

REZUMAT

Un studiu dedicat celui mai de preț element care poate să redea identitatea națională – *portul popular românesc* din țara Maramureșului. În opinia mea, acesta reprezintă cel mai real subiect pe care aș fi putut să-l aleg spre studiu în lucrarea de față, cu atât mai mult cu cât originile mele apar în acestui spațiu.

Valoros prin vechimea sa, neperisabil, o acumulare de bogăție stilistică care a dăinuit în timp, ba mai mult, s-a impus în orice epocă ca o entitate de o importanță răsunătoare. Portul popular românesc reprezintă interfața românului tradițional cu restul lumii și unitatea care îi este specifică denotă dorința și mândria celor care îl adoptă de-a aparține unei colectivități. Aceștia doresc să fie mai frumoși împreună, să contribuie la realizarea și păstrarea acestuia în timp și în spațiu, căci răspândirea sa nu are granițe.

Portul popular reprezintă o parte importantă a patrimoniului cultural românesc, este „un document viu al trecutului, care dăinuind peste veacuri a transmis generațiilor mesajul unei creații artistice autentice, cu un conținut propriu, specific, cu o puternică amprentă de originalitate, manifestată în formă, ornamentică, cromatică. Materia primă, croiul, decorul, cromatică, componența morfologică, toate sunt părți ale unui tot organic încheșat de-a lungul unei foarte întinse perioade istorice, măsurabile cu sutele de ani, uneori, pentru anumite aspecte, cu milenii. Ele se întrepătrund și se intercondiționează în cadrul unui stil unitar ce conferă portului popular românesc structura unui fapt de viață și de artă.”¹

Această unitate o regăsim în morfologia generală a costumului, în cromatică, materie primă, dispoziția ornamentelor, elemente aflate sub umbrela originalității, căci artistul popular creează în permanență, acesta nu copiază niciodată.

Construcția costumului tradițional românesc pornește de la câteva legi de bază, și anume simplitatea croielii, naturalețea materialelor utilizate, amplasarea strategică a ornamenticii. Să nu uităm că, inițial, funcția acestuia era doar una practică, scopul fiind de a proteja corpul de intemperii și de a servi uzualului,

¹ Hedvig, Maria Formagiu, *Portul popular din România*, Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România, București, 1974, p.23.

doar mai apoi a cunoscut o însemnată latură artistică, rezultat al unor îndelungi căutări, a vremelnice sale. S-a ajuns în timp la adevărate dovezi de măiestrie artistică.

Aceasta spune foarte multe despre „relația dintre popor și portul său. Românii sunt conștienți de frumusețea și de noblețea portului lor, în care văd o moștenire a strălucitei lor tradiții. De aceea îl poartă cu neasemuită mândrie sufletească și vizibilă plăcere trupească. Portul popular românesc este semnul exterior, plastic și grăitor, al conștiinței de neam, același și aceeași pe tot pământul românesc, suprapunându-se și identificându-se, într-un fel, cu limba poporului român, aceeași și ea pe tot cuprinsul românesc. Aceasta ni se pare a fi semnificația profundă, intimă, a fundamentalei unități a portului popular românesc.”²

Nu este surprinzător astfel să constatăm că mari pictori, desenatori și gravori precum Henri Matisse, Gheorghe Asachi, Theodor Aman, Theodor Pallady, Ion Grigorescu sau Nicolae Grigorescu și-au dedicat lucrări întregi costumului tradițional românesc și mergând înspre contemporaneitate, acesta a deservit drept sursă de inspirație pentru importanți creatori de modă la nivel internațional, dintre aceștia îi amintim pe Yves Saint Laurent sau Tom Ford.

De departe cel mai important și cel mai complex, *costumul tradițional de sărbătoare*, cel care face subiectul studiului de față, este dedicat celor mai importante momente din viața omului. Alegerea îmi găsește motivația în complexitatea debordantă a acestuia, fiind întotdeauna mai elaborat, implicit mult mai greu de realizat și mai costisitor, motiv pentru care era destinat folosirii mai îndelungate. Era adesea purtat chiar de două generații, odată datorită uzurii reduse, dar mai ales mentenanței morfologice și stilistice, modificările în timp fiind minime.

Un „element care concură la afirmarea caracterului unitar al portului popular românesc este alcătuirea sa de ansamblu, gruparea unor piese de același tip în configurarea costumului femeiesc și bărbătesc pe tot teritoriul țării noastre ca și în ținuturile locuite de români în afara granițelor României.

În componența costumului femeiesc intră următoarele piese, aceleași ca structură în toată România: cămașa lungă de pânză, compusă din *ciupag, ie* sau *stani* și *poale*; de la talie în jos se îmbracă una sau două piese (*fotă, vâlnic,*

² Secoșan, Elena, Petrescu, Paul, *Portul popular de sărbătoare din România*, Editura Meridiane, 1984, p. 19.

catrință, pesteman, opreg) care sunt mai totdeauna țesute din lână și ornamentate cu alesături în război; aceste piese sunt prinse în talie și legate peste mijloc cu *brâu* și *bete*; capul femeii măritate este învelit în *ștergar*, iar sub acesta părul este prins în diverse feluri; în anotimpuri reci femeia poartă un *cojoc, pieptar, suman*; în picioare se purtau înainte *obielle* și *opinci* care au fost înlocuite mai târziu cu *cizme, ghete înalte* sau *pantofi*.

Componența costumului bărbătesc este și mai unitară decât cea a costumului femeiesc, supus fiind mai puțin proceselor de transformare, fără îndoială mai active în câmpul gustului femeiesc. Piese din care se compune costumul bărbătesc sunt: *cămașa lungă*, peste genunchi sau deasupra genunchilor; pantalonii de diferite tipuri (*cioareci, nădragi, izmene, ițari, bernevici*), mijlocul este încins cu *brâu* sau *curea*; *opincile* și *obiellele* de uz general în trecut au început a fi înlocuite încă în secolul al XIX-lea cu *cizme, ghete*; la vreme rece se poartă, ca și la femei *pieptare de blană, veste, cojoace, sumane*; pe cap, *căciuli* sau *pălării*.³

„O remarcabilă varietate caracterizează modul de acoperire al capului.”⁴, „în Maramureș, femeile măritate, își împletesc până la adânci bătrâneți, două cozi pe care le lasă slobode la spate, sau le prind în jurul capului. După căsătorie femeile poartă pe cap basma din pânză înflorată, iar de sărbători din cașmir. Femeile bătrâne poartă basmale negre. Sunt mai multe feluri de a purta și înnoada basmaua. Fetițele mici și nevestele tinere își înnoadă basmaua într-o parte, de obicei la dreapta, pe sub colțul lăsat liber la spate, dar lăsând un colț de legătură mai lung, pe umărul drept. Nevestele tinere, mai cochete, își prind foarte ușor două colțuri sub colțul de la spate, care rămâne mare, liber, sau nu-și înnoadă basmaua, lăsând cele două colțuri laterale să cadă slobode pe umeri și pe piept, aceasta bineînțeles numai vara. Femeile mai în vârstă înnoadă cele două colțuri laterale peste colțul de la spate. Bătrânele își înnoadă basmaua în față, sub bărbie.”⁵

„În Maramureș bărbații au purtat, până la începutul secolului nostru plete și părul rotunjit pe frunte. Astăzi această tunsoare a dispărut. Pentru vară tinerii poartă pălării de paie cu calotă și boruri mici. Iarna sunt folosite căciuli, plate, cu fundul rotund, așa numitele *căciuli rotilate*. Feciorii își pun de sărbători *zgărdane*,

³ Ibidem, p. 18.

⁴ Ibidem, pp. 39-40.

⁵ Bănățeanu, Tancred, *Portul popular din regiunea Maramureș. Zonele Oaș, Maramureș, Lăpuș, Sfatul Popular al regiunii Maramureș, Casa Creației Populare*, pp. 113-116.

panglici, în jurul căciulilor și a pălăriilor, cât și *ciucalăi*, ciucuri din lână colorată și pene.”⁶

„Ornamentica zadiilor este realizată numai prin alternarea dungilor de culoare de dimensiuni diferite. Cea mai caracteristică și frecventă îmbinare cromatică este aceea de dungă neagră cu roșii, sau neagră cu portocalii. Întotdeauna însă, jos, ultima dungă este neagră. Dar evoluția internă, locală, a ornamentării costumului a dus, cu timpul, la unele diferențieri. Aproape fiecare vale își are tonurile cromatice predominante, îmbinate cu negru sau uneori și cu albastru închis. Astfel erau caracteristice culorile galben deschis sau verde pentru valea Mării, portocaliu pentru valea Vișeuului, roșu pentru valea Izei și așa mai departe. Îmbogățirea cromaticii a dus și la alte variații. Încep astfel să apară pe dungile negre și dungulițe înguste de culoare, *sprâncene*, începe să se varieze mai mult și mai fantezist lățimea diferitelor benzi de culoare, ceea ce dă o notă de mai mare varietate și voiciune. Pe valea Tisei zadiile au fost înlocuite de fuste largi, crețe, din cașmir înflorat, iar mai recent din stofă sau catifea, numite *sucnă*. La aceste fuste se poartă însă în continuare cămașa maramureșeană, în vestita variantă a cămășii săpânțânești.”⁷

„Izmenele, numite *gatii*, se lucrează din același material ca și cămașa. Sunt largi, dar mai înguste decât cele oșenești și mai lungi, ajungând și până de-asupra gleznelor. În afară de *cheițe*, care încheie pe laturi lățimile pânzei și de destrămături jos, sunt și *gatii* care nu au nici un alt element ornamental.

Iarna se poartă *cioareci* din material de lână albă, țesută în patru ițe și dată la piuă. Croiul este același cu cel al cioarecilor oșenești. Jos au o manșetă lată. La cioareci nu apare nici un element ornamental.

Foarte folosit pentru încins este *chimirul* din piele, numit *cura lată*. *Chimirele* sunt lucrate la Sighet, Lăpul, Bistrița. Lărgimea lor, ajunge la 30 cm și au între 3-5 cătărămi. Ornamentele sunt, sau presate sau realizate prin șuvițe subțiri de piele colorată. Pe lângă rolul lor practic de a ține mijlocul în timpul lucrului la pădure, ocupație importantă în trecut în Maramureș, *chimirele* mai au și un rol decorativ în ansamblul costumului.”⁸

Ca în Oaș și în Maramureș *guba* este o piesă de port de iarnă generalizată, purtată atât de femei cât și de bărbați. Materialul de gubă se face din țesătură de

⁶ Ibidem, p. 126.

⁷ Ibidem, pp. 120-122.

⁸ Ibidem, pp. 126-129.

lână toarsă gros. Culoarea este cea naturală a lânii: albă, sură, neagră. Totuși, mai frecvente sunt *gubele* albe.”⁹

„*Pieptarul* este unul din elementele ornamentale cele mai importante ale costumului bărbătesc din Maramureș, prin posibilitatea pe care o are de-a permite o largă desfașurare ornamentală și cromatică. *Laibărul*, *lecricul*, *sumanul* și *guba* sunt absolut identice cu cele femeiești.”¹⁰

„În trecut, iarna, femeile mai în vârstă purtau *cioareci*, un fel de turetci lungi, din țesătură de lână albă. Celelalte femei înfășurau piciorul în *obielle* țesute în patru ițe, din lână albă. Ca încălțăminte purtau opinci din piele de vită, cu gurgui lateral. Ațele late de 1 cm, făcute din câte 4 fire de lână neagră răsucite, se înfășurau pe glezna piciorului lăsând spații albe ale *obiellelor*. Fetele și femeile mai tinere purtau la începutul secolului XX cizme negre cu toc, uneori și roșii, cu ornamente la călcâi, realizate din ținte mici galbene. Astăzi se poartă tot mai mult încălțăminte de fabrică, iar în loc de *obielle* se împletesc ciorapi foarte frumoși din lână sau bumbac alb, cu diverse modele în partea lor de sus.”¹¹

„La bărbați, în afară de turetci și cizme cu toc și ținte, încălțăminte e absolut identică cu cea femeiască.”¹²

„Portul maramurășenesc, sobru în ansamblul său, este armonios completat de o serie de podoabe care întregesc austeritatea cromaticii cămășii. În tot Maramureșul, de la fetiță la bătrână, fiecare poartă și acum în jurul gâtului *zgărdanul*, sau *barșonul*.

O altă podoabă foarte caracteristică portului popular maramureșean și neîntâlnită în alte regiuni ale țării în forma aceasta este *zgarda scumpă*. *Zgarda scumpă* este formată din mai multe șiruri (20-30 de șiruri) de diferite mărimi, din ce în ce mai lungi, de mărgelile din corali. Unele mărgelile sunt încercuite cu metal. Este o podoabă de veche tradiție, foarte scumpă (ajungea până la prețul unei perechi de boi) și era nelipsită de la costumul de mireasă, fiind purtată însă și în zile de sărbătoare, atât de fete, cât și de neveste. Acum și-a păstrat doar funcția de podoabă de nuntă.”¹³

⁹ Ibidem., pp. 122-124.

¹⁰ Ibidem, p. 129.

¹¹ Ibidem, p. 108.

¹² Ibidem, p. 129.

¹³ Ibidem, pp. 124-125.

„Textilele românești în general și costumul popular în special se caracterizează prin sobrietatea coloritului, prin prospețimea și armonia culorilor folosite.

Culorile de bază ale costumului popular românesc, în afara fondului alb, sunt roșul și negrul, alcătuind laolaltă o trinitate cromatică imperială, de o mare noblețe și distincție. La acestea se adaugă accente de galben, verde și albastru, doar cât să diversifice armonia celor trei culori majore. Începând cu secolul al XIX-lea, se răspândesc în lumea satelor românești produse industriale cum sunt arniciul, firele de bumbac mercerizat și lână, care au introdus în costumul popular o mare varietate de culori. Este drept că aceste produse industriale au determinat apariția unor tonuri mai vii în țesăturile și cusăturile românești, dar ele au fost topite în armonia fundamentală a cromaticii românești. Calitatea deosebită a cromaticii românești, reținerea și sobrietatea pe care le constatăm în folosirea culorilor, ne fac să conchidem că unul din elementele definitorii ale specificului național românesc îl constituie tocmai simțul pentru culoare, lucru confirmat de altfel și de istoria picturii noastre medievale și moderne în care culoarea joacă rolul primordial.”¹⁴

Primul capitol prezintă astfel o descriere amănunțită a portului popular românesc în general, mai apoi accentul este pus pe zona folclorică a Maramureșului, urmând o clasificare a acestuia în raport cu destinația sa. Putem conchiziiona astfel că fiecare zonă folclorică a țării se poate identifica foarte clar după caracteristicile de ansamblu ale portului popular, așa cum putem de asemenea să identificăm diferențele care se formează pe categorii sociale, sex sau grupe de vârstă.

O prezentare completă a terminologiei portului popular, cât și a izvoarelor etnografice care au contribuit la formarea și sedimentarea acestuia se regăsesc în cel de-al doilea capitol. Acesta reprezintă baza cercetărilor mele de o bună bucată de timp și fără o bună cunoaștere, aprofundare și înțelegere a acestuia, demersul meu nu este susținut. Așa cum afirmă și H.H. Stahl în lucrarea *Studii de folclor și literatură*, „după o tratare și o asimilare a trecutului, ne îndreptăm spre prezent și încercăm să dăm o formă viitorului”, lucru pe care am încercat să-l redau prin partea practică a lucrării.

„Trebuie menționat faptul că și sărbătorile, obiceiurile, ceremoniile întâlnite în spațiul rural al țării Maramureșului sunt de două feluri, și anume,

¹⁴ Ibidem, pp. 17-18.

obiceiuri de peste an care erau, în general, în directă legătură cu desfășurarea timpului, a calendarului, dar și a muncilor în colectivitățile agricole sau de păstori și îndeplinirea lor potrivit datinei era în interesele întregii colectivități, și *obiceiuri legate de momente importante ale vieții omului*, interesul îndeplinirii obiceiului cădea, înainte de toate, asupra individului și a familiei sale.

Această grijă pentru îndeplinirea corectă a obiceiurilor, ceremoniilor și riturilor a făcut să se acorde o mare importanță formei lor și a dus, fără îndoială, și la o cristalizare formală a obiceiurilor, întărită și de caracterul lor redundant.”¹⁵

„Riturile de trecere, tratate în cel de-al treilea capitol al studiului de față, și anume „nașterea – nunta – înmormântarea, se află într-o unitate structurală bine definită prin corelații de rituri și practici magice consacrate, pentru că toate aceste ritualuri și simbolisme ale trecerii exprimă o concepție specifică despre existența umană” crede Mircea Eliade în *Sacral și profanul* (1992). „Ca și nașterea și nunta, moartea (*Suprema Inițiere* după Mircea Eliade), este și ea o taină, suprema taină, și nu îi este îngăduit omului s-o cunoască. El trebuie doar să asiste pe dalbul pribeag la integrarea în neamul celor morți, al strămoșilor familiei sale.”¹⁶

„Înainte de a deveni ceremonialuri, nașterea, nunta și moartea au fost o *sumă* de rituri și ritualuri, fiecare având o funcție bine delimitată, pentru înțelegerea cărora trebuie să avem în vedere în mod obligatoriu substratul lor mitologic. Simbolul fundamental cu care operează toate acestea este Pragul/Vama. În acest context, *viața de după moarte va fi în chip firesc o prelungire a celei de pe pământ, după cum cea de aici e o pregătire a celei de apoi.*”¹⁷

În gândirea populară „orice început, fie viață, an, treabă, drum, căsătorie, moarte, adică de trecere sau schimbare a unei stări în alta ... reprezintă o perioadă de criză, în care lupta dintre forțele răului și binelui este inevitabilă”.¹⁸

„La români, obiceiurile din ciclul familial, *naștere – nunta – moarte*, sunt într-o simetrie originală de funcții cu obiceiurile din ciclul calendaristic și cu cele din ciclul muncii, la care se raportează permanent, ceea ce pune în valoare o viziune unitară a omului arhaic asupra vieții, naturii și a propriei sale existențe în

¹⁵ Pop, Mihai, *Obiceiuri tradiționale românești*, Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice, București, 1976, p. 141.

¹⁶ Berdan, Lucia, *Fețele Destinului. Incursiuni în etnologia românească a riturilor de trecere*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 1999, p. 172.

¹⁷ Suiogan, Delia, *Ceremonialul funerar - semnificații. Simboluri*, în Buletinul științific, seria A, Filologia, Baia Mare, vol. 9, 1994, p. 112.

¹⁸ Ghinoiu, Ion, *Vârstele timpului*, Editura Meridiane, București 1988, apud Herseni, 1977, p. 261.

cosmos.... În aceste rituri, ca să pornim dinspre departe spre aproape, un rol important îl avea raportarea în plan magic la cele patru elemente cosmice primordiale: pământ, apă, foc, aer (...) Focul, ca simbol solar și ființă divină, își avea locul său sacru în adăpostul tradițional – vatra focului – punct central al casei, devenit din simbol al vieții domestice, simbol cu valoare culturală, etnică... În credințele populare ale mai multor popoare apa este femeie, iar focul, bărbat.”¹⁹ „Atât apa cât și focul au tangențe cu sacrul. Apa este prin excelență un simbol matern”²⁰. „Apa este sângele pământului, viața lui este substanța de viață, dar și substanța de moarte.”²¹

„Înmormântarea este și ea un ritual de trecere, având rolul de a marca un moment de criză prin care trece orice om, asigurând însă, în același timp, rămânerea individului în interiorul grupului căruia îi aparține, același și totuși altul, deoarece imediat după moarte, doar riturile îndătinate, îndeplinite cu strictețe, îi conferă mortului statutul de *mort* propriu-zis, care va fi integrat comunității strămoșilor de neam. Înmormântarea încheie în plan uman o existență fizică, dar ea continuă în plan magico-ritual, ca existență spirituală.”²²

„Vom observa că ceremonialul funebru capătă de-a lungul timpului caracteristicile unui adevărat spectacol al morții, acest lucru fiind determinat tocmai de faptul că Moartea a fost și a rămas un mare mister pentru om.”²³

„Chiar dacă simte un sentiment de teamă în fața a ceea ce-l inconjoară, nu vom vorbi despre o atitudine pesimistă a omului în fața vieții sau a morții, tocmai căutarea răspunsurilor, încercarea de a se apropia de Mister dovedesc, dimpotrivă, o atitudine pozitivă. Cunoașterea nu-i oferă doar șansa unei evoluții, a unei dezvoltări, ci și posibilitatea de a accede la revelație.”²⁴

Am ales să tratez acest subiect atât datorită caracterului său complex și ancestral, încărcăturii simbolice care îi este specifică și care îi „conferă acestuia accesul la spiritualitate, ființare în universal și deschidere spre înțelegerea lumii”²⁵, dar mai ales datorită misterului cu care este învăluit. Este un ritual încărcat de semnificații, nu întotdeauna din cele mai optimiste, însă sunt

¹⁹ Pop, Mihai, *op. cit.*, p. 11.

²⁰ Bachelard, Gaston, *Apa și visele – Eseu despre imaginația materiei*, Editura Univers, București 1997.

²¹ Berdan, Lucia, *op. cit.*, p. 12.

²² Ibidem, p. 172.

²³ Ibidem.

²⁴ Suiogan, Delia, *Ceremonialul funerar - semnificații. Simboluri*, în Buletinul științific, seria A, Filologia, Baia Mare, vol. 9, 1994, p.136.

²⁵ Berdan, Lucia, *op. cit.*, p. 11.

atribute care m-au determinat în a-i consacra un întreg capitol, și cel din urmă al acestei lucrări.

Pe de altă parte, în țara Maramureșului acest subiect are o semnificație aparte, deoarece „vestitul Cimitir Vesel din Săpânța – unicat în țară și pe mapamond îi aparține și tocmai un meșter țăran maramureșean, Stan Pătraș a izvodit și desăvârșit această ispravă”²⁶. Dorința acestuia este de a privi moartea ”cu plâns bun și cu zâmbet bun (...) Creștin, el se închină și se roagă lui Dumnezeu; român – și încă maramureșean, om de munte! – face haz de necaz pe seama românilor, și astfel râde și de el însuși (...) acesta privește ironic profanul și luminează grav sacrul. Meșterul nostru este o inteligență critică înnobilită de spirit: el nu desacralizează trecerea în eternitate, altfel nu ar adăuga pe fiecare cruce a semenilor săi – după gluma pe seama cursurilor lor nevinovate care ne fac a zâmbi a râdere – creștinescul *Fie-I țărâna uoară!* sau *Dormi în pace ! Stan Pătraș este un creștin spiritual și un român inteligent.*”²⁷ Tot Andrei-Iustin Hossu este cel care crede „că trei supreme principii de valorificare metafizică a existenței vor reuși (...) să restituie esențial profilul spiritual al Maramureșului: Dumnezeu, Spiritul și Timpul În Maramureș, Dumnezeu veghează, apără și păzește, El locuiește aici.”²⁸

Abordări diferite ale morții regăsim în epoca clasică, unde credința era că „atât timp cât sufletul se însoțește cu trupul, omul nu poate să dobândească o cunoaștere a lucrurilor, neîntinată de amestecul simțurilor. Cunoașterea deplină nu poate fi dobândită decât după ce sufletul se desparte de trup” în opinia lui Socrate, „dacă sufletul este nemuritor, iar nemuritorul este indestructibil (...) sufletul este indestructibil. Daimonul lui Socrate a provocat, inevitabil, numeroase comentarii și interpretări, din Antichitate până astăzi,”²⁹ sau în religii diferite, precum este cea musulmană, în care se credea că „în această lume, cea mai bună asceză este gândul morții (dhikr al mawt) și cea mai bună operă de închinare lui Dumnezeu este meditația privind venirea ei (tafakkur, adică faptul de a-și aminti de imanența ei). Pentru cel ce are în vedere moartea, mormântul va fi o grădină a paradisului”.³⁰

²⁶ Hossu, Andrei-Iustin, *Cimitirul vesel nu este Vesel*, p. 5.

²⁷ Ibidem, p. 6.

²⁸ Ibidem, pp. 79-80.

²⁹ Bălan, Ovidiu, *Tema morții și a nemuririi în epoca clasică*, p. 159.

³⁰ Chebel, Malek, *Dicționar enciclopedic al Coranului*, pp. 201-202.

Am prezentat vechimea portului popular românesc, izvoarele etnografice, dovezile nenumăratelor interferențe culturale, apoi am intrat mai adânc în studiul costumului de sărbătoare (am studiat materia primă, croiul, ornamentația, coloritul, compunerea costumului), pentru ca apoi să expun terminologia portului popular românesc din perspectivă etnolingvistică comparată sud-est europeană și structura acesteia. Am continuat prin a clasifica obiceiurile și contextul lor socio-cultural, ceremonialurile, prin a prezenta riturile de trecere în genere, cu accentul pe ultimul dintre ele, și totodată cel mai încărcat de mister și cel mai complex dintre ele, ritualul înmormântării, în general și mai ales în țara Maramureșului.

Alegând spre studiu ritualul înmormântării am trecut prin *Ceia Lume*, înainte de a detalia ceremonialul înmormântării, cu toate etapele funeraliilor pe care acesta le presupune, exemple de bocete, am vorbit despre doliu, comensulitatea și cum se mențin relațiile dintre vii și morți. Este imposibil a nu-l menționa aici pe Gail Kligman cu *Nunta mortului* care, în opinia sa, „are rolul de a tempera tensiunea produsă de împerecherea paradoxală a sexualității cu moartea.”³¹

„Ciclul de ritualuri ale nunții, morții și nunții mortului formează împreună un sistem integrat de gândire și acțiune în care oamenii, spiritul, cultura și natura coexistă într-o rețea ordonată de relații. Aceste rituri ale ciclului vieții furnizează un cadru cultural comprehensibil pentru găsirea înțeleșului condiției umane. Pentru ele, atât viii, cât și morții își exprimă recunoștința.”³²

Mitologia morții în opinia lui Romulus Vulcănescu este tratată de asemenea în ultimul capitol, „în fond cea mai arhaică formă de mitologie posibilă”³³. Am considerat necesară tratarea acesteia deoarece consider că „din expunerea de ansamblu a mitologiei morții la români se va desprinde, în linii mari, concepția și viziunea mitologică despre moarte a poporului român”³⁴.

Împărțind dintotdeauna ideea enunțului făcut de către Dorin Ștef în *Istoria Folcloristicii Maramureșene*, cum că „lirica populară este expresia trăirilor omului, fie că se realizează sub forma unei confesiuni directe, unde elementul concret ce a generat sentimentul este ușor de identificat, fie că se atinge pragul unei generalizări lirice, unde elementul concret capătă valoare de simbol

³¹ Kligman, Gail, *Nunta mortului*, p. 164.

³² Ibidem, p. 184.

³³ Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1985, p. 168.

³⁴ Ibidem, pp. 168-169.

poetic,”³⁵ am construit întreg parcursul meu creativ în această direcție. Am păstrat întipărită în minte convingerea că un artist cult ar trebui să-și găsească un stil, o direcție bazându-se pe permanență, pe folclor, cel care reprezintă elementul reprezentativ al artei tradiționale, respectiv al patrimoniului național.

„Artistul popular în genere și cel maramureșean îndeosebi, nu copiază. În cazurile cele mai aparente trebuie căutată operația de transpunere și recreare care nu a lipsit în lucrurile de artă care ne-au ocupat până acum. Aceasta este deosebită de ceea ce se înțelege prin originalitate, și cu greu i se poate găsi un nume. Aflând-o și studiind-o de aproape, înseamnă totuși a înțelege asemenea lucruri și a ne bucura de farmecul lor.”³⁶ Eu am mers mai departe și am ales să le preiau drept sursă de inspirație în căutarile mele artistice din ultimii ani.

„Ceea ce diferențiază la prima vedere performanța cultă modernă de performanța folclorică pare a fi faptul că în condiția primei stă ineditul, chiar dacă artiștii își repetă unele performanțe, în locuri diferite, este necunoscută de pildă repetiția de către un artist a performanței altui artist.”³⁷ Desigur că mentalitatea diferă, așa cum diferă complet și destinația unui produs contemporan. Nu mai suntem în situația în care menținem tipare deja fundamentate, ci încercăm să clădim pe ele concepte, obiecte noi, și un fundament mai solid decât folclorul, în accepția mea, este imposibil și inutil a fi găsit.

Este ușor deductibil că folclorul a devenit fundamentul cercetărilor mele încă din timpul studiilor universitare, stabilizat și concretizat mai mult în ultimii ani de activitate, pentru că, așa cum afirmă Dorin Ștef în sa *Antologie de folclor din Maramureș*, ”creatorul tuturor timpurilor, prin intermediul limbajului, trimite la ceva care îi preexistă.”³⁸

Cu fiecare demers creativ datele de pornire sunt schimbate, astfel că, fie că a fost luat ca fundament costumul tradițional cu tot ce presupune acesta (precum linie, croială generală, țesături, gamă cromatică, elemente decorative), meșteșugurile în general sau metodele de lucru ale artizanilor, am vizat ineditul, cel care stă aparent, după Mihai Olos, „la baza performanței culte moderne.”

Dacă în anumite proiecte precum colecțiile de autor *Mara Mi* sau *My Maramureș* sau proiectul cultural *Drumul modei: dialog peste granițe*, sursele de inspirație din patrimoniul cultural românesc sunt destul de clare (acestea se

³⁵ cf. Ștef, Dorin, *Istoria Folcloristicii Maramureșene*, Editura Ethnologică, Baia Mare, 2006, p. 8.

³⁶ Ștefănescu, I. D., *Arta veche a Maramureșului*, p. 48.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ștef, Dorin, *op. cit.*, p. 8.

regăsesc în țesăturile utilizate, realizate sau brodate manual, în gama cromatică, în liniile vestimentare sau ornamentică), în altele, precum colecțiile de autor *Back to Roots* sau *Segmentări* acestea sunt doar sugerate.

Pentru a încerca ineditul, pentru a aduce un produs inspirat din arta tradițională, care poartă elemente de tradițional să ajungă la o performanță contemporană, la un produs creativ viabil, am încercat să aduc inovație în realizarea produsului final, și anume colecția de autor realizată ca fundament al acestui studiu.

Preluând elemente de simbolistică din portul popular românesc dedicat ceremonialului funebru precum sobrietatea acestuia, cromatica reținută, decorul mai mult sugerat pe alocuri sau acoperirea capului am încercat să le asociez cu tehnici de realizare vestimentară tradițională, în sistem *couture*, toate acestea transpuse pe un design contemporan, novator.

În vederea obținerii unui produs viabil, corect, și mai ales care să susțină afirmațiile anterioare, am respectat procedeul de alegere al țesăturilor, astfel că doar cele de o calitate superioară (mătase, fetru, pânură, blană de astrahan sau oaie, piele, voal, organza) au putut concura în acest caz, unele fiind confecționate de către artizani, sau altele personalizate de către aceștia prin intermediul broderiilor cu fir sau mărgel.

Realizarea obiectelor vestimentare pleacă de la conceperea mulajului pe manechinul de croitorie, adaptat măsurilor dorite. Doar apoi am trecut la realizarea produsului final, fără a fi însă verificat după fiecare etapă de lucru.

Un element important în respectarea acestei tehnici de lucru este încercarea de a înlocui cusăturile realizate industrial prin cele realizate manual, detalii care, în fapt, vor da valoare produsului final și pe care eu am încercat să le respect în colecția de autor realizată ca susținere practică a acestui studiu. Astfel, butonierele sunt realizate de mână, surfilatul este realizat de mână, nasturii sunt personalizați și fixați după o tehnică specială, pentru a permite o anumită lejeritate. Toate accesoriile sunt personalizate, îmbrăcate în țesătura de bază a produsului sau confecționate manual, iar în cazul în care produsul necesită o dublură, aceasta se montează manual, lăsând o lejeritate necesară mișcării.

Această asociere între structura și simbolistica costumului tradițional de sărbătoare și tehnica tradițională de realizare a obiectelor vestimentare, tehnica *couture* a reprezentat subiectul central al căutărilor mele de un timp îndelungat. Toate acestea au fost trecute prin filtrul propriei personalități, iar exemplul

creațiilor personale din final urmărește să sugereze, să facă dovada unor semnificații caracteristice acestui rit ales spre studiu, în interpretare contemporană, iar rezultatul, în opinia mea s-ar transpune astfel: „haine noi închipuind veștmântul cel nou al nescricăciunii, cu care vom învia la Ziua Judecării”³⁹...

³⁹ I Cor. 15,42-44 <http://www.patriarhia.ro/ro/documente/catehism25.html>