

MITRUȚ BURGHINĂ¹, ROMÂNIA

Cuvinte-cheie: costum popular, globalizare, Mehedinți, etnocultural.

Costumul popular – marcă a identității etnoculturale. Costumul din Mehedinți

Rezumat

În condițiile unei globalizări tot mai accentuate, păstrarea portului popular tradițional în aceiași parametri milenari ai autenticității este o necesitate, portul tradițional fiind un element de identitate națională, iar în acest mileniu, păstrarea intactă a emblemelor identitare reprezintă una dintre strategiile fundamentale ale oricărei națiuni, astfel încât să putem vorbi despre o Europă unită, multiidentitară și pluriculturală, despre al cărei patrimoniu artistic, cu o vechime milenară, foarte valoros și caracterizat de originalitate și multietnicitate, să putem spune că a rămas autentic și reprezentativ. Costumul tradițional al fiecărei națiuni este precum un document între ale cărui coperti este încifrat mesajul sutelor de generații, despre întreaga existență a etniei care l-a creat.

În ceea ce privește cultura tradițională, codurile nonverbale de comunicare au un rol foarte important, datorită lor fiind posibilă descifrarea modului în care individul a perceput realitatea înconjurătoare. Când vorbim despre cultura materială, facem referire la totalitatea metodelor de producție a bunurilor materiale și a celorlalte valori rezultate în urma activității creative umane, în decursul fiecărei etape de dezvoltare a societății.

¹ Constanța.

Keywords: folk costume, globalization, Mehedinți, ethnocultural.

The Folk Costume - A Mark of Ethnocultural Identity. The Mehedinți Costume

Summary

In an era of increasing globalization, it is essential to preserve traditional folk costume within the same millenarian parameters of authenticity, as traditional costume is an element of national identity, and in this millennium, keeping intact the emblems of identity is one of the fundamental strategies of any nation, so that we can speak of a united, multi-identitarian and multicultural Europe, whose artistic heritage, which is thousands of years old, highly valuable, original and multi-ethnic, can be said to have remained authentic and representative. The traditional costume of each nation is like a document between the covers of which is engraved the message of hundreds of generations about the entire existence of the ethnic group that created it.

In traditional culture, nonverbal communication codes are significant in understanding how individuals perceive their surroundings. When we talk about material culture, we refer to the totality of production methods of material goods and other values resulting from human creative activity during each stage of development of society.

Costumul popular – marcă a identității etnoculturale. Costumul din Mehedinți

Sub domnia „Măriei Sale Globalizarea”, când această lume mare a devenit așa de mică și uniformă, precum un sat, este mai important ca niciodată să ne semnalăm prezența și aportul nostru ca națiune la marea cultură a lumii, și cum am putea-o face mai bine decât întorcându-ne la rădăcinile istorice, scoțând în relief și arătând lumii întregi care ne sunt acele valori tradiționale care vin să definească într-un mod fără echivoc cultura și civilizația românească.

Binecuvântați fiind, spre deosebire de alte civilizații, cu moștenirea unor valori arhetipale, de neprețuit, create de vechile civilizații care au populat acest tărâm cuprins între Munții Carpați, Dunăre și Marea Neagră, cărora li s-au adăugat de-a lungul istoriei noi și noi acumulări, datorită unei excepționale capacități de a asimila, dar și a unei adevărate științe de prelucrare în spirit creator a numeroaselor elemente care au provenit din diversele arii culturale aparținând popoarelor cu care s-a venit în contact, românii au reușit să creeze o cultură populară extrem de unitară și de apreciată.

Costumul popular, alături de limbă, religie, tradiții și obiceiuri, reprezintă un element identitar fundamental, o marcă a identității etnoculturale, un reper prin care purtătorul lui se identifică cu spațiul cultural respectiv și pe care îl definește spiritual.

„Însoțind omul în toate împrejurările vieții sale, cotidiene, sărbătorești și ceremoniale, din copilărie până la bătrânețe, costumul popular este un ansamblu material, cu funcții utilitare, dar și o creație culturală totodată, purtătoare de semne și simboluri, un pregnant mijloc de comunicare în cadrul comunității rurale tradiționale, un limbaj vizual expresiv cu multiple semnificații”.²

Dintre toate fenomenele de cultură, costumul popular este cel mai relevant în ceea ce privește evidențierea acelor coordonate fundamentale în limitele cărora putem plasa specificul național, prin toată unitatea și complexitatea sa reușind să reflecte tradiții și obiceiuri, credințe, dar și mentalități, reușind de fapt să facă o sinteză atât a existenței în plan fizic cât și spiritual a națiunii care îl creează. Veșmântul popular este o marcă a identității etnoculturale, este o marcă ce ne indică apartenența celui care îl poartă la o anumită arie etnoculturală, la o anume comunitate, în sânul căreia a fost creat.

Chiar dacă nevoia de îmbrăcăminte are un caracter universal, la fel cum sunt multe ale nevoi specifice omului, fiecare dintre numeroasele etnii ale acestei planete are însă propriul sistem vestimentar, care a cunoscut schimbări permanente de la o perioadă istorică la alta, conferindu-i o anumită specificitate și diferite particularități din punct de vedere morfologic, cromatic sau decorativ. Aceleași coordonate le are și portul popular al unei națiuni care rezonază cu tot ceea ce-l înconjoară, cu vârsta, cu statutul social și economic al celui care îl poartă, cu sărbătorile în timpul cărora este îmbrăcat, nefiind altceva decât

² Maria Bâtcă, *Costumul popular românesc*, Centrul Național pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale, 2006, București, p. 5.

rezultatul transformărilor vârstelor și mentalităților aferente.

Costumul nu este doar rezultatul unor acțiuni fizice de-al coase, ori de-al țese sau împodobi, el este un mănunchi de gânduri, vise, sentimente de bucurie ori tristețe, de cele mai profunde trăiri pe care omul este capabil să le genereze.

Costum de mireasă din satul
Malovăț, jud. Mehedinți;
foto: Colecția Mitruț BURGHINĂ



Enciclopedistul britanic Thomas Carlyle, în lucrarea sa *Filosofia vestimentației*, sintetiza: „în Haine este inclus (...) tot ceea ce oamenii au gândit, au visat, au făcut și au fost; întregul Univers exterior și tot ceea ce reprezintă ele nu sunt altceva decât Haine”³.

Omul etnic, locuitor al satului tradițional, în vremurile cele mai grele pe care le-a îndurat, a avut de partea sa natura, poziționarea geografică într-un areal dintre cele mai favorizate, ocrotit fiind de măreția Carpaților învăluiți de coroana pădurilor seculare și înconjurați de salba râurilor involburate, cu Dunărea ca un străjer devotat, dar și poartă

³ apud *ibidem*, p. 5.

către Occident, iar Marea Neagră calea spre Orient, dar și spre ale Mediteranei țărături, astfel că întreg tărâmul românesc a fost binecuvântat cu această posibilitate, încă de la începuturi, de a veni în contact cu diferite curente de civilizație.

Dacă am încerca să ajungem la rădăcină, să aflăm modul în care a luat naștere cultura populară sau care este geneza costumului tradițional care a ajuns până în zilele noastre, ar trebui să coborâm adânc în istorie, până vom întâlni civilizația traco-iliro-dacică, cea care se face „răspunzătoare” de vitalitatea artei populare românești.

Pe figurinele neolitice care au aparținut culturilor Vinča-Turdaș, Cucuteni, Vădastra și Gumelnița, ca și pe figurinele ce au aparținut epocii bronzului de la Gârla Mare și Cârna, se pot distinge acoperitori de cap, măști de ritual, dar și anumite detalii vestimentare. O mare parte dintre specialiști, istorici și arheologi, care au studiat costumul popular românesc, au ajuns la concluzia că acele ornamente care sunt incizate pe statuete ar putea fi reproduceri ale decorului prezent pe îmbrăcămintea acelei perioade foarte îndepărtate, recunoscând o mare similitudine între aceste elemente de îmbrăcămintă reprezentate pe figurinele preistorice și elementele de decor de pe piesele care compun costumul popular al zilelor noastre.⁴

Până la începutul secolului al II-lea e.n., dacii, strămoșii noștri au ținut piept nenumăratelor valuri de invadatori care s-au abătut asupra lor, rămânând neclintiți aici, între culmile semețe ale Munților Carpați. La începutul acestui al doilea secol, vitejii luptători daci s-au recunoscut înfrânți de către armatele romane, trecând în nemurire și în același timp urcând împreună cu armele și veșmintele lor pe *Columna lui Traian*, rămânând încrustați în piatră, ca o mărturie în fața posterității pentru vitejia lor, pentru vechimea lor și pentru a demonstra tuturor statornicia pe aceste meleaguri de mii de ani.

Monumentul *Tropaeum Traiani* ridicat de către romani la Adamclisi, alături de *Columna lui Traian*, de la Roma, reprezintă cele mai importante dovezi, săpate în piatră, care vin să demonstreze continuitatea și persistența peste milenii a pieselor de port tradițional care, suportând anumite modificări, pot fi întâlnite și în zilele noastre. Astfel, tipul de croială specific cămășii purtate de femeile din părțile nordice ale Moldovei, cămașa bărbătească despicate în ambele părți, apoi țăarii și opincile întâlnite pe tot teritoriul românesc sunt identice cu piesele de costum care au fost purtate și de către populația dacă, așa cum au fost ele reprezentate și în plastica antichității.

Aceste monumente de piatră, ridicate acum două mii de ani în timpul stăpânirii romane, pe lângă faptul că reprezintă unul dintre cele mai importante documente ale istoriei poporului român, constituie cea mai bună dovadă în ceea ce privește autenticitatea și identitatea costumului popular românesc.

În continuare, arta autohtonă s-a înscris pe drumul continuării istoriei, elementelor decorative tradiționale din arta dacică, adăugându-li-se noi forme preluate din cultura romană sau din cea a popoarelor migratoare.

Destul de târziu, prin secolul al XIV-lea, la 1358 în *Chronicon Pictum Vindobonense*,

⁴ VI. Dumitrescu, *Necropola de incinerare din epoca bronzului de la Cârna*, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, p. 263.

încep să apară și primele documente materiale în care ne sunt reprezentați țărani români purtând straie populare, constând în cămăși realizate din pânză albă, cioareci și opinci, elemente vestimentare prezente și azi în portul popular românesc, ceea ce demonstrează persistența, continuitatea în acest domeniu al culturii tradiționale.

Iconografia este o altă sursă extrem de importantă care ne oferă informații prețioase în tentativa cunoașterii cât mai precise a costumului popular, iar portretele ctitorilor de biserică sunt cele care ne oferă date foarte prețioase și foarte precise, care vizează portul oamenilor aparținând tuturor claselor sociale, date despre cromatică și croială, despre decor și tipul materialelor din care acestea sunt realizate.

Dacă până la începutul secolului al XIX-lea, tabloul votiv de pe pereții bisericilor a fost în mod exclusiv rezervat doar celor care aparțineau claselor înstărite, domnilor și boierilor, de acum în aceste tablouri își fac apariția și donatori din rândul meseriașilor, al țăranilor liberi, răzeșii și moșnenii, precum și din rândul micilor negustori, care participau prin diverse donații la ridicarea unor biserici din lemn, de cele mai multe ori, acest fenomen manifestându-se cu precădere în satele și târgurile din Mehedinți, Gorj și Vâlcea, adică în ținuturile subcarpatice ale Olteniei.

Picturile meșterilor zugravi oferă informații extrem de prețioase referitoare la structura costumului din zona respectivă unde era construită biserică, detalii foarte fine care vizează calitatea materialelor, ornamentica și decorul, toate aceste detalii reflectând rangul social al ctitorului. Aceste picturi votive în care sunt înfățișați ctitori din rândul țăranilor, sunt foarte valoroase din punct de vedere istoric, oferindu-ne informații referitoare la portul popular specific fiecărei zone, corespunzând unei anumite perioade istorice, la simțul artistic, la măiestria femeii țărănci, creionând o viziune estetică originală, românească.

„Cel mai important dintre izvoarele de călătorie de la sfârșitul secolului al XVIII-lea”⁵, așa aprecia marele Nicolae Iorga despre lucrarea intitulată *Revoluțiile Valahiei*, apărută la Veneția în 1718, scrisă fiind de către Antonio Maria del Chiaro Fiorentino, cel care a fost secretar de curte atât al lui Constantin Brâncoveanu cât și ai domnilor Șerban Cantacuzino și Nicolae Mavrocordat. În lucrarea sa, Del Chiero a observat numeroase aspecte de detaliu referitor la portul popular, ceea ce denotă că a avut un contact direct cu realitatea etnografică, sesizând de exemplu, faptul că femeile purtau o maramă albă pe cap, în timp ce fetele umblau cu capul neacoperit, sau remarca faptul că femeile purtau atârnete la gât, salbe din bani fie de aur, fie de argint, ca pe un semn al diferențierii sociale.

O altă sursă foarte importantă, care să ne ofere informații despre caracteristicile portului popular, purtat de către toate categoriile sociale de pe întreg teritoriul românesc al secolelor 17 și 18, o reprezintă albumele de port, cel mai important fiind considerat cel ce se găsește în Biblioteca Universității din Graz (Austria), care poartă numele *Kostümbilder-Buch*, o copie a acestuia găsimu-se în Biblioteca din Cluj. Acest album pictat, păstrează între copertile sale nu mai puțin de 99 de acuarele, 24 dintre acestea făcând trimitere directă atât la românii din Transilvania cât și la românii de peste munți, situați în Țara Românească. Acuarelele acestui volum, cu autor anonim, ne prezintă personaje aparținând celor mai

⁵ N. Iorga, *Istoria românilor prin călători vol. 6*, Editura Eminescu, București, 1981, p. 311.

diverse categorii sociale, îmbrăcate în costume, pornind de la țărani, reprezentanți ai bisericii, păstori, negustori și până la reprezentanți ai nobilimii.

Pe una dintre acuarelele acestui *Codice* pictat, este foarte frumos reliefată, cu multe detalii, cămașa țărănească încrețită la gât, în jurul căreia este prevăzut gulerul, mânecile având o croială largă, și se termină în partea inferioară cu *pumnași* (manșete), iar cusăturile foarte frumos executate sunt aplicate atât pe *pumnași* cât și pe guler, coborând apoi la nivelul mânecii, în dreptul umărului, unde este cusută altița.⁶



Cămașă încrețită la gât, din satul Crăguiești, jud. Mehedinți; foto: Colecția Mitruț BURGHINĂ

Atât în *Codicele de la Graz* cât și în cadrul altor albume, în costumul purtat de jupânițe cât și în costumul țărănesc, se distinge un nou tip de cămașă, similar cu cel purtat de femeile care aparțineau familiilor domnitoare sau boierești ce ni se arată din picturile de pe zidurile diferitelor biserici, cămașa fiind prevăzută cu mâneci foarte lungi și răsucite pe braț, cu o altiță de mici dimensiuni plasată pe umăr, la croiala mânecii fiind folosită o singură bucată de pânză care este în formă de triunghi alungit. Genul acesta de cămașă, care iată, ni se reliefează încă din secolele XVII-XVIII, a fost prezent în portul popular

⁶ vezi și M. Bătcă, *op. cit.*, p. 10.

până în secolul al XX-lea, în zone precum Vrancea, Țara Bârsei sau Muscel.

Dacă în ceea ce privește croiala cămășii întâlnite în perioada medievală, indiferent că aceasta era purtată de către țărânci ori domnițe, croiala era identică, însă dacă ne referim la decor, trebuie să precizăm că ornamentația era mult mai bogată și mai prețioasă în cazul cămășilor boierești, acestea fiind cusute cu mătase, o multitudine de perle și cu fir de aur și argint. Toate aceste similitudini au rolul de a reconfirma o dată în plus faptul că a existat un schimb de valori în permanență între toate clasele sociale ale epocilor respective.

În secolul al XIX-lea, informațiile despre portul țărănesc devin tot mai numeroase odată cu apariția foilor de zestre, ca documente ce consemnează date despre numărul pieselor de port popular, până la detaliile referitoare la calitatea materialelor care sunt folosite la confecționarea acestora, la numărul și prețiozitatea podoabelor oferite ca zestre, dar și informații foarte prețioase referitoare la statutul social. Reiese din aceste foi de zestre că acele piese caracterizate de influența balcanico-orientală, purtate de către reprezentanții clasei boierești, au fost adoptate ușor, ușor de către țăranii liberi, reprezentați de moșneni și răzeși.

Toate izvoarele documentare ale acestei perioade de tranziție, secolele XVII-XIX, ne spun despre costumul tradițional că este un amestec constituit din elemente cu specific răsăritean și apusean, în ceea ce privește clasa dominantă, boierească, și dintr-o îmbinare de elemente specifice culturilor orientale, occidentale și populare în cazul țăranilor mai înstăriți. Atunci când vestimentația cu iz oriental purtată de către boierime începea să-și piardă din interes, devenea accesibilă și era preluată de către clasele sociale mai modeste, de către micii boieri de la țară și de către răzeșii și moșnenii înstăriți.

În decursul acestor două secole, a existat un transfer permanent al pieselor ce compun portul popular, de la o clasă socială la alta, astfel că de la boieri, târgoveți, curteni ori dregători, unele piese purtate atât de femei cât și de bărbați – *giubelele, anteriile, șubele etc.*, adică haine lungi și largi confecționate din postav și ornamentate din plin cu găitane, au ajuns să fie „îmbrățișate” de cei din mica boierime iar mai apoi de către masele largi ale țăranimii care au continuat până de curând să le poarte, folosind și terminologia ce a fost împrumutată odată cu veșmintele.⁷

Prin specificitatea fiecărei piese, constând într-o cromatică și un decor unice, fiecare dintre categoriile sociale ale vremii respective a încercat să se diferențieze prin intermediul vestimentației, oferind astfel informații despre vârstă, despre teritoriul căruia îi era arondat, despre stratul social din care făcea parte, fiecare piesă a portului fiind o purtătoare de semne și simboluri de recunoaștere, descifrate doar de către cunoscătorii codurilor respective, de către cei care le poartă.

Se poate spune cu certitudine că, începând cu perioada medievală, a fost adoptată o viziune estetică de ansamblu, unitară, proprie etniei române, prin trasarea cât mai exactă a spațiilor decorative dispuse pe fundalul pieselor care alcătuiau atât costumul tradițional femeiesc cât și pe cel bărbătesc, precum și spectrul cromatic care era specific fiecărei arii

⁷ vezi Ghe. Părnuță, *Rucăr, monografie sociologică*, Editura Comitetul pentru cultură și educație socialistă – Argeș, București, 1972, p. 223.

etnografice.

Însă, majoritatea specialiștilor în domeniu au ajuns la concluzia că perioada cea mai importantă care vizează creația populară o reprezintă secolul al XIX-lea, când costumele populare au atins culmile măiestriei și frumuseții, apogeul valorii sale artistice, fiind purtat nu doar în zile de sărbătoare ci zi de zi de către oamenii satelor de pe întreg teritoriul țării. Excepționale colecții de costume populare românești au ținut capul de afiș al multor expoziții universale ținute în acest veac al XIX-lea, la Paris (1867, 1889, 1900) ori la Viena (1873), ajungând să fie cunoscute și să trezească admirația tuturor.

Alexandru I. Odobescu este primul om de cultură care a început să vorbească despre existența unui „stil artistic românesc” precum și despre „principiile unei estetici naționale”, crezând cu toată ființa sa în valoarea inestimabilă a fondului cultural autohton, în tot ceea ce dovedea ca și simț estetic poporul român, și care face dovada originalității în „producțiunile sale [...] de la unealtă casnică până la cel mai monumental edificiu”⁸. Este cel dintâi care a inițiat studiul și interpretarea acelor documente care făceau trimitere la geneza costumului popular, în urma multor și anevoioase cercetări ajungând la concluzia că sunt foarte multe asemănări între piesele vestimentare purtate de către dacii care au fost înfățișați pe Columna lui Traian și piesele componente ale costumului popular, îmbrăcat de către țaranul român.

În lucrările pe care le-au expus la marile expoziții universale cei mai importanți pictori ai vremii, Nicolae Grigorescu, Theodor Aman, Carol Popp de Szathmary ș.a., au avut știința să-i înfățișeze pe oameni exact așa cum existau ei, în mediul lor natural, fie în timpul unor activități, la lucru, fie în timpul zilelor de sărbătoare, fiind îmbrăcați în costume populare de sărbătoare, ceea ce le conferea o mult mai mare distincție.

Argumente extrem de convingătoare, precum vechimea, originalitatea, dar și autenticitatea ce caracterizează arta populară românească, cărora li se alătură o mare diversitate a formelor sale de expresie, sunt elemente mai mult decât suficiente pentru a defini originea noastră etnică, pe baza căreia s-au edificat atât conștiința de neam cât și conștiința națională.

Astfel, în secolul XX, ca urmare a interesului major manifestat atât de către oamenii de cultură, dar și al unor societăți precum și asociații fie de stat, fie particulare, s-au înființat o serie de ateliere în care se produceau „costume naționale”, folosind izvoade provenite de la strămoși și tehnici vechi de vopsire a țesăturilor, utilizând culori vegetale, determinând astfel, într-o primă fază, stimularea creației artistice populare folosind materiale, metode și tehnici de lucru tradiționale, pentru ca mai târziu, lucrând și la comandă, aceste ateliere să se îndepărteze tot mai mult de adevăratele creații tradiționale. La acțiunea de degradare a creației populare autentice au mai contribuit și informațiile preluate din numeroase albume și cataloage care conțineau niște pseudo-motive naționale pe care aceste ateliere le preluau de „bune”, contribuind, involuntar, la răspândirea și propagarea în marea masă rurală a unor elemente decorative îndepărtate de autentic, care nu se mai încadrau în specificul zonal.

Întemeierea ASTRA (Asociațiunea Transilvană pentru Literatura Română și Cultura

⁸ Al. I. Odobescu, *Artele în România*, Editura H. Steinberg, București, p. 10.

Poporului Român) la Sibiu, la mijlocul secolului al XIX-lea, a fost extrem de benefică și pentru intensa activitate de promovare a costumului popular, pe lângă multitudinea de argumente de ordin istoric, demografic și lingvistic aduse în demersul ei de a demonstra că românii au fost cei dintâi locuitori ai Transilvaniei, aducea și o serie întregă de argumente de natură etnografică.

Cu ocazia înființării, în zilele de 19 și 20 august 1905, în cadrul primei expoziții etnografice organizate, având ca temă printre altele și „Tipul și portul țărănesc”, directorul nou-înființatului muzeu, Oct. C. Tăslăuanu sublinia, făcând referire la costumele populare, că acestea reprezintă trăsătura caracteristică a fiecărui popor, iar costumele românești conservate cu mare greutate, reprezintă o adevărată comoară cu care ne putem mândri, fiind imperios necesară achiziționarea tuturor costumelor vechi, la fiecare dintre acestea trebuind să fie menționată atât originea cât și vechimea lor.⁹

În 1905 se înființa Muzeul de Artă Națională din București (care în 1990 va deveni Muzeul Țăranului Român), condus de Al. Tzigara-Samurçaș, care consemna, amintindu-și de acea zi în care Regele Carol I a făcut o vizită la Muzeu, suveranul amintindu-și cu deosebită plăcere „[...] de bogatele costume naționale, care, după exemplul reginei, fură admise și la balurile și la recepțiile oficiale de la Palat, purtate nu numai de soțiile parlamentarilor țărani, dar și de doamnele din societatea bucureșteană”.¹⁰

Apoi, la toate marile expoziții internaționale de artă populară la care a participat, între 1909 și 1935, România a reușit același succes remarcabil, costumele populare românești întrunind sufragiile tuturor specialiștilor și stârnind admirație unanimă, deoarece se considera că nici un alt popor al lumii nu are un port țărănesc mai frumos ca al nostru.

Sub conducerea ilustrului profesor Dimitrie Gusti, a luat ființă Institutul Social Român care a dat un deosebit impuls cercetării de teren, punându-se de acum și bazele metodei monografice, prin care și portul popular putea fi studiat „pe viu”, observându-l în mod direct, la el acasă, în satul românesc.

În 1932, este inaugurat Muzeul Etnografic al Transilvaniei, la Cluj, sub conducerea profesorului Romulus Vuia, iar în 1936 se înființează, la București, Muzeul Satului, condus de profesorul Dimitrie Gusti, muzeu ce va deveni unul dintre cele mai cunoscute muzee etnografice în aer liber din întreaga lume.

La Expoziția Internațională de la Paris, din 1937, costumele naționale lucrate cu fire alese de mătase, borangic și bumbac, reprezentând portul specific al Mehedințului, Argeșului și Muscelului, precum și al Banatului, au stârnit admirația tuturor, câștigând numeroase premii.

Pe întreg parcursul secolului XX, prin înființarea a numeroase muzee etnografice zonale și sătești, au fost teaurizate în numeroase colecții de costume populare, piese din toate zonele etnografice, aici, în aceste mici, dar mai ales în marile muzee etnografice ale

⁹ Anca Goția, *Preocupări de folclor și etnografie în revista sibiană „Transilvania”*, Editura Astra Museum, Sibiu, p. 124.

¹⁰ Al. Tzigara-Samurçaș, *Memorii vol I*, Editura Grai și Suflet – Cultură Națională, București, 1991, p. 247.

țării, se află conservată cea mai importantă sursă de documentare referitoare la evoluția în decursul istoriei a costumului popular.

Pornind în ordine cronologică, de la monumentele de artă ridicate încă din antichitate, continuând apoi cu numeroasele picturi și albume de port (în care găsim imagini relevante cu chipuri ale oamenilor și mai ales elemente particulare ale veșmintelor purtate de către aceștia), foile de zestre de mai târziu și, într-un final, cu numeroasele relatări, mărturii aparținând călătorilor străini care au fost doar în trecere sau chiar au rămas o perioadă pe aceste meleaguri, în perioade destul de dificile când istoria și chiar ființa noastră etnică au fost supuse unor mari încercări, toate aceste imagini și informații, împreună și cu alte mărturii documentare, vin să reconstituie un tablou de ansamblu în ceea ce privește civilizația tradițională românească.

Funcția culturală a vestimentației

Utilitatea practică pare, la prima vedere, rațiunea existenței cât și a diversității vestimentației, încă de la începuturi oamenii, pentru a reuși să supraviețuiască, au trebuit să-și protejeze trupul cu diverse straturi izolatoare, provenite fie din lumea animală (piele, blănuri, lână etc.), vegetală (fibrele plantelor), uneori chiar și de origine minerală (armurile metalice).

Atât calitatea cât și cantitatea veșmintelor au fost determinate în primul rând de condițiile climatice, variind într-o mare diversitate de la zonele climatice călduroase și până la cele arctice. Mai târziu, odată cu părăsirea mediului obișnuit de viață și intrarea omului în medii străine, necunoscute până atunci, omul a avut nevoie de o protecție specială, de adaptarea costumației la noile condiții de mediu, ori la cele de lucru, de îndată ce activitatea umană s-a diversificat tot mai mult.

Cu toate acestea, nici utilitatea practică și nici diversitatea materialelor folosite nu reușesc să explice varietatea formelor articolelor vestimentare în care oamenii s-au înfățișat până acum și continuă să o facă, cu o deosebită plăcere, mult mai numeroase fiind motivele care să explice infinita diversitate a costumelor.

Când facem referire la extraordinara unitate structurală a portului popular românesc, foarte ușor am putea trage concluzia că vorbim despre un sistem static, caracterizat de rigiditate, însă nimic mai fals, deoarece de-a lungul timpului a existat o neîncetată „mobilitate” a costumului popular, a cărei finalitate a reprezentat apariția a numeroase „tipuri de costum”, caracterizate de o mare diversitate a formelor morfologice, cu câmpuri decorative la fel de diversificate. Toate aceste variante ale costumului popular, apărute în diferitele zone etnografice ale țării, sunt rezultatul condițiilor istorice și politice, ale tipului de ocupații practicate în zonă, sunt răspunsul la condițiile culturale precum și a celor sociale și economice la care au trebuit să facă față zonele respective, toate aceste variante zonale purtând în structura lor acele însemne care sunt specifice grupului creator, locului precum și perioadei când au fost realizate.

Oamenii au nevoie să comunice între ei, iar comunicarea vizuală este una dintre căile de comunicare directă cele mai uzitate, imaginea omului (compusă din haine cărora li se adaugă coafură, machiaj, accesorii) având capacitatea de a transmite concepte cu o largă semnificație, prin intermediul unui cod constituit dintr-un ansamblu de semne convenționale.

La fel ca și cea de ocrotire a omului, poate chiar mai importantă decât acesta, este funcția socială a vestimentației, o haină fiind importantă și pentru faptul că, îmbrăcând-o, indică locul pe care îl ocupăm în societate, respectiv funcția, vârsta, sexul etc., orice articol vestimentar fiind purtătorul unor semnalizări cu caracter social.

„Simultan cu recepționarea mesajului inteligibil, imaginea unui articol vestimentar generează o serie de reacții emoționale, trezește amintiri și sugerează diverse asemănări, în cele mai reușite dintre situații determinând emoții estetice.”¹¹

„Având o dublă utilitate – practică, de protecție materială, dar și de comunicare socială, pe plan spiritual - costumația folosește toate mijloacele de expresie ale artelor vizuale, ocupându-și locul cuvenit printre celelalte ramuri ale artelor decorative ambientale, ca mobilierul, textilele, ceramica, sticla etc.”¹²

Odată cu intrarea în mileniul al treilea, ierarhia, în ceea ce privește funcțiile costumului, începe să se schimbe, în sensul că protecția fizică pierde din rolul important de până acum, acesta fiind preluat în mare parte de microclimatul modern (asigurat în primul rând de aerul condiționat din locuințe și mijloacele de deplasare). Apoi, și semnalizarea socială pierde teren cu fiecare zi care se scurge, nemaifiind la fel de utilă ca până acum, totul datorându-se urbanizării și democratizării vieții, și în mod special odată cu comunicarea și împărtășirea imaginilor prin intermediul televiziunii și a celorlalte canale media, ceea ce a condus la apariția unei tendințe de uniformizare și chiar de ștergere a deosebirilor dintre straturile sociale, a deosebirilor dintre oameni care locuiesc în diferitele colțuri ale lumii. Tocmai acest lucru prevestește o perioadă de reînflorire a artelor și cu totul în mod special a costumului tradițional, din simpla necesitate de a păstra și transmite mai departe identitatea culturală.

Cu fiecare zi care se scurge, în noul context global, înfățișarea exterioară a oamenilor arată precum o oglindă a personalității individuale, purtând acele însemne care semnalizează apartenența la un anumit grup, dar care exprimă propriile opțiuni estetice.

„Dacă într-un muzeu poți să nu intri niciodată, de haine nu se poate nimeni dispensa. Arta cea mai aproape de om, în sens propriu, rămâne veșmântul, învelișul corporal, prima carapace”¹³.

La noi, cândva, până nu de mult tare, cultura populară era reprezentată de cea țărănească, extrem de solidă și longevivă a cărei valoare a fost certificată de timp, iar portul popular, perfect integrat în imaginea satului, reprezenta una din părțile cele mai importante ale artei naționale.

¹¹ vezi Adina Nanu, *Arta pe om*, Editura Compania, București, 2001, p. 14.

¹² *ibidem*, p. 15.

¹³ *ibidem*, p. 17.

Dacă veacul trecut, cel puțin într-un mod teoretic, a bucurat omenirea prin ștergerea acelor diferențe care existau dintotdeauna între îmbrăcămintea celor bogați și a celor săraci, a intelectualilor și cea a muncitorilor, între cea a orășenilor și cea a țăranilor, rămâne ca, în secolul de început al mileniului trei, educația vizuală a oamenilor, simultan cu creșterea nivelului cultural, să ajungă la un asemenea nivel astfel încât înveșmântarea să devină, pentru cât mai mulți cu putință, o adevărată bucurie pentru simțuri și suflet, context în care vom putea afirma că proverbul „haina îl face pe om” este valabil numai în măsura în care ea, haina, semnalizează gradul de cultură și nivelul artistic al celui care o poartă.

Dintre toate fenomenele de cultură, costumul popular este cel mai relevant în ceea ce privește evidențierea acelor coordonate fundamentale în limitele cărora putem plasa specificul național, prin toată unitatea și complexitatea sa reușind să reflecte tradiții și obiceiuri, credințe dar și mentalități, reușind de fapt să facă o sinteză atât a existenței în plan fizic cât și spiritual a națiunii care îl creează. Veșmântul popular este o marcă a identității etnoculturale, este o marcă ce ne indică apartenența celui care îl poartă la o anumită arie etnoculturală, la o anumite comunitate, în sânul căreia a fost creat.

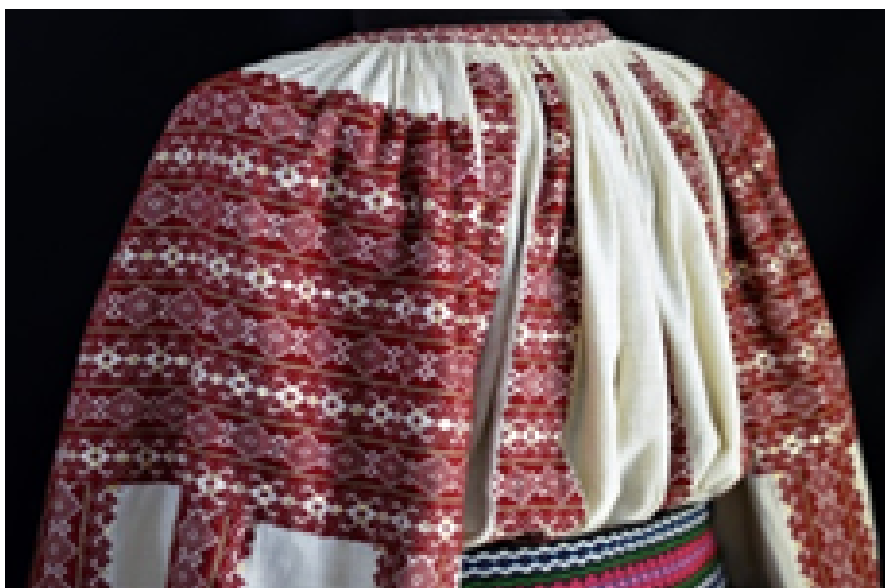
Chiar dacă nevoia de îmbrăcămintă are un caracter universal, la fel cum sunt multe alte nevoi specifice omului, fiecare dintre numeroasele etnii ale acestei planete are însă propriul sistem vestimentar, care a cunoscut schimbări permanente de la o perioadă istorică la alta, conferindu-i o anumită specificitate și diferite particularități din punct de vedere morfologic, cromatic sau decorativ. Aceleași coordonate le are și portul popular al unei națiuni, care rezonază cu tot ceea ce-l înconjoară, cu vârsta, cu statutul social și economic al celui care îl poartă, cu sărbătorile în timpul cărora este îmbrăcat, nefiind altceva decât rezultatul transformărilor vârstelor și mentalităților aferente.

Costumul popular, alături de limbă, religie, tradiții și obiceiuri, reprezintă un element identitar fundamental, o marcă a identității etnoculturale, un reper prin care purtătorul lui se identifică cu spațiul cultural respectiv și pe care îl definește spiritual.

Cromatica era și ea diferită, una care scotea în evidență diferența de vârstă a celor care purtau piesele respective. Fetele împreună cu tinerele proaspăt căsătorite purtau culoarea roșu aprins, culoarea vișiniu se adresa femeilor mature în timp ce negrul era culoarea purtată de persoanele în vârstă, simbolizând durerea, bătrânețea și mai ales neputința în fața morții.

Mai ales sub aspect decorativ, dar și cromatic, costumul popular diferă de la o zonă etnografică la alta. Această diversitate apare ca o normalitate în cadrul procesului de adaptare a costumului popular la rigorile morale pe care statutul social și vârsta celui care le poartă le impun, la acele nevoi de ordin psihologic, proprii fiecărei generații, de a-și impune propriul simț artistic.

Toate variantele costumului popular, apărute în diferitele zone etnografice ale țării, sunt rezultatul condițiilor istorice și politice, ale tipului de ocupații practicate în zonă, sunt răspunsul la condițiile culturale precum și a celor sociale și economice la care au trebuit să facă față zonele respective, toate aceste variante zonale purtând în structura lor acele însemne care sunt specifice grupului creator, locului precum și perioadei când au fost



Cămășă din Firizu, jud. Mehedinți; foto: Colecția Mitruț BURGHINĂ

realizate.

Portul popular nu trebuie privit doar ca un veșmânt cu rosturi funcționale sau estetice, ci și ca un mijloc de comunicare, ca un limbaj cu arie mare de deschidere în timp și spațiu, care să poată fi înțeles la un moment dat de către toți membrii comunității rurale, deoarece simbolul are această capacitate de a solidariza individul cu comunitatea din care face parte, dar și cu cosmosul. Pe lângă necesitățile practice, de a proteja, de a înveșmânta, costumul popular răspunde și unor forme culturale, de demarcare zonală, religioasă, de stare socială, de etnie, de statut economic, de stare rituală, ceremonială.

Creatorii portului popular, pe de o parte, și purtătorii costumului de cealaltă parte își transmit un mesaj codificat prin diverse mijloace. În aceeași epocă, toți cei implicați, primesc și răspund printr-un comportament comun sau prin aceleași mijloace, deoarece sunt cunoscători ai codului recepționat, descifrându-l fără probleme. Cu scurgerea timpului însă, sensul codului se uită, și astfel nu mai poate fi descifrat.

Ca urmare a relațiilor cu Imperiul Bizantin, centrul creștinismului, costumul național a dobândit un repertoriu ornamental abstract, plat, caracterizat prin lipsa de volum, la fel ca și pictura bisericilor, unde coordonatele vieții pământești, adică spațiul și timpul, erau anulate.

După ce relațiile cu Bizanțul au luat sfârșit, veșmintele de tradiție bizantină s-au păstrat de-a lungul timpului precum o neprețuită moștenire, continuând să fie mult timp după aceea purtate atât de regine și prințese iar mai târziu să continue a fi păstrate la sat ca port de sărbătoare.

Structura de bază a portului, în ciuda tuturor vicisitudinilor, a reușit să se păstreze de-a lungul istoriei, fără a se putea însă evita pătrunderea unor influențe străine, pe care a

reușit să le asimileze, acestea devenind astfel de nerecunoscut, fiind catalogate la final ca niște variații locale. Sigur că nu putem spune că portul popular românesc a rămas mereu neschimbat, el a evoluat în timp dar, având o structură solidă, a fost capabil să nu imite ci să asimileze influențele, păstrându-și astfel identitatea. Odată cu revenirea domnitorilor pământeni, imediat ce a luat sfârșit domnia fanariotă în veacul al XIX-lea, costumele populare a dobândit valoare simbolică de însemn politic.

În acea perioadă, la sat, țărani români continuau să îmbrace straiile populare, prin care se făcea deosebirea dintre ei și vecinii de peste graniță, și care-i deosebeau de asemeni și de cei de altă nație cu care conviețuiau de secole, și care la rândul lor își comunicau și ei etnia prin costumele specifice.

Odată cu instituirea regalității, în cea de-a doua jumătate a veacului al XIX-lea, portul național românesc a fost arborat cu semnificația unui steag. Pentru evenimentele, ceremoniile, care aveau loc la curtea regală, costumele tradiționale au fost transpuse în materiale de un mare rafinament, mult mai fine și mai scumpe, conferindu-i costumului noi valențe, calități, alte sugestii senzoriale, transformând însuși personajul conturat de costum. Fiecare dintre regine a primit la momentul respectiv, ca dar de nuntă, câte un costum strălucitor, cusut cu multe paiete și fir metalic, aceste prelucrări ale formelor tradiționale fiind necesare pentru a-l putea integra eleganței și fastului de la curte și pentru a evidenția statutul social, pentru a deosebi rangul.

Așa cum reiese din desenele și acuarelele vremii, costumele populare românești din acea perioadă au fost influențate de moda costumului de curte precum și de a celui boieresc, în cadrul cărora anumite elemente cu specific occidental se amestecau cu cele ale tradiției orientale a veșmintelor care erau purtate de reprezentanții claselor sociale înstărite. Astfel că, spre sfârșitul secolului al XIX-lea, anumite piese componente ale costumului țărănesc de sărbătoare preiau și exprimă într-un mod foarte clar ecourile acestor schimbări de mentalitate, în special la nivelul țărănimii înstărite.

Fără teama de a greși, putem spune că au existat costume țărănești și costume de curte, realizate prin adaptarea elementelor decorative ale anumitor zone etnografice simțului estetic al celui care a comandat costumele respective, adică al comanditarului. De prin secolul al XIX-lea, din a doua sa jumătate, a existat un curent în sânul boierimii române, îmbrățișat și de către doamnele de la Curtea Regală, în ceea ce privește purtarea straiilor populare de sărbătoare, care în cele mai multe cazuri purtau amprenta simțului estetic al celei care îl comanda.

Nu de puține ori, cu ocazia unor evenimente mondene – baluri, diverse spectacole de teatru ori de operă, – dar mai ales în zilele de sărbătoare, Reginele României împreună cu doamnele de la Curte și cele din marea boierime purtau fie veșmintele țărănești, fie pe cele de inspirație țărănească, arborând practic costumele noastre tradiționale ca pe un drapel național.

În gestul purtării costumului popular de către doamnele din înalta societate, inspirate fiind de doamnele țării, se întrevădea de fapt o atestare a naționalității, dar și a apropierii, chiar dacă într-un mod formal, de către cei mulți și umili, fiind totodată și o încercare de

redescoperire, de întoarcere la rădăcini, acolo în mediul rural, unde poporul era considerat pur, nefiind alterat de tarele societății urbane.

Alexandru Tzigara-Samurcaș aprecia și nota în memoriile sale despre rolul pe care Regina Elisabeta I-a avut în impunerea costumului popular ca și veșmânt de sărbătoare, de ceremonial, pentru doamnele din înalta societate a vremii: „din punct de vedere național incontestabile merite ale reginei au fost de a pune în evidență însușirile de seamă ale poporului românesc. A redat viață portului, poeziei și cântecului curat românesc, a prezidat sărbători la Palat în costum țărănesc. [...] Căci nu e manifestare curat românească în fruntea căreia să nu o găsim. [...] Apreciind subtilul simț estetic, înnăscut, al țărâncei colinelor noastre, manifestat în portul național cu valorile sale vii, dar armonioase și mai ales prin maramele amintind vălurile fecioarelor ateniene, *Carmen Sylva prin introducerea acestui port la festivitățile de la Curte i-a dat o viață nouă* întreținută și prin numeroasele Societăți întemeiate și prezidate de măiestrea sa”¹⁴.

Și Regina Maria, soția Regelui Ferdinand, a îndrăgit și îmbrățișat de la prima vedere veșmintele țărănești pe care le-a purtat cu mare satisfacție ori de câte ori a avut ocazia. Binecuvântată cu foarte multă imaginație, ea a purtat costumul popular într-un mod extrem de personal, unic de altfel, adoptând fiecare piesă după gustul său, dându-i o interpretare anume. Și pe copiii săi i-a îmbrăcat adeseori în port popular, arătând precum niște țărăncuțe și ciobănași, fiind deseori surprinși în fotografiile împreună cu ea, precum o adevărată familie de țărani.

Costumul popular românesc s-a născut sub zodia sacrului, rod al măiestriei și geniului creator al femeii de la sat. Sacrul este prezent în fiecare bucățică a costumului țărănesc, de la fiecare împunsătură de ac făcută la lumina sfântă a lumânării în serile de Sfântul Post, de la semănatul bobului de cânepă în pânțele sacru al pământului-mamă și până la firul întins din furca de tors, de la însuflețirea întregului univers al țărâncii române pe pânza albă și până la dăruirea acesteia unei persoane dragi, totul este sub mantia protectoare și binecuvântată a sacralității.

Toate semnele dispuse precum o binecuvântare pe suprafața albă, imaculată a costumului popular, vorbesc într-o limbă sacră, mai mult șoptită, al cărui ecou se pierde în timpuri ce vor s-apună. Semnele acestea, născute în zodia sacrului, reprezintă forme de comunicare cu alții, dar și cu sine, este modalitatea de a reprezenta un cod simbolic, prin intermediul căruia se poate interacționa atât cu mediul cosmic, cât și cu mediul social.

¹⁴ Al. Tzigara-Samurcaș, *Memorii (1910-1918)*, Editura Grai și Suflet, Cultura Națională București, 1999, vol. II, p. 3.



Ciupag din satul Poroina Mare, jud. Mehedinți; foto: Colecția Mitruț BURGHINĂ

Bibliografie

- Bâtcă, Maria**, *Costumul popular românesc*, Centrul Național pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale, 2006, București.
- Dumitrescu, VI.**, *Necropola de incinerare din epoca bronzului de la Cârna*, Editura Academiei Republicii Populare Române, București.
- Iorga, Nicolae**, *Istoria românilor prin călători* vol. 6, Editura Eminescu, București, 1981,
- Ghe. Părnuță**, *Rucăr, monografie sociologică*, Editura Comitetul pentru cultură și educație socialistă – Argeș, București, 1972.
- Odobescu, Al. I.**, *Artele în România*, Editura H. Steinberg, București.
- Goția, Anca**, *Preocupări de folclor și etnografie în revista sibiană „Transilvania”*, Editura Astra Museum, Sibiu.
- Tzigara-Samurcaș, Al.**, *Memorii vol I*, Editura Grai și Suflet – Cultură Națională, București, 1991.
- Nanu, Adina**, *Arta pe om*, Editura Compania, București, 2001.
- Tzigara-Samurcaș, Al.**, *Memorii (1910-1918)*, Editura Grai și Suflet, Cultura Națională București, 1999, vol. II.