1975, 96; Nistoroia 1975, 105-106). În încondeierea ouălor, motivul „cărării rătăcite” (de exemplu, la Oboga-Olt și Lerești-Argeș) este asociat cu modul de producție pastoral din România; după alte interpretări locale, același decor este văzut ca „o aluzie la vechii țigani nomazi și la peregrinările lor fără țintă” (*cf.* Zahacinschi și Zahacinschi 1992, 48, 53). Muzeele etnografice din România au avut și ele în vedere anumite aspecte socio-economice ale țărănimii. O seamă de gospodării (Dumitra-Alba, Răpciuni-Neamț și Drăghiceni-Olt) sunt considerate drept „demonstrative pentru istoria socială” a foștilor șerbi, iobagi sau clăcași din România, în cadrul Muzeului Satului din București (Focșa 1971b, 79). De asemenea, o casă țărănească din zona Bran este descrisă ca aparținând în trecut (aproximativ, anul 1840) „unei categorii mai sărace a populației, numită colibași” (Zderciuc 1971, 149).

13. Simbolizarea literară în meșteșuguri este un ecou al sistemului național de învățământ asupra mentalităților țărănești din România modernă. (Vezi și imaginea poetului național român Mihai Eminescu [1850-1889] în încondeierea ouălor de către meșterile Voichița Crețan și Virginia Cenușă, în Putna-Bucovina, *cf.* Zahacinschi și Zahacinschi 1992, 77). În vreme ce distribuția etnografică a scriitorilor și personajelor literare este de o relevanță locală sau regională în artizanat (ceea ce denotă rolul lor în folclorul nou sau emergent de astăzi), alegerea unor asemenea reprezentări pare să urmeze niște criterii naționale de recunoaștere academică.

14. Acuratețea tradițională este o calitate pe care artizanii insistă a o menține și atunci când ea vine în contrast cu așteptările și exigențele bizare ale clientelei, cu diferențe clare între două tipuri de artefacte executate. Cioplitorul maramureșean Ioan Țiplea obișnuia (în acord cu ornamentica îndătinată acolo în cioplirea lemnului) să decoreze porțile sale din lemn cu teme precum „Rozeta”, „Frunza de Stejar”, și „Dintele de Lup”; în plus, la „cererea specială a unor beneficiari”, Țiplea a sculptat și motive ca „Bradul” și „Arborele Vieții”, deși el nu știa „nici măcar cum se numesc” (Vlăduțiu 1981, 118).

La fel, constructorul de fluiere alămite Nicolae Rugea (Vaideeni-Vâlcea) distingea ale sale „fluiere de comandă” (din lemn de paltin) de „fluierele de târg” (lucrate de el din lemn de prun), cele dintâi cu un sunet și decorație rafinate, iar celelalte doar în ton sau semiton (*idem*, 135).

15. Abstractizarea este și o modalitate de a repera elemente socotite esențiale pentru cultura populară, fie într-un plan regional, fie la scară națională. Cromatica țesăturilor din Bucovina este descrisă prin „combinația câtorva culori fundamentale – alb, roșu, negru, mai rar albastru”; în același timp, „roșul, negrul, și firul de aur” constituie „culorile de bază folosite în decorul costumului românesc” (Horșia și Petrescu 1972, 66, 77). În decorarea maramei din Muscel-Argeș, „regăsim lumea naturală în combinațiile de triunghiuri, romburi, linii oblice, paralele, cruci, cercuri, croșete, serpentine” (Bârcă 1971, 199). Potrivit Georgetei Stoica și lui Paul Petrescu, (1997, 50-51), „alfabetul ornamenticii populare românești începe cu semnele simple ale motivelor liniare drepte și curbe, [...] continuă cu spiralele, meandrele, romburile simple [...], și se termină cu acele «celebre» motive [...], cum ar fi «arborele vieții», «soarele», «pasărea», «calul», «călărețul» [...], «steaua», «muntele», «ochiul», «mâna» [...]”.

16. „Ingredientele” etnografice și alogene pot fi „asezionate” în meșteșuguri prin negocierea personală de către unul sau altul din artizani între „gusturile” tradiționale și inovative ale manoperei sale artistice. Două tipuri de orientări meșteșugărești, fiecare trecute prin filtrul personalității „sintetizatoare” a artizanilor, sunt descrise de Tancred Bănățeanu cu privire la ceramica din Rădăuți-Bucovina și Ieud-Maramureș. În Ieud, meșteșugarul Derda a învățat olăria în orașul Sighet, apoi și-a deschis propriul atelier sătesc. Deși în ceramica din Ieud nu se mai păstrase „nimic din formele și stilul tradițional”, ornamentația cu „flori mari foarte stilizate” a lui Derda, de o „valoare aproape geometrică”, este împotriva „prostului gust al naturalismului floral” întâlnit în alte forme ale „noii ceramicii” locale (Bănățeanu 1969, 195). În Rădăuți, Constantin Colibaba este prezentat drept „continuând, în forme noi, ceramica «de Kutty» [i.e. o ceramică smălțuită, cu decorații incizate în lut, de o cromatică verde, cafenie, și galbenă, și de origine medievală armeană, lucrată inițial în Kutty-Ucraina, apoi și în Bucovina]”. Contribuția lui Colibaba constă într-o „nouă interpretare”, cu o „viziune epică”, a unor teme

antropomorfe și zoomorfe reprezentate în cheia unui „robust umor popular” (Bănățeanu 1975, 188). În vreme ce în exemplele de mai sus, (dis)continuitatea cu tradiția mășteșugărească locală este variabilă (în termeni de cunoștințe tehnice, sensibilitate, și muncă manuală), Derda și Colibaba sunt similari în creativitatea lor individuală.

Bibliografie

- Bănățeanu, T. (1969) *Arta populară din nordul Transilvaniei*, București, Casa Creației Populare a Județului Maramureș.
- Bănățeanu, T. (1975) Ceramica, în Tancred Bănățeanu (editor), *Arta populară bucovineană*, Centrul de Îndrumare a Creației Populare și a Mișcării Artistice de Masă a Județului Suceava, 135-194.
- Butură, V. (1978) *Etnografia poporului român. Cultura materială*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Florescu, Radu (1971) Muzee ale Satului. Preocupări și proiecte, în *Muzee cu caracter etnografic și sociologic din România*, Sibiu: Muzeul Bruckenthal, 35-44.
- Focșa, Ghe. (1971a) Aspecte Etnografice din Țara Zarandului, în *Studii și Cercetări*, București: Muzeul Satului, 3-82.
- Focșa, Ghe. (1971b) Muzeul satului din București, în *Muzee cu caracter etnografic – sociologic din România*, Sibiu: Muzeul Bruckenthal, 71-94.
- Formagi, H. (1975) Port, găteala capului, podoabe, în Tancred Bănățeanu (ed.), *Arta populară bucovineană*, Centrul de Îndrumare a Creației Populare și a Mișcării Artistice de Masă a Județului Suceava, 271-350.
- Horșia, O. și Petrescu, P. (1972) *Meșteșuguri artistice în România*, București: Uniunea Centrală a Cooperativelor Meșteșugărești.
- Irimie, C. (1971) Muzeul meșteșugurilor și tehnicilor populare din Dumbrava Sibiului, în *Muzee cu caracter etnografic – sociologic din România*, Sibiu: Muzeul Bruckenthal, 109-144.
- Nistoroia, Ghe. (1975) Țesături și Broderii, în Tancred Bănățeanu (ed.), *Arta populară bucovineană*, Centrul de Îndrumare a Creației Populare și a Mișcării Artistice de Masă a Județului Suceava, 101-134.
- Panucev, M. (1975) Organizarea artistică a interiorului, în T. Bănățeanu (ed.), *Arta populară*

- bucovineană*, Centrul de Îndrumare a Creației Populare și a Mișcării Artistice de Masă a Județului Suceava, 91-100.
- Petrescu, P. și Stoica, G. (1997) *Dicționar de artă populară*, București: Editura Enciclopedică.
- Petrescu, P. și Irimie, C. (1967) *Meșteșuguri artistice în România*, București: Editura Meridiane.
- Stahl, Paul H. (1969) *Meșterii țărani români și creațiile lor de artă*, București: Editura Enciclopedică Română.
- Ungureanu, N. (1971) Principii și țeluri în organizarea muzeelor cu caracter sociologic și etnografic din România, în *Muzee cu caracter etnografic-sociologic din România*, Sibiu: Muzeul Bruckenthal, 5-34.
- Vlăduțiu, I. (1981) *Creatori populari din România*, București: Editura Sport-Turism.
- Vulcănescu, R. (1970) *Măștile populare*, București: Editura Științifică.
- Zahacinschi, M. și Zahacinschi, N. (1992) *Ouăle de Paști la români*, București: Editura Sport-Turism.
- Zderciuc, B. și Novac, V. (1971) Muzeul pomiculturii și viticulturii din Golești-Argeș, în *Muzee cu caracter etnografic - sociologic din România*, Sibiu: Muzeul Bruckenthal, 153-175.
- Zderciuc, S. (1990) Ceramica nesmălțuită din România (I). Județul Vâlcea, în *Revista de Etnografie și Folclor*, 35, 2, 161-70.
- DAN GHERASIMESCU (cioplitor în lemn, român, născut în 1958, Curtea de Argeș)
- DANIEL MARTALOGU (cioplitor în lemn, român, născut în 1948, București)
- ELENA MILIEȘ (meșterită în pictură icoane pe sticlă, iconar, româncă, născută în 1950, Pitești)
- EUGEN PETRU (olar, român, născut în 1962, Vlădești-Vâlcea)
- ELEONORA VOLOȘCIUC (meșterită în împletirea pănușilor de porumb, născută în 1965, Chiperceni-Orhei, Republica Moldova)
- FLORIN COLIBABA (olar, român, născut în 1956, Rădăuți)
- FLORIN BEJINARI (iconar, român, născut în 1961, Rădăuți)
- FLOARE MOLDOVAN (meșterită în opincărit și curelărie, româncă, născută în 1935, Runcu Salvei - Bistrița Năsăud)
- IOAN ALBU (creator de măști populare, român, născut în 1948, Timișești-Neamț)
- IOAN BUD (cioplitor în lemn și constructor case, român, născut în 1954, Sârbi-Maramureș)
- IOAN BĂLAN (cioplitor lemn, român, născut în 1966, Rotaria-Iași)
- IRINEL și ELENA MIUȚOIU (olari, români, născuți în 1970, respectiv în 1973, Horezu-Vâlcea)
- IULIA GORAN (brodeuză, româncă, născută în 1950, Breaza-Prahova)
- IOAN MARIC (pictor, român, născut în 1953, Bacău)
- IOAN PALOȘ (olar, român, născut în 1957, Horezu-Vâlcea)
- IOAN și ȘTEFAN BORODI (cioplitori în lemn, români, născuți în 1969, respectiv în 1972, Budești-Maramureș)
- MARIA JEBELEAN (țesătoare, româncă, născută în 1935, Timișoara)
- MARGARETA PETRESCU (țesătoare, româncă, născută în 1948, București)
- MONICA POPESCU (meșterită în cioplirea lemnului, româncă, născută în 1963, București)
- NICOLAE DIACONU (ceramist, român, născut în 1955, Țibănești-Iași)
- NICOLAE MUNTEANU (iconar, român, născut în 1949, Vinerea-Alba)
- OLIMPIA DIMITRIU (ceramistă, româncă, născut în 1960, București)
- PAVEL CABA (cioplitor lemn, român, născut în 1937, Nereju-Vrancea)
- PETRU GODJA (cioplitor în lemn, român, născut în 1933, Valea Stejarului-Maramureș)

Lista meșteșugarilor intervievați

- ANA GRUNZU (împletitor de pănuși porumb, născută în 1955, Tomești-Iași)
- ARPAD FABIAN (olar, maghiar, născut în 1960, Corund-Harghita)
- ADRIANA NEMEȘ (țesătoare, româncă, născută în 1960, Cluj-Napoca)
- ANA PIETRARU (țesătoare, româncă, născută în 1940, Valea Seacă-Neamț)
- ALEXANDRU PERȚA-CUZA (cioplitor în lemn, român, născut în 1945, Târgu-Lăpuș)
- ALICE TORELLA (împletitoare de papură, maghiară, născută în 1980, Târgu-Mureș)
- COSTEL POPA (olar, român, născut în 1961, Horezu-Vâlcea)
- DOREL CODOBAN (creator de viori cu trompetă, român, născut în 1946, Roșia Lazuri-Bihor)

- PARASCHIVA LALU (țesătoare, româncă, născută în 1932, Tilișca-Sibiu)
- SONIA APALAGHIEI (meșteriță în cioplirea lemnului, româncă, născută în 1962, Săveni-Botoșani)
- SÂNZIANA BACIU (meșteriță iconar, româncă, născută în 1959, București)
- ȘTEFAN CSUKAT (ceramist, român maghiar, născut în 1964, Suceava)
- SANDOR FAZEKAS (cioplitor în os, maghiar, născut în 1953, Lunca-Ozum, Covasna)
- ȘERBAN TERȚIU (creator de măști populare, născut în 1958, Nereju-Vrancea)
- TRAIAN BRÂNDUȘA (țesător și curelar, român, născut în 1933, Salba – Bistrița Năsăud)
- TOADER BUSNEA (creator de instrumente muzicale, român, născut în 1950, Râmnicu-Vâlcea)
- TOADER EGNĂTESCU (cioplitor de lemn, român, născut în 1957, Suceava)
- TOADER POP (cioplitor în lemn, român, născut în 1934, Bârsana-Maramureș)
- TOMA RAPA (cioplitor în lemn, român, născut în 1919, Năruja-Vrancea)
- VASILE BORODI (lucrător de clopuri, român, născut în 1954, Sârbi-Maramureș)
- VASILE BÂRSAN (cioplitor în lemn, român, născut în 1940, Bârsana-Maramureș)
- VIOLETA KARMEN ROMAN (brodeuză, româncă, născută în 1955, Feldioara-Brașov)
- VALERIU LEONOV (creator de instrumente muzicale, român, născut în 1964, Tulcea)
- VIRGINIA LINU (țesătoare, româncă, născută în 1970, Salba – Bistrița Năsăud)
- VALENTIN MATRAȘ (meșter în împletirea coșurilor, român, născut în 1958, Vorona-Botoșani)
- VASILE MOLDOVEANU (cioplitor în lemn, român, născut în 1952, Moreni-Dâmbovița)
- ZINA-MANESA BURLOIU (meșteriță în cioplirea lemnului, româncă, născută în 1970, Brașov)

Lista directorilor de muzee intervievați

- CORNELIU BUCUR (Director al Muzeului Civilizației Populare „Astra”, Sibiu)
- CONSTANTIN EMIL URSU (Director al Complexului Muzeal al Sucevei și Bucovinei, Suceava)
- ION VIOREL POPESCU (Director al Muzeului Satului Bănățean, Timișoara)
- PAULINA POPOIU (Director al Muzeului Național al Satului „Dimitrie Gusti”, București)

Primit la redacție : septembrie, 2009